

UNIVERSITÉ PARIS OUEST – NANTERRE LA DÉFENSE (PARIS-X)

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES LANGUES SPECTACLES

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURE COMPARÉE

**Thèse préparée en cotutelle internationale pour l'obtention du grade de
Docteur en Littérature comparée**

Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies : *The Merchant of Venice* de Shakespeare, *Volpone* de Jonson et *L'Avare* de Molière

Présentée par

Tatiana BURTIN

Sous la direction de Madame Véronique GÉLY et de Monsieur Philippe DESPOIX

Présentée et soutenue le 18 octobre 2011 à l'Université de Montréal

Le Jury était composé de Madame et de Messieurs les Professeurs :

Véronique GÉLY – Université de la Sorbonne (Paris IV), directrice de recherche

Philippe DESPOIX – Université de Montréal, directeur de recherche

Éric MÉCHOULAN – Université de Montréal, président du jury

Alexis TADIÉ – Université de la Sorbonne (Paris IV), rapporteur

Max VERNET – professeur émérite à la Queen's University (Kingston, ON), rapporteur

À mes parents, pour leur générosité et leur amour

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers mes directeurs de recherche, Madame Véronique Gély et Monsieur Philippe Despoix, qui, en France comme au Canada, m'ont soutenue tout au long de ce travail et de la cotutelle.

Je remercie également Messieurs Vernet, Tadié et Méchoulan d'avoir accepté de participer au jury de soutenance.

Enfin, cette thèse n'aurait pu voir le jour sans le soutien moral et intellectuel de mes proches, parents et amis, qui m'ont prodigué – sans parcimonie – conseils, relectures, traductions, et moments agréables. Je leur réitère ici ma très sincère reconnaissance.

Résumé

L'émergence d'un « 'esprit' capitaliste » (Weber) en Angleterre et en France au tournant des XVI^e-XVII^e siècles a favorisé la reconfiguration des rapports entre *avaritia* et *cupiditas*, qui déterminent tout le champ sémantique de l'usure et de l'intérêt. Cette thèse postule que cette évolution est sensible dans la comédie française et anglaise de l'époque, et plus particulièrement chez les grands dramaturges qui ont marqué l'imaginaire collectif en mettant en scène des personnages avarés. À partir d'un *type* comique issu à la fois du théâtre antique et du canon religieux bien établi dans l'Occident chrétien, l'appréhension nouvelle de l'argent comme objet et comme signe permet de construire une véritable *figure* moderne de l'avarice.

Shylock, Volpone et Harpagon sont suspendus entre un or quasi divin, et l'univers plus ou moins connu de l'argent, qu'ils pensent maîtriser grâce à leur trésor. S'ils s'intègrent parfaitement à la fluidité moderne des échanges économiques, culturels et sociaux, ils participent aussi à leur dévalorisation, par une activité et un discours proprement usuraires. Leur entourage tente de soumettre cette « labilité » (Simmel) suscitée par l'économie de l'usurier-avare à un nouvel ordre, cosmique, éthique ou politique. Le conflit se résout devant la justice, instance discriminatoire externe et prétexte à la mise en abyme du jugement social. L'analyse finale de ces dénouements permet de comprendre le travail de chaque auteur sur la forme et la fonction du comique, à travers le texte, les genres, ou une esthétique de l'espace. Elle montre que chacun s'attache à valoriser l'apport de son art au public dans une période de crise socio-économique.

Mots-clés : Théâtre élisabéthain ; comédie française ; avarice ; argent ; économie ; capitalisme ; usure ; type comique ; machine comique ; personnage

Abstract

Figures of Avarice and of Usury in the Comedies: *The Merchant of Venice* by Shakespeare, *Volpone* by Jonson and *L'Avare* by Molière

The emergence of a capitalist ‘spirit’ (Weber) in England and France at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries played a leading role in reconfiguring the relation between *avaritia* and *cupiditas* which determine the whole semantic field of usury and interest. This thesis postulates that this evolution is perceptible in French and British comedy at that time, in particular for some of the playwrights who staged miserly characters imprinted in our collective imagination. Starting from a comic *type* as common in Greek and Roman drama as it was in the well-established religious canon in the Christian West, a new understanding of money as object and as sign leads to the construction of a truly modern *figure* of avarice.

Shylock, Volpone (Mosca) and Harpagon, hang on to a almost divine idea of gold and the more or less known world of money, *medium* they think they control through their treasure, and which is about to become the universal equivalent of any good. Those characters fit perfectly into this modern dynamic of economic, cultural and social exchanges, but they also contribute, with their strictly usurious speech, to its depreciation. Their entourage tries to tame this « lability » of values (Simmel) generated by the economy of the *usurer-miser* to a new order – a cosmic, ethical or political order. Conflicts are resolved by a court of law, external discriminatory authority and pretext for the *mise-en-abyme* of social judgment. The analysis of these denouements allows one to understand the work of each author in the comic form and function, through the text, the genres, or an aesthetic of space. It shows how much each author strived to value the contribution of his art to the public, in a time of socio-economic crisis.

Keywords : Elizabethan drama ; French comedy ; greed ; money ; economics ; capitalism ;
usury ; comic type ; comic machine ; character

Table des matières

| | |
|--|------------|
| <i>Liste des tableaux et des figures</i> | 10 |
| INTRODUCTION | 11 |
| CHAPITRE I – CHAMP ET MÉTHODE | 19 |
| A. Les « scènes » de l’avarice | 19 |
| 1) Brève histoire de l’avarice : du Péché capital à la sauvegarde du capital | 19 |
| 2) L’avarice au théâtre en Angleterre et en France au XVII ^e siècle : émergence de figures rénovées | 27 |
| B. Textes et contextes | 34 |
| 1) Conditions économiques, politiques, religieuses et nouveau théâtre dans l’Angleterre élisabéthaine et jacobéenne et en France sous le règne de Louis XIV | 35 |
| a. Coûts économiques de la construction des pouvoirs monarchiques | 35 |
| b. Luttres religieuses et politiques culturelles | 41 |
| c. Le théâtre, entre censure et nouveau | 44 |
| 2) Présentation du corpus | 50 |
| a. <i>Le Marchand de Venise</i> | 50 |
| b. <i>Volpone</i> | 53 |
| c. <i>L’Avaro</i> | 56 |
| C. La médialité de l’argent dans « l’ ‘esprit’ capitaliste », et sa mise en œuvre au théâtre | 59 |
| 1) « ‘Esprit’ capitaliste » et rapport à l’argent | 60 |
| a. Le tournant capitaliste dans l’approche sociologique de l’argent | 60 |
| b. « ‘Esprit’ capitaliste », pingrerie et « vocation » | 63 |
| c. Or, argent, monnaie | 66 |
| d. Usure et avarice | 69 |
| 2) Circulation monétaire, circulations théâtrales | 72 |
| a. Du type de l’avare à la figure de l’avarice, par la médialité de l’argent | 72 |
| b. Ruptures et dynamiques | 77 |
| D. État de la question | 83 |
| 1) Économie et langage | 83 |
| 2) <i>New Economic Criticism</i> et approches similaires | 84 |
| 3) Apports et limites de la critique marxiste et historiciste | 88 |
| 4) Visée de la thèse | 91 |
| CHAPITRE II - Ambiguïtés dans le rapport à l’or et à l’argent lors de l’émergence du capitalisme. Figures de l’avarice et éthique protestante | 97 |
| A. Salerio dans <i>The Merchant of Venice</i>, ou les valeurs mises en question | 97 |
| B. Étude du thème de l’or et de l’argent dans <i>The Merchant of Venice</i> et dans <i>Volpone</i> | 104 |

| | |
|--|-----|
| 1) L'or et l'argent, ou la préoccupation de la valeur dans <i>The Merchant of Venice</i> | 107 |
| a. Argent et langage | 109 |
| b. Or et argent, éclat et faiblesse, harmonie et chaos, vertu et vice | 116 |
| c. Mesurer la valeur : le dilemme des trois cassettes | 122 |
| 2) Le symbolisme de l'or dans <i>Volpone</i> | 140 |
| a. L'or, « Soleil » d'un nouveau système de valeurs | 141 |
| b. De l'or à <i>money</i> : glissements sémantiques et économiques | 146 |
| c. La course aux plaisirs élevée au rang de morale économique, ou comment les individus se « monnayent eux-mêmes » | 154 |

C. Le discours schizophrénique de l' « avarice » comme principe destructeur de l'ordre social.....169

| | |
|--|-----|
| 1) Shylock, entre intérêt et « harmonie » : ambiguïté des valeurs dans le monde élisabéthain | 170 |
| a. <i>Silver, gold</i> et « <i>moneys</i> » : l'objectivation du langage chez Shylock | 171 |
| b. Le marchand et l'usurier, rapprochements et tensions | 175 |
| c. Shylock, usurier et avare ? | 182 |
| 2) Un monde vicié par la course à l'argent: <i>Volpone</i> et la prolifération de ses « enfants » à travers la société | 197 |
| a. « <i>Secrecy and pleasure</i> » (III, 6, v. 169) : secret et jouissance | 198 |
| b. Les faux héritiers | 204 |
| <i>Voltore, ou l'usage du verbe-money</i> | 205 |
| <i>Corbaccio, ou le ridicule archaïque</i> | 208 |
| <i>Corvino, ou la conversion ratée</i> | 211 |
| <i>Lady Would-Be, ou l'avertissement ironique du châtement</i> | 216 |
| c. Mosca, parti et juge de <i>Volpone</i> | 219 |

CHAPITRE III - Ambiguïtés de l'Avare dans son rapport à l'or et à l'argent : usure et expansion de l'économie de marché en pays catholique 235

| | |
|--|-----|
| A. Molière et le problème de l'économie | 237 |
| B. Un monde déséquilibré, entre excès et pénurie | 246 |
| 1) Tentatives avortées de rééquilibrage | 246 |
| 2) La racine du mal : démesure de l'Avare | 251 |
| 3) L'intrusion de l'argent dans l'univers des valeurs d'Ancien Régime | 254 |
| C. Or enterré et circulation secrète de l'argent | 262 |
| 1) Bonheur et embarras de la richesse : que faire de son or ? | 265 |
| 2) Comment manipuler l'argent ? Le secret de la circulation | 270 |
| a. L'ambiguïté de l'intérêt et de l'usure | 271 |
| b. L'usure des mots, ou l'argent vulgaire | 277 |
| c. Secret de l'emprunt et dépense ostentatoire | 282 |
| D. Économie libidinale et circulation monétaire | 291 |
| 1) Stratégie amoureuse et calcul monétaire : une distinction problématique, entre les actes et les paroles | 292 |

| | |
|---|------------|
| 2) Stratégies économiques de la libido chez l'Avare, et leurs conséquences | 298 |
| a. Stratégies économiques de la libido..... | 298 |
| b. Comment la confusion des discours chez l'Avare s'impose aux générations..... | 301 |
| c. Un retour à l'ordre tout relatif..... | 307 |
| 3) O ma cassette, ô ma raison ! ou le montage idéologique d'une figure de l'avarice sous l'Ancien Régime | 309 |
| 4) Synthèse comparative des deux précédents chapitres..... | 317 |
| CHAPITRE IV - « L'avare » face au tribunal de la mesure et de la circulation. Mise en scène du jugement collectif et théâtralisation de la valeur de l'argent | 326 |
| A. Droit et justice pour « l'avare »..... | 329 |
| <i>L'appel de Shylock à la reconnaissance sociale par l'institution</i> | <i>330</i> |
| <i>L'importance de la mise en scène du cadre judiciaire dans Le Marchand de Venise.....</i> | <i>333</i> |
| <i>Rapprochements entre pratique financière de « l'avare » et pratique de la justice sous l'Ancien Régime</i> | <i>338</i> |
| <i>Un processus judiciaire qui tourne à vide, miné par le secret de l'usure ?.....</i> | <i>342</i> |
| <i>Le cas Volpone/Jonson</i> | <i>346</i> |
| <i>Une justice « distraite » par la « merveille ».....</i> | <i>350</i> |
| B. L'issue du procès ou de l'enquête : où la machine comique apparaît, et la machine de théâtre commence à se faire voir | 357 |
| 1) Le triomphe de la « lettre » sur le « billet », ou comment les mots trahissent « money »..... | 358 |
| 2) Un miracle « naturel », ou comment la comédie convertit la justice | 365 |
| 3) L'Avare face au <i>deus ex machina</i> , ou la justice du « qui perd gagne... mais qui gagne ? » | 375 |
| C. L'argent-machine et l'alchimie du théâtre dans <i>Le Marchand de Venise</i>, <i>Volpone</i> et <i>L'Avare</i> : du mécanisme caché de la comédie au « rafraîchissement » de genres comiques | 389 |
| 1) L'argent, mécanisme caché du spectacle | 390 |
| 2) Des genres comiques « rafraîchis » : exploitation saine de l'or dans la société, en comédie et au Théâtre | 397 |
| CONCLUSION GENERALE..... | 412 |
| BIBLIOGRAPHIE | 421 |

Liste des tableaux et des figures

| | |
|--|------------|
| <i>Tableau 1. Les trois niveaux d'interprétation de la valeur dans le Marchand de Venise</i> | <i>129</i> |
| <i>Tableau 2. L'économie circulatoire de Volpone.....</i> | <i>166</i> |
| <i>Tableau 3. Extension du champ idéologique de l'avarice moderne en France vers 1670.....</i> | <i>316</i> |
| <i>Tableau 4. Conceptions de la justice pour chaque personnage du Marchand de Venise.....</i> | <i>360</i> |
| <i>Tableau 5. La logique oppositionnelle des deux procès dans Volpone.....</i> | <i>372</i> |

INTRODUCTION

... which I speak to show, that it is not rhyming and versing that maketh a poet [...]; but it is that feigning notable images of virtues, vices, [...] which must be the right describing note to know a poet by.

Sir Philip Sydney¹

Notion polymorphe, l'avarice appartient autant à l'inconscient qu'au dogme, à l'intimité qu'au mythe universel. Peu d'études, comme le rappelle Stanford M. Lyman, ont saisi la notion de péché du point de vue sociologique, c'est-à-dire d'un point de vue scientifique ; l'avarice est ordinairement attachée au domaine trouble de l'imaginaire collectif, à celui de la crainte, sinon religieuse, du moins irrationnelle². Dans son sens le plus large, l'avarice est un « désir démesuré » ; en tant que péché, elle est « une avidité (*eagerness*) excessive d'accumuler de la richesse et d'obtenir de l'argent » ; d'un point de vue psychanalytique, elle commence là où il y a « projection et re-spécification des acquisitions corporelles sur le monde en dehors du corps de l'individu » ; pour l'économie et la sociologie, elle est liée à l'inégalité, au « toujours plus » qui conduit à l'orgueil et à la jalousie³. Il semble clair que l'avarice a trait à l'économique, puisqu'elle rompt toute

¹ Sir Philip SYDNEY, *The Defence of Poesy* [1598], in G. ALEXANDER (éd.), *Sydney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, Londres, Penguin, 2004, p. 12. « Ce que je veux montrer, c'est que ce n'est pas la rime ni le vers qui fait un poète [...]; mais c'est la reproduction des images remarquables des vertus, des vices, [...] la juste marque à laquelle on doit reconnaître un poète » [ma traduction].

² LYMAN, Stanford M., *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*, New-York, St. Martin's Press, 1978, p. 1-4.

³ *Ibid.*, p. 232. "Greed in its most general sense refers to an inordinate desire [...]. As a sin, however it is associated, [...] with the excessive eagerness to accumulate wealth and obtain money. [...] To the psychoanalyst greed begins with a projection and respecification of bodily acquisitions onto the world outside the body of the individual. [...] to economists and sociologists greed is related to inequality, and through the latter to the sins or sublimations of pride and envy" (ma traduction).

possibilité d'échange, de circulation⁴. Aussi, quand l'économie au sens moderne, c'est-à-dire l'ensemble des échanges, se réforme en profondeur, à partir du XVI^e siècle, et engage un virage vers une économie marchande (ou, plus largement, capitaliste), la notion d'avarice subit également des fluctuations, des reconfigurations, des errances. La science économique, qui engage un rapport de connaissance à un objet, est loin d'être constituée à l'époque de Shakespeare ou de Molière. Avant le XVIII^e siècle, on juge l'économie sans en résoudre les problèmes. C'est un domaine soumis au politique depuis l'Antiquité (Aristote, Montchrestien), à la morale depuis le Moyen Âge. La richesse, condamnée comme obstacle au salut de l'âme, devient à la Renaissance une étape essentielle dans l'acquisition du pouvoir, à l'heure de la formation des États. Mais les premières théories monétaires (Jean Bodin, Jehan de Malestroit) surgissent à la faveur de l'augmentation de l'or en circulation, qui entraîne une hausse des prix sans précédent à partir du XVI^e siècle. La notion d'économie commence donc déjà à se séparer de l'acception originelle d'οἰκονομία (la gestion de la maison, d'un ensemble de biens), bien qu'elle lui reste encore fort attachée.

Dans les pays qui connaissent une évolution vers une économie marchande ou monétaire, comme l'Angleterre et plus tard la France, la définition de l'avarice ne recouvre plus les acceptions anciennes et stéréotypées. Il en va vraisemblablement de même du « type », du caractère qui présente les traits de l'avarice. La difficulté n'est pas tant la délimitation de ses attributs que la stigmatisation dont il est l'enjeu. Que faut-il penser de ses agissements économiques ? On condamne en général son avidité pour l'or, mais sa prudence et sa parcimonie, si elles ne sont pas proprement *excessives*, deviennent des modèles de bon

⁴ Ullrich LANGER y voit un « obstacle à l'économie personnelle et sociale » (in « L'avarice dans l'éthique (Plaisir, Liberté, Prudence) », *Seizième siècle, « L'avarice »*, vol. 4, n°1, 2008, p. 62. Voir aussi RALLO-DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patricia, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 53 : l'avarice forme un « îlot de résistance » dans le flux des échanges sociaux qui modifie ou « pervertit » la valeur des objets échangés (biens, paroles, femmes, etc.).

sens dans les traités de morale⁵, jusqu'à définir une véritable « philosophie du pingre »⁶. Dans le même temps, son expression littéraire et artistique se diversifie (et s'intensifie) de manière inédite. Au théâtre, alors que les allégories des vertus et des vices étaient tombées en désuétude avec la fin du Moyen Âge, la redécouverte de la littérature antique ravive un goût esthétique pour le trait de caractère, le portrait, la physiognomie, et fait ressurgir, en les « rafraîchissant », un grand nombre de types évoquant diverses activités économiques, comme l'usurier et le débiteur, le parasite et le prodigue, l'héritier et le vieux père avare, le marchand, le « financier », plus tard le banquier, etc. On voit donc apparaître un polymorphisme du personnage, qui, dans ses expressions scéniques les plus abouties, concentre plusieurs de ces formes en une seule figure. Le Shylock de Shakespeare, le Volpone de Jonson et l'Harpagon de Molière appartiennent tous à une typologie de l'Avarice, à la fois vice, péché capital et allégorie, typologie qui s'étend donc à de nouvelles formes éthologiques et esthétiques, et dont ils incarnent plusieurs aspects, tous également approfondis. C'est pourquoi j'emploierai souvent le terme « avare » entre guillemets, ou plus rarement le terme hybride d'usurier-avare, lorsque ce sera possible (Volpone n'est pas un usurier). Il faut avoir conscience du problème que pose une telle dénomination, qui reste malgré tout ambiguë en français – l'anglais *greed* insiste davantage sur la cupidité et la voracité de l'avarice, qui reste en français surtout associée à la rétention des biens ; cependant « avare » recouvre une plus vaste réalité que sa définition stricte ne le laisse paraître. Parler d'avare « capitaliste » serait de même impropre, car, même si cette forme d'économie – ou plutôt son « esprit », au sens d'habitude de pensée et de comportement – naît à cette époque, elle n'est certes pas encore constituée en ce système qui a pris ce nom.

⁵ Voir BACON, Francis, *Essais de morale et de politique* (1625) [*Sermones fideles seu interiora rerum*, 1^{ère} édition incomplète en 1597], trad. A. de La Salle (1800), Paris, L'Arche, 1999, et en particulier *Des richesses* (XXXIV), p. 148-153, *De la fortune* (XXXIX), p. 166-168, *De l'usure* (XL), p. 168-174.

⁶ WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1920a], trad. I. Kalinowski, Paris, Champs-Flammarion, 2002, p. 89.

Le théâtre a cet avantage de confronter sur la scène sociale de façon vivante, dialogique, un « type », qui suppose un certain nombre de traits physiques ou comportementaux fixés par une longue pratique scénique, à une notion aux contours flous comme le capitalisme, notamment considérée au moment, insaisissable, de son émergence. D'un côté, la plénitude inébranlable d'un Art consommé, aguerri par des spécialistes de la farce et de la comédie, de l'autre, l'inquiétante et vaste interrogation devant un phénomène inédit. L'idée du capitalisme est d'une telle puissance conceptuelle que ses conséquences investissent l'ensemble de la culture et de la pensée des peuples qui connurent ses effets, ce dont nous pouvons encore aujourd'hui témoigner. Aussi n'est-il pas étonnant de constater qu'elle implique, au niveau micro-structurel du théâtre, une importante remise en question de certains schémas, qui fait incliner par exemple la rigidité des traits du type vers la fluidité des caractéristiques d'un personnage.

Je propose une étude ponctuelle des représentations théâtrales de l'avarice couvrant deux cultures différentes, touchées par une même rupture de modèles au gré de l'émergence d'une économie de marché, en terres protestante et catholique. L'impact de ce phénomène majeur sur l'entreprise culturelle qu'est le théâtre est analysé depuis une trentaine d'années environ pour le théâtre shakespearien, et depuis les années 1990 pour le théâtre d'Ancien Régime⁷. Cependant, la confrontation de personnages comiques issus de diverses cultures mais calqués sur des modèles préclassiques, et d'un phénomène moderne aussi vaste et mouvant n'a été tentée, du moins à ma connaissance, dans aucun ouvrage de longue haleine, la plupart des articles sur le sujet se limitant à une ou quelques pièces d'un même auteur, ou à une littérature nationale.

Il s'agit ici d'explorer la construction de l'avarice à cette époque et les modalités de son apparition sur la scène de théâtre. Nouvelle *persona*, elle réinvestit d'anciens « types »

⁷ Voir la bibliographie et *infra*, dans le chapitre I, « État de la question ».

comiques (*senex amans*, *danista*/l'usurier, *trapezita*/le banquier⁸), traits allégoriques (*Avaritia*, *Superbia*), ou de caractère (*avarus*, *parcus*, etc.), pour une représentation « en acte » d'une acception de l'avarice en évolution. L'étude se concentrera d'abord sur deux de ces manifestations, que tout oppose, chez deux auteurs anglais réputés pour leur parfaite connaissance des modèles antiques. Un travail équivalent sur les effets de la naissance d'un « esprit » capitaliste sur le théâtre français classique et ses modèles reste pour l'essentiel à fournir ; je tenterai donc, après quelques travaux pionniers, de le poursuivre, par l'étude d'une des plus célèbres comédies de Molière.

Cependant, si ses prémisses s'appuient sur les travaux de Weber pour décrire un certain nombre de phénomènes sociologiques et leur lien à la religion, ce travail explorera davantage les effets de cet « esprit » sur l'esthétique théâtrale. J'aborderai en effet la question à partir de l'élément scénique le plus probant, car il cristallise l'imaginaire des personnages (et du public) : l'argent, à la fois objet manipulé, déplacé, voire transformé en marchandise sur scène, et mot pris entre les diverses significations que les personnages lui prêtent. Alors que l'avare est traditionnellement lié à l'or, qu'il pétrifie et fétichise⁹, l'appréhension de l'argent comme objet et comme signe monétaire construit une nouvelle figure de l'avarice pour des sociétés et à travers des pratiques théâtrales elles-mêmes en redéfinition.

Je me concentrerai sur deux pays dont l'histoire religieuse et politique diffère assez pour tenter de saisir les nuances de l'évolution dans les mentalités de l'*avaritia*. Celles-ci ne peuvent se comprendre sans avoir à l'esprit les conditions socio-économiques de cette époque¹⁰. En effet, vers la fin du XVI^e siècle et au XVII^e, en France et en Angleterre, une

⁸ Voir DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, A. Colin, 1988, 1999, p. 120-124 et de la même, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 255-259.

⁹ WAJCMAN, Gérard, « L'Avarice. Figures, retournements et transpositions », in DETAMBEL, Régine et WAJCMAN, Gérard, *L'Avarice (Les Sept Péchés Capitaux, 4)*, Paris, Ed. du Centre G. Pompidou, 1997, p. 43-45.

¹⁰ Voir à cet égard DESAN, Philippe, « L'avarice chez Montaigne », *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 114 : « L'avarice possède des fondements socio-économiques qui, à notre avis, n'ont pas suffisamment été mis en avant, surtout quand il s'agit du XVI^e siècle ».

constellation de notions autour de l'avarice (*greed*), comme l'intérêt (*interest*), l'usure (*usury*), le crédit (*credit*), la valeur (*valour*), etc., ont subi une reconfiguration sémantique et sociale, ainsi que leurs rapports. D'une manière générale, les échanges économiques se densifient, et la notion de la valeur perd son ancrage matériel, dans le nord de l'Europe. La fonction d'échange prend le pas sur le caractère précieux des choses dans la détermination de leur valeur¹¹. Le type thésaurisateur de « l'avare » s'ouvre également à une plus grande circulation et une certaine fluidité dans sa pratique financière et dans l'échange scénique. Je souhaite prendre cette mutation du discours et du jeu de « l'avare », par rapport aux objets de sa richesse au sens large – son or, ses biens, les êtres qui l'entourent et qu'il exploite – comme un indice d'une parallèle mutation de l'appréhension de la richesse dans les sociétés concernées, dont les scènes de théâtre représentent à la fois les normes et les discrètes contradictions.

Dans les trois pièces retenues, le « trésor » de « l'avare » n'est mentionné qu'en privé, tandis qu'en société il fait parfois négoce, voire étalage de ses profits financiers, bref il mène une activité monétaire. Le juif Shylock fait profession d'usurier ; il est connu dans Venise et prête souvent aux chrétiens¹². Sa fortune personnelle, constituée des bijoux précieux de sa femme et de l'or que Jessica lui vole, est gardée à l'abri des regards indiscrets, enfermée (*shylock*) dans sa « grave maison »¹³ ; par prudence, il ne conserve aucune grosse somme chez lui, préférant emprunter à ses amis pour son négoce¹⁴. Volpone se garde bien de montrer ses richesses, qui sont pourtant vantées par toute la ville ; son « métier » consiste à attirer les

¹¹ Il faut ici différencier la valeur morale ou esthétique de la valeur économique. Le « prix » désigne en moyen français aussi bien une somme d'argent (valeur marchande, commerciale ou récompense) que la valeur d'estime, l'importance morale ou sociale (voir le *Dictionnaire du moyen français* sur le site de l'ATILF, à l'article « prix »). Les termes d' « intérêt » en français et de « *credit* » en anglais subissent également une double influence sémantique qui confronte puis distingue approche morale et approche économique. Voir plus loin, chapitres II et III.

¹² SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 101-124 (Paris, GF-Flammarion, 1994).

¹³ SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, II, 5, v. 35. "My sober house" (trad. Jean Grosjean, Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1994. Sauf mention contraire, toutes les traductions et les références au texte seront tirées de cette édition).

¹⁴ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 50-53.

héritiers par l'appât d'un gain facile et immédiat, bref à se jouer de leur cupidité¹⁵. Quant à Harpagon, sa situation économique est plus floue : on sait qu'il a « assez de bien » (c'est-à-dire en suffisance)¹⁶, mais son origine exacte n'est jamais évoquée. Pourtant, dès son entrée en scène, voilà qu'Harpagon révèle, à demi-mot, une autre source de revenus : les « dix mille écus qu'on [lui] rendit hier »¹⁷ proviennent de quelque activité insoupçonnée, peut-être illicite, peut-être gracieuse. On apprend cependant, plus tard, qu'il ne prête qu'à intérêt¹⁸. Cet effet de retardement dans l'annonce de son usure met en relief une pratique regardée comme extraordinaire dans la société classique française.

« L'avare » moderne est déchiré entre un or, fascinant et pressenti comme omnipotent, et l'univers plus ou moins connu de l'argent, *medium* en passe de devenir l'équivalent universel de tout bien, qu'il pense maîtriser grâce à son trésor. Son action est suspendue entre une stratégie d'accumulation du capital et de fructification de son argent en circuit fermé, de lui à lui-même et non de père à héritier, ou de vendeur à acheteur. Cette hésitation permanente se traduit dans le texte par une schizophrénie¹⁹ entre l'or, devenu dieu, et l'argent vulgarisé, plus que dans un simple délire paranoïaque. S'il a parfaitement compris la fluidité moderne des échanges qui s'oriente progressivement vers la production et la circulation de biens économiques, culturels et sociaux, il participe aussi à leur dévalorisation, par une activité et un discours proprement usuraires. La valeur des produits qu'il réinsère dans les

¹⁵ JONSON, Benjamin, *Volpone*, I, 1, v. 75-90. Édition et traduction de Maurice Castelain [1934], Paris, Les Belles Lettres, coll. de poche bilingue, 2004. Sauf mention contraire, les références et traductions seront tirées de cette édition, ou bien de la traduction de Michèle Willems dans *Théâtre élisabéthain, tome II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 1-182.

¹⁶ MOLIÈRE, *L'Avare*, I, 4, p.75. Édition Jacques Chupeau, Paris, Gallimard, 2007. Sauf mention contraire, toutes les références au texte seront tirées de cette édition.

¹⁷ *L'Avare*, I, 4, p.72.

¹⁸ *L'Avare*, acte II, scènes 1 et 2.

¹⁹ Je ne prends ce terme ni au sens psychiatrique, ni à celui de Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie, tome 1 : l'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973, mais à celui que donne Tzvetan TODOROV dans *Les genres du discours* [1978], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996, p.78. Le discours schizophrénique nie la possibilité de reconstruire à partir de lui une quelconque référence à une réalité existante. Il se caractérise par l'inachèvement, la discontinuité et la contradiction. De même, le discours et le comportement des avares ne correspondent à aucun *habitus* économique concret pour leur entourage. Voir également RAMOND, Charles, « Deleuze : schizophrénie, capitalisme et mondialisation », *Cités*, n° 41, 2010/1, p. 102-103 [Disponible en ligne sur Cairn.info : <http://www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-99.htm>, consulté le 17 juin 2011].

circuits de marchandises, domestiques ou non, ne se détermine en effet plus en termes de *qualité*, mais en termes de *quantité*.

Son entourage, enfants, serviteurs, parasites, se trouve en position tangente par rapport à « l'avare », résistant, voire en conflit, selon la tradition comique, avec cette fluidité qui peut sembler effrayante. Cependant, leur tentative de soumettre en général cette « labilité » à un nouvel ordre, cosmique, éthique ou politique, tendrait à prouver que les procédés de « l'avare » sont en voie d'acceptation, de manière plus ou moins avancée au gré de la comédie. Leur impuissance immédiate contre cette forme d'économie les engage du moins à recourir systématiquement à la justice, à la fois *discrimen* externe pour sortir d'une impasse économique et mise en abyme du jugement social. Cette mise en scène finale du rituel judiciaire pose la question de l'instance de représentation. L'analyse de ces dénouements comparables permettra de comprendre le travail de chaque auteur sur la forme comique avec laquelle il joue.

À travers les textes (chapitres II et III), se dessine un réseau de sens et de symboles qui met en forme un « discours économique » en émergence dans la parole de « l'avare », dans l'Angleterre élisabéthaine comme dans la France sous Louis le Grand. La composition dramatique et scénique de ces trois pièces à partir de techniques et de genres théâtraux différents montre également les répercussions de l'élaboration de ces figures de l'avarice au niveau du travail dramaturgique (chapitre IV). Dès lors, les formes de la représentation théâtrale agissent-elles en retour sur les nouveaux concepts socio-économiques ? Quelles valeurs le théâtre comique peut-il transmettre ou opposer à ces objets qu'il met en scène, et au public ? Le rire de la comédie n'a-t-il pas contribué, à son échelle, à la banalisation et à l'acceptation, en France et en Angleterre, d'un « 'esprit' capitaliste » ?

CHAPITRE I – CHAMP ET MÉTHODE

A. Les « scènes » de l'avarice

1) Brève histoire de l'avarice : du Pêché capital à la sauvegarde du capital

Depuis Aristote au moins, l'avarice est définie comme un désir excessif, à la fois d'acquisition et de rétention¹. Mais déjà des difficultés de définition apparaissent. Si l'on admet généralement que ce désir est actif, qu'il se spatialise dans un mouvement vers un objet qu'il entend posséder, avec une puissance ou une volonté excessive donc, est-il un désir de collection, de type « 1 et 1 et 1... », d'accumulation (qui implique un calcul de type 1 + 1 + 1...) ou encore de consommation (1 puis 1 puis 1...)? Sur ces premières distinctions viennent se greffer une constellation de termes liés de façon plus ou moins lâche à la notion première d'avarice, avidité, cupidité, convoitise, rapacité, ladrerie, lésine, parcimonie, pingrerie, etc., qui font apparaître un large champ sémantique².

Deuxième problème : quel est l'objet vers lequel tend le désir de l'avare ? Aristote, encore une fois, mais aussi Platon, Xénophon, Cicéron plus tard, le restreignent à la richesse

¹ « L'avarice pèche par défaut quand il s'agit de donner, par excès quand il s'agit de recevoir, sauf dans les cas sans importance » (*Éthique de Nicomaque*, IV, 1, 28 (1121a) : « ἡ δ' ἀνελευθερία τῶ διδόναι μὲν ἐλλείπει, τῶ λαμβάνειν δ' ὑπερβάλλει, πλὴν ἐν μικροῖς », trad. Jean Voilquin, Paris, GF Flammarion, 1992). L'avarice est caractérisée « par défaut » ici, comme « absence de libéralité » ou de liberté (ἀνελευθερία).

² La convoitise peut se contenter de virtualité, ainsi que la cupidité, mais avec une nuance négative, qui convoque la jalousie ; même nuance entre l'avidité et la rapacité, avec cette fois la glotonnerie comme péché associé ; la parcimonie signifie une épargne scrupuleuse, tandis que la pingrerie ajoute une idée de sordidité, de mesquinerie, mais les deux termes ont déjà changé de paradigme, passant d'une phase active à une phase passive, de conservation, de répartition calculée, ou du moins d'absence de dépense ; le « ladre », du latin *Lazarus*, désigne le lépreux (d'après *Évangile selon Saint Jean*, 11, 1-46) ; même si son emploi est vieilli, l'étymologie nous rappelle qu'il s'agit d'une souillure ; « lésine » est tiré de l'italien *lesina*, « alène », le poinçon servant à percer le cuir : dans l'imaginaire collectif, celui qui « lésine » répare lui-même ses chaussures pour éviter une dépense (les étymologies sont tirées du *Trésor de la Langue Française informatisé* [CD-Rom], Paris, C.N.R.S., 2004).

en général, et à l'argent en particulier³. L'avarice s'applique « toujours à ceux qui s'attachent plus qu'il ne faut aux richesses »⁴. Les « amateurs de richesse » (φιλοχρήματοι) sont un bienfait pour la cité ; mais si leur amour du gain devient « sordide » (ἀίσχροκέρδεια, de *aiskros*, « honteux » et *kerdia*, « acquisition, profit »), dès lors apparaît le vice politique et moral⁵. La pensée latine développera cet aspect moral de l'avarice, considérée comme une « maladie de l'âme », notamment le stoïcien Sénèque. La passion pour l'argent empêche le repos ; aussi le sage doit-il s'en tenir éloigné, car son accumulation s'avère un moyen pervers de sortir du *negotium*⁶. Les philosophes du début de l'ère chrétienne se demandent dès lors en quoi consiste la vraie richesse, celle qui permet l'*otium*. L'avare amasse des « montagnes d'or », image néotestamentaire de la fausse richesse, tandis que le pauvre peut recevoir les vraies richesses spirituelles en son cœur. Chez Apulée, écrivain inspiré par la mystique orientale et philosophe païen, l'idée d'être « plein de l'absence de besoins » (*non egendi satietas*)⁷ rencontre la sensibilité chrétienne émergente.

L'évangélisation progressive des premiers siècles de notre ère modifie dans ce sens la conception de la richesse et de la propriété d'une part, de l'intériorité de l'être d'autre part, et porte des auteurs chrétiens comme Saint Cyprien, Saint Hilaire ou Saint Ambroise à mieux décrire les signes extérieurs qui dénoncent l'avarice (insomnie, peur du vol, cupidité, enfermement, etc.) repris des traités antiques⁸. La richesse ne constitue pas un motif de

³ PLATON, *Lois*, VI, 754e ; XENOPHON, *Économique*, chapitre XIV, § 4-10 ; CICERON, *De Officiis*, II, XVIII-XXII ; *De Legibus*, III, XX (46).

⁴ Aristote, *Éthique...*, *op.cit.*, IV, 1119b : « [καὶ τὴν μὲν ἀνελευθερίαν προσάπτομεν] ἀεὶ τοῖς μᾶλλον ἢ δεῖ περὶ χρήματα σπουδάζουσι » (ma traduction).

⁵ Aristote, *Éthique...*, *op. cit.*, IV, 1, 40-42.

⁶ SENEQUE, *De Tranquillitate animi*, 8, 4 ; *Lettres à Lucilius*, VI, 56, 10-14 ; XVII, 106, 4-8, etc.

⁷ APULÉE, *Apologie*, XX, 2-4 et 8.

⁸ Voir SAINT CYPRIEN DE CARTHAGE, *Ad Donatum*, 12, CCL 3A, 10-11 ; *De Zelo*, 2, CCL 3A, 84-85. HILAIRE DE POITIERS, un siècle après Cyprien, complète ce portrait par la description de l'état émotionnel de l'avare dans son *Tractatus in psalmum*, 125, 5 (éd. A. Zingerle, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 22, Milan, 1891, p. 608). Ces images formeront la représentation typique de l'avare au Moyen Âge.

condamnation, mais sa gestion au quotidien doit prouver la richesse intérieure du nanti⁹. En s'inspirant des *Évangiles* selon Matthieu ou Luc, les auteurs chrétiens latins fustigent les avares pour leur méprise sur le réel trésor de Dieu : à l'or qu'ils enfouissent au plus profond de la terre, croyant trouver le ciel, ils confient à tort leur cœur¹⁰. Ils établissent parallèlement pour les siècles à venir les paradigmes de la condamnation de l'usure comme d'une générosité et une charité trompeuses¹¹. Ainsi, l'avarice est plutôt condamnée pour la menace qu'elle représente pour la société, son potentiel subversif à l'encontre des institutions et de l'autorité, alors que celles-ci se redéfinissent dans les premiers siècles¹², tandis que l'usure apparaît comme une menace secondaire pour la société, mais absolument à proscrire cependant pour le salut de l'âme¹³. Vers le III^e siècle déjà, la figure de l'avare se confond avec celle du marchand et de l'usurier, qui effraie par sa suractivité¹⁴. L'idéal ascétique de limitation du désir se trouve confronté aux exigences vitales d'élargissement de la communauté chrétienne envers des croyants riches et généreux¹⁵.

Le dilemme qui se pose aux laïcs prend une détermination cruciale dans la vie monastique. Evagrius Ponticus (345-399 env.) fait entrer la φιλαργυρία (« amour de l'argent », terme couramment employé à cette époque pour « avarice ») dans son octade des Péchés capitaux, car l'avarice constitue une menace contre le progrès du moine dans l'union

⁹ Maurice TESTARD, *Chrétiens latins des premiers siècles. La littérature et la vie*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 49-50. Voir Saint Cyprien, *De Opere et eleemosynis*, 9 et 25 ; SAINT AMBROISE, *De Nabuthe Israelita*, 1, 2 ; 13, 54 ; 14, 58 et 60.

¹⁰ Ambroise, *De Nabuthe Israelita*, 14, 58 ; Matthieu, 6, 21 ; 13, 44-45 (le Royaume des cieux comme un trésor caché dans un champ) ; Luc, 19, 12-27 ; 25, 14-30.

¹¹ Ambroise, *De Officiis*, III, 20 ; *De Tobia*, 6, 23-25. (Il dénonce également le lucre sur la ruine d'autrui, la jalousie ; il compare l'avare au chasseur, au calculateur d'intérêts). Voir Testard, *op. cit.*, p. 52 sq.

¹² D'où les disparités dans les textes des premiers chrétiens. Voir les attaques de Tertullien ou d'Origène contre la richesse, source de rupture sociale, par rapport à la justification des riches par Clément d'Alexandrie. Pour plus de détails, voir NEWHAUSER, Richard, *The Early History of Greed: the Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 6-15.

¹³ Le débat sur l'usure s'étendra au domaine social au cours du Moyen Âge, voir *infra*.

¹⁴ Newhauser (*op. cit.*, p. 17) n'hésite pas à qualifier cette agitation, que les stoïciens envisageaient d'un point de vue philosophique, comme « une série d'entreprises proto-capitalistes (« proto-capitalist ventures »). Voir Arnobe l'Ancien, *Adversus nationes*, VII, 2, 40 (éd. A. Reifferscheid, *CSEL* 4, Vienne, 1875, p. 80-81) : forage infini des montagnes, recherche de trésors, voyage pour le commerce malgré des conditions difficiles, attention constante à la fluctuation des prix, usure, querelles avec l'entourage à cause de dettes, etc.

¹⁵ Compte tenu de la situation encore précaire des institutions chrétiennes et de la situation économique de la communauté. Voir Newhauser, *op. cit.*, p. 21.

avec Dieu ; il contribue ainsi à une phase de spiritualisation de ce péché¹⁶. Dès lors, et même dans la vie séculaire, cet « amour de l'argent » devient le symbole de la chute de l'âme humaine dans le Mal, non plus uniquement au niveau mythologique ou historique comme pour Lactance, mais dans le combat éthique que livre l'âme au sein du monde¹⁷.

Sous l'influence de la Vulgate aux VI^e-VII^e siècles, *avaritia* et *cupiditas* deviennent quasi synonymes chez bon nombre d'auteurs (Lactance, Saint Jérôme, Saint Ambroise, etc.), et *avaritia* désigne de plus en plus couramment l'idée générale de « désir excessif de possession » sans considération spécifique pour son objet, et non plus uniquement un « amour pour les richesses »¹⁸. L'avarice devient alors la *radix omnium malorum* (« racine de tous les maux »), car elle regroupe un sens large d'éloignement de Dieu par sa démesure, qui la rapproche de l'orgueil, et une définition stricte autour de l'argent, qui entraîne donc une attirance pour un bien mondain.

Cette confusion du latin tardif se maintiendra dans les langues romanes et germaniques, du moins chez les peuples christianisés¹⁹. Dès lors, il revient aux peuples de choisir le ou les sens de la notion à privilégier, l'acception large de « désir excessif pour », ou l'acception restreinte d'« avidité pour les richesses ou l'argent », le sens « conjonctif » ou « non-disjonctif », voire le consomptif. Ces sens ont été déterminés par Algirdas-Julien Greimas et

¹⁶ Newhauser, *op. cit.*, p. 47-67.

¹⁷ Le combat des Vices et des Vertus, dans la *Psychomachie* de Prudence (*Psychomachie ; Contre Symmaque*, tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1948), est une allégorie d'un combat à la fois intérieur et ancré dans la réalité sociale. La composition du poème est marquée par la chute de l'Empire et la violence des invasions barbares au V^e siècle (Newhauser, *op. cit.*, p. 80-110).

¹⁸ Dans la traduction grecque de la Bible, en effet, l'avarice connotait deux notions, la *pleonexia* (*cupiditas*), littéralement « le fait de prendre plus », *terminus technicus* de connotation plus large, et la *philargyria* (*avaritia*), « l'amour de l'argent ». Pour ces distinctions et leurs conséquences sur l'appréhension chrétienne du péché capital, voir Newhauser, *op. cit.*, p. 20-21, 92, 108-116. C'est probablement sous l'influence d'Isidore de Séville, *Etymologies*, X, A, 9, qui fait dériver *avaritia* d'*aviditia auri*, que cette confusion a prospéré (voir CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003, p. 156-160).

¹⁹ Et, semble-t-il, elle existe dans d'autres cultures religieuses, dans l'hindouisme, le bouddhisme bien sûr (qui cherche le détachement de tout désir), le sikhisme, le judaïsme, et même l'islam. Dans toutes ces traditions, l'avarice est le principe des péchés, ou au moins l'un des pires vices qui soient. Voir TICKLE, Phyllis A., *Greed: The Seven Deadly Sins*, Oxford, Oxford University Press, 2004 [en ligne : <http://www.mylibrary.com/browse/open.asp?ID=83789&Loc>. Consulté le 25 février 2009], p. 12-15.

Jacques Fontanille, à partir des trois « segments définitionnels » de l'avarice qu'ils observent, et sur laquelle mon étude s'appuie en grande partie : l'attachement excessif à l'argent, la passion d'accumuler, et la passion de retenir les richesses. Ils distinguent en effet une forme « dynamique » de « conjonction », d'amoncellement des richesses, et une forme « apparemment statique de non-disjonction », de rétention des richesses accumulées²⁰. En français, l'avarice évoque davantage l'idée d'amour pour l'argent et de « non-disjonction » que de consommation. Le moyen-anglais a calqué le mot français « avarice » vers la fin du XIV^e siècle, et donné une riche famille lexicale (*avaricious*, *avariciously* et *avariciousness*, *avarous* et *avarously*, et même *avarition*), qui désigne aussi bien un « désir immodéré d'acquérir et d'accumuler des richesses », une « voracité de bien », qu'un vif désir de rétention pour soi²¹. Mais, de nos jours, l'anglais emploie plus souvent *greed* pour nommer ce que l'on entend en français par « avarice », notamment pour la désignation du péché capital, renouant ainsi avec la tradition primo-chrétienne de confusion entre *cupiditas* et *avaritia*. En effet, au Moyen Âge encore (et d'autant plus au XII^e siècle, période de lent passage d'une économie agraire à une première économie de marché)²², c'est toujours l'*avaritia* qui est associée au désir de richesse, d'argent. Les premières occurrences de l'adjectif *greedy* sont quant à elles d'abord synonymes de « vorace, cupide », et s'appliquent au désir de nourriture ou de boisson, avant de changer de thème pour désigner l'être « avide de richesse, l'avare »

²⁰ *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 113.

²¹ « Avarice, n. », in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 ; juin 2011 pour la version en ligne [disponible à l'adresse : <http://www.oed.com/view/Entry/13615>. Consulté le 20 juillet 2011 ; 1^{ère} version publiée : *New English Dictionary*, 1885]. De la racine latine *habere/avere* qui a donné *avarus*, l'anglais a formé le nom *aver*, plus rare, qui signifie « possession, propriété, bien, argent », puis « bétail », et plus tardivement « cheval ». *Ibidem*, <http://www.oed.com/view/Entry/13677>.

²² BLOOMFIELD, Morton W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with a Special Reference to Medieval English Literature* [1957], Michigan, Michigan State University Press, 1967, p. 95-96 : « Avarice is more vidently and continually attacked than in the earlier period. And this is natural. The change of economic values from agrarian to mercantile and the increase in total national income would lead to a mounting appearance of cupidity, for cupidity could now be more easily measured. [...] Attacks on avarice are often directed against incipient capitalism. » (« L'avarice est attaquée avec plus d'évidence et de continuité qu'à la période précédente. Et c'est naturel. Le changement des valeurs économiques, de l'agraire au mercantile, et l'accroissement du revenu national total devaient supporter l'apparence de cupidité, car la cupidité pouvait à présent être plus facilement mesurée. [...] Les attaques contre l'avarice sont souvent dirigées contre le capitalisme naissant », ma traduction).

vers les années 1000, puis d'ouvrir vers 1300 sa thématisation (« avide, très désireux de quelque chose »)²³. *Greed* insiste sur le désir d'acquérir et surtout de consommer, et serait ainsi l'équivalent de *cupiditas*. L'aspect non-disjonctif et conservateur plus propre à l'*avaritia* semble quant à lui s'être greffé sur le nom et adjectif *miser*, utilisé le plus souvent pour parler d'une personne avare²⁴.

Au cours du Moyen Âge, la recrudescence de discours et d'images qui confirment son rapport particulier à l'argent confère à l'avare une « visibilité » supérieure. L'iconographie de l'avarice se développe dans l'art roman, sur les chapiteaux ou les bas-reliefs des églises (châtiment de l'avare d'après la parabole de Lazare à Vézelay ou à Monreale, ou homme avec une bourse autour du cou, dont de nombreux exemples se trouvent en France et en Espagne, ou dans la cathédrale d'York)²⁵. L'idolâtrie de l'argent est dénoncée à travers une multitude d'écrits satiriques, en prose ou en vers, en latin ou en langue vulgaire, à partir de la fin du XI^e siècle²⁶. La diffusion de la monnaie menace les valeurs chrétiennes ; les échanges s'intensifient, et l'or circule ; le salaire apparaît au X^e siècle dans le nord de l'Europe ; bref

²³ « Greedy », adj., in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 ; juin 2011 pour la version en ligne [disponible à l'adresse : <http://www.oed.com/view/Entry/81153>. Consulté le 20 juillet 2011 ; 1^{ère} version publiée : *New English Dictionary*, 1900]. "Greed" est une formation du XVII^e siècle à partir de l'adjectif.

²⁴ "A person who hoards wealth and lives miserably in order to do so; (in wider use) an avaricious, grasping, or stingy and parsimonious person", (« Une personne qui entasse des biens et vit misérablement à cette fin ; (au sens large) une personne avare, cupide, ou pingre et parcimonieuse » [ma traduction]. "Miser, adj. and n.", in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 ; juin 2011 pour la version en ligne [disponible à l'adresse : <http://www.oed.com/view/Entry/119522>. Consulté le 20 juillet 2011 ; 1^{ère} version publiée : *New English Dictionary*, 1907]). Voir *The Miser*, traduction de la pièce de Molière par Thomas Shadwell jouée au Theatre Royal en janvier 1671/2 ; FIQUET DU BOCAGE, Pierre, *Lettre sur le théâtre anglois, avec une traduction de L'Avare, comédie de M. Shadwell, et de La Femme de campagne, comédie de M. Wicherley* [1752], Charleston, SC, Nabu Press, 2010 et BORGMAN, Albert S., *Thomas Shadwell: His Life and Comedies* [1928], New-York, Benjamin Blom, 1969, p. 141-147.

²⁵ Pour plus de détails sur cette question, voir : BASCHET, Jérôme, « Les péchés capitaux et leur châtement dans l'iconographie médiévale », in Casagrande et Vecchio, *op. cit.*, p. 352-353 ; DELUMEAU, Jean, *Le Pêché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 478-480, 713 ; BAUMANN, Priscilla, « The Deadliest Sins. Warnings against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne », *Church History*, 59, 1, 1990, p. 7-18 ; MARTIN-BAGNAUDEZ, J., « Les représentations romanes de l'avare : étude iconographique », *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, p. 397-432. Pour l'Antiquité tardive (ou l'avarice se décline en figures bibliques, bestiaires, personnages antiques historiques, symboles, métiers, éléments ou allégories), voir Newhauser, *op. cit.*, p. 132-141.

²⁶ Casagrande et Vecchio, *op. cit.*, p. 169-170.

l'ancienne définition de l'avarice se heurte à de nouvelles réalités sociales²⁷. L'argent, la richesse et leur possession prennent une importance considérable dans deux débats fondamentaux de la période : la réforme de l'Église aux XI^e et XII^e siècles, et la polémique autour de l'usure à partir du XII^e-XIII^e siècle qui constitue, d'après Jacques Le Goff, « l'accouchement du capitalisme » commercial²⁸.

L'usurier, juif et abhorré tout comme le marchand dans l'imaginaire chrétien²⁹, « devient un homme nécessaire et détesté, puissant et fragile »³⁰. La question de l'usure est abordée dans les manuels des confesseurs, dans les *exempla* pour les sermons, ou encore dans les écrits théologiques, qui la distinguent de l'intérêt dès le XII^e siècle. L'usure y est considérée comme un vol, donc comme un péché contre la justice et le juste prix, principe du calcul économique médiéval, mais aussi contre la nature, car l'argent s'y reproduit de et par lui-même³¹. Figure associée à la mort, à la stérilité, à l'avarice, à la paresse et au vol du temps³², « l'usurier vit dans une sorte de schizophrénie sociale », comme le boucher, le jongleur et plus tard le comédien, la courtisane ; « également courtoisé et craint pour son argent, il est méprisé et maudit à cause de lui, dans une société où le culte de Dieu exclut le culte public de Mammon », ce qui le conduit à se cacher, ou le mène parfois à la folie³³. À partir du XIII^e siècle, sa situation connaît une certaine amélioration : il entre au purgatoire, et commence ainsi une longue marche vers la contrition ; son travail, les risques de son métier le placent dans une situation inconfortable, qui lui autorise un faible espoir de sortir de l'Enfer chrétien³⁴. Un emblème de cette « réforme » de la représentation de l'avarice, juste avant la grande Réforme, pourrait être le célèbre panneau *La Mort et l'Avare*, peint par l'artiste

²⁷ Newhauser, *op. cit.*, p. 125.

²⁸ LE GOFF, Jacques, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986, p. 9 ; Delumeau, *op. cit.*, p. 246.

²⁹ Newhauser, *op. cit.*, p. 125.

³⁰ Le Goff, *op. cit.*, p. 10.

³¹ Le Goff, *op. cit.*, p. 15-30.

³² Le Goff, *op. cit.*, p.30-42.

³³ Le Goff, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁴ Le Goff, *op. cit.*, p. 78-79, 98-99.

hollandais Jérôme Bosch³⁵, où l'avare balancerait, au moment d'être jugé, entre céder à son vice et y renoncer, entre les signes du pouvoir divin, dans la partie supérieure du tableau, et les esprits démoniaques et les sacs d'or dans la partie inférieure³⁶.

À la Renaissance, l'usurier et l'avare se libèrent en quelque sorte de l'étreinte de la religion, pour rechuter dans le monde. L'avarice subirait en effet une véritable mutation conceptuelle³⁷ dont les multiples répercussions sur la conciliation ou l'opposition entre les valeurs religieuses, morales et juridiques opéreraient un « changement radical » d'attitude envers ce vice « qui sépare le Moyen Âge de notre monde »³⁸. Cette mutation s'effectue au gré de profondes modifications dans les pratiques économiques. C'est en effet à la Renaissance que l'or et l'argent deviennent des marchandises à part entière, qui possèdent un prix sur un marché des valeurs toujours fluctuant. Malgré les politiques nationales de fixation des prix, en France par exemple, les écarts avec le cours officiel de la monnaie dans le monde obligent les marchands à thésauriser l'or ou les monnaies qui ont plus de valeur (à cette époque, le ducat et la pistole d'Espagne, le florin d'Allemagne) afin de conserver leur capital. L'or, devenu « truchement » universel entre les marchandises, est épargné, ce qui peut mener à l'avarice – à un degré supérieur de *quantité*, non de *qualité* – tandis que se développent d'autres formes de paiement, comme le crédit. Les XV^e et XVI^e siècles se résument d'ailleurs économiquement à une « hésitation profonde entre le crédit et la thésaurisation »³⁹, autrement dit, entre un comportement avare ou usurier envers l'argent.

³⁵ BOSCH, Jérôme (c.1450-1516), *La Mort et l'avare*, c.1485-1490, huile sur panneau, 93 x 31 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C., Samuel H. Kress Collection.

³⁶ GORLÉE, Dinda L., "Pursomania: the sin-sign of avarice", *Semiotica*, vol. 117, n°2-4, 1997, p. 179. Pour une reproduction du panneau, voir le site de la National Gallery, à l'adresse : http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=41645&detail=none.

³⁷ MENIEL, Bruno, « Présentation », in *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 7-8 [en ligne sur Persée : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvi_1774-4466_2008_num_4_1_993, consulté le 25 mars 2011].

³⁸ WENZEL, Siegfried, « The Seven Deadly Sins : some Problems of Research », *Speculum*, vol. XLIII, n° 1, janvier 1968, p. 22 (traduction B. Méniel). Voir également Newhauser, *op. cit.*, p. XII.

³⁹ DESAN, Philippe, « L'avarice chez Montaigne », *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 114-117.

Cette mutation, toute théorique, peut également se lire directement dans les portraits d'avares, plus vivants et plus fouillés quant au caractère et à l'intériorité, des œuvres littéraires. Elles constituent un vaste corpus où est perceptible la construction, à travers le temps et les mœurs, d'une figure de l'avarice nuancée, voire aux traits contradictoires.

2) L'avarice au théâtre en Angleterre et en France au XVII^e siècle : émergence de figures rénovées

Codifiés de longue date dans les traités, les sermons, les manuels de confesseur, les sommes de péchés, les *artes praedicandi* et autres formes de discours sur les conduites, les péchés capitaux, ressourcés par la redécouverte des sagesse antiques, font partie des motifs souvent repris par les artistes et les écrivains, dans des tableaux d'intérieurs, des farces, des nouvelles, des romans, des dialogues, des éloges⁴⁰. Si la peinture est quelque peu rétive, du moins jusqu'à la modernité⁴¹, à représenter les vices sans les allégoriser, la puissance critique et dénonciatrice de la littérature s'empare de l'avarice. Dans l'Angleterre médiévale, la complainte et la satire portent sur des métiers et des comportements économiques perçus comme une menace pour la gestion domestique des biens, ceux des usuriers ou des marchands. Les formes les plus populaires de cette tradition sont les bestiaires et les Mystères. Les poètes savent les dangers d'inflation que l'usure, comme la thésaurisation, font

⁴⁰ Méniel, art. cit., 2008, p. 7.

⁴¹ Il existe bien sûr une longue tradition de représentation symbolique de l'Avarice, notamment chrétienne (hauts-reliefs et décors de chapiteaux des églises romanes de France et d'Italie, Jugements derniers comme celui de Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue, ou encore allégorie des Vices et des Vertus, comme la *Minerve chassant les vices du jardin de la vertu* de Mantegna (1500-1502), au Louvre). Les peintres flamands, au Moyen Âge, donnent à l'avarice des traits plus personnels (par exemple, *Le Prêteur et sa femme* et *Les Usuriers* de Quentin Metsys [1465-1530]). Pour le XVI^e-XVII^e siècle, voir HAMON, Philippe, « L'avarice en images. Mutations d'une représentation », in *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 11-34. La littérature suit à peu près les mêmes évolutions dans la signification qu'elle donne à l'avarice. Voir également Wajcman, art. cit., 1997, p. 32-33.

courir ; mais c'est aussi l'amour de soi qu'ils condamnent, péché moral aussi grand que la tare commerciale⁴². Il est clair que les temps de Réforme ont contribué à remettre le débat sur l'avarice et la bonne gestion de l'argent au goût du jour, notamment grâce aux traductions de la Bible et de l'œuvre de Calvin en anglais dès 1560⁴³. La promulgation de la loi sur l'usure en 1571 marque à ce titre un tournant : bien que la réprobation morale demeure évidemment fort prégnante, on ne peut plus ignorer, du moins théoriquement, la difficulté de rejeter l'homme d'argent hors de la société sans dommage pour celle-ci. De même en France, dès la Renaissance, « l'avarice est devenue une des préoccupations importantes et fait partie intégrante du discours économique de l'époque »⁴⁴. Au XVII^e siècle, un grand nombre de moralistes ou de politiques discutent sur le thème de l'avarice : Richelieu, Scudéry, La Bruyère dans ses *Caractères*, Boileau dans ses sermons, Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes*, La Fontaine dans ses *Fables*, Scarron dans ses nouvelles tragi-comiques, La Rochefoucauld dans ses *Maximes*, mais aussi Cyrano de Bergerac, Guy Patin, nombre de recueils détachés et romans comiques, satiriques ou bourgeois⁴⁵.

Grâce aux capacités d'abstraction et de simplification de son caractère, l'avare est davantage encore une figure théâtrale. Henri Fluchère affirme que, même libérée de ses préoccupations religieuses, la scène a toujours tendance, à l'époque moderne, à allégoriser ses personnages marquants⁴⁶. La présente étude veut prouver au contraire que les nombreux emprunts à la tradition pour constituer une gamme d'« humeurs » de comédie sont loin de limiter l'expression dramaturgique de Shakespeare, de Jonson ou de Molière. Les figures de

⁴² PETER, John, *Complaint and Satire in Early English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 85, 91-96.

⁴³ LEE, Sidney, *The French Renaissance in England. An Account of the Literary Relations of England and France in the Sixteenth Century*, New-York, Octagon Books Inc., 1968, p. 148

⁴⁴ Desan, art. cité, p. 113.

⁴⁵ Voir MORITZ, Levi, « The Sources of *L'Avare* », *Modern Language Notes*, vol. 15, n°1, janvier 1900, p. 10; BOSSUET, *Traité de la concupiscence* (éd. par Ch. Urbain et E. Levesque [1930]), Paris, Eurédit, 2007, p. X ; SUTCLIFFE, F. E., *Guez de Balzac et son temps*, Paris, Nizet, 1959, p. 120-122 ; SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, éd. commentée par Victor Fournel, tome I, chez P. Jannet, libraire, 1857, 2^{ème} partie, chapitre 6, note p. 298.

⁴⁶ *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1966, p. 135-136.

l'avarice qu'ils proposent possèdent un discours singulier et un jeu, une place propres dans la structure des pièces où elles apparaissent, qui leur évitent l'écueil de l'allégorie antique ou chrétienne. Le talent de ces auteurs consiste à dégager la force des tensions en jeu dans la redéfinition du type, et à marquer, par-delà l'allégorie ou la simple « humeur », l'empreinte de la modernité, c'est-à-dire avant tout un questionnement, sur ses déclinaisons anciennes.

Le type de l'avare remonte au moins à la *Néa* grecque⁴⁷. C'est par le théâtre, de la comédie latine aux Moralités et aux mystères, à la *commedia dell'arte*, ou aux *autos sacramentales*, et jusqu'à Shakespeare, Jonson et Molière eux-mêmes, que celui-ci s'est ancré dans nos esprits. Sa vieillesse, ses tares physiques (décrépiteude, déformations corporelles, notamment du nez, du dos ou des doigts, recroquevillés dans un réflexe de préhension crispée, cécité, surdité, maladies, etc.), mais aussi, parfois, son caractère libidineux, menteur, inquiet, sont autant de facettes de ce personnage. La fortune du modèle latin (issu de la *Néa*) tient en partie à la polysémie qu'il confère à la définition de l'avarice⁴⁸. Euclion, en effet, n'est pas dit *avarus* dans l'*Aulularia* de Plaute, mais bien « *parcus* », économe ; son entourage ignore l'existence de son trésor, trouvé par son propre grand-père, lequel, mû par son avidité (*avidus*), l'a gardé jalousement à l'abri de tous les regards⁴⁹. Mégadore son voisin le croit réellement « pauvre » (*pauper*), c'est-à-dire d'une catégorie sociale inférieure (*paupertas*), car, tout comme ses ancêtres, Euclion se plaint de la misère et continue de vivre dans une quasi indigence, malgré le trésor caché au fond de son jardin⁵⁰. Il hérite, avance Benjamín García Hernández, des deux aspects de ses aïeux, l'*avarus* (son grand-père avide du trésor) et le *parcus* (la pingrerie du père dans ses dévotions au *Lar familiaris* qui a pourtant

⁴⁷ Voir MÉNANDRE, *Le Dyskolos*, l'*Hydria*, ou même l'*Epitrepontès* ou le *Thésauros*, d'après Alfred Ernout, in Plaute, *Comédies, tome I* (éd. A. Ernout/ J-P. Dumont), Paris, CUF, coll. « Les Belles Lettres », 2001, p. 144 sq.

⁴⁸ Voir GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, «Euclio (Plauto, *Aulularia*), *parcus atque avarus*», *Emerita*, 72, 2, 2004, p. 236.

⁴⁹ PLAUTE, *Aulularia*, prologue v. 9-10, in *Comédies, tome I*, éd. A. Ernout/ J-P. Dumont, Paris, CUF, coll. « Les Belles Lettres », 2001, p. 150.

⁵⁰ Plaute, *Aulularia*, v. 107-112, 186, 190-192 ; 206 ; 539-544 ; il négocie sur le mariage de sa fille v. 238, 256, 258.

indiqué le trésor à son propre père)⁵¹. Certes, dans ce personnage-clé pour la compréhension ultérieure de la figure de théâtre, la double tendance de l'avarice est présente à l'état latent pourrait-on dire. Mais Euclion est seulement tourmenté par la perte de l'or dont il a hérité, sans en jouir d'aucune manière. Il n'est pas un véritable *avarus* au sens étymologique (du verbe *aveo* = désirer fortement), mais reste plutôt au premier degré du potentiel d'un *avarus* : il désire juste conserver son trésor, non en faire un usage quelconque. La marmite qui le contient (*aula*), dont le Lare commande l'apparition finale, devient dès lors une sorte de personnage qui oriente l'intrigue, souvent contre Euclion lui-même⁵².

La comédie humaniste du XVI^e siècle développe des personnages de père ou de vieillard amoureux (*senex amans*), dont le plus célèbre demeure Pantalone, un « cousin du vieil avare », à partir du vieux des Atellanes et de l'Euclion de Plaute, qui prend alors le nom de Magnifico⁵³. Dans la comédie improvisée, ce rôle est confié à un mime très exercé. Vers la fin du XVI^e-début du XVII^e siècle, il « vit une longue période de crise due à l'abstraction et au schématisme »⁵⁴ de son jeu, concurrencé, avancerais-je, par ces figures de l'avarice plus modernes mises en scène par les grands dramaturges. Au XVIII^e siècle, dans la *commedia dell'arte*, il parodie surtout la bourgeoisie vénitienne, et peut prendre les deux aspects, sous les traits d'un mari jaloux et avare, usurier, froid calculateur des intérêts, selon les besoins du canevas⁵⁵. Son costume se compose d'un bonnet, d'un pantalon et d'une simarre, robe de chambre que portent les marchands vénitiens, d'un masque au long nez, d'une barbe. Ce riche marchand (ou avocat, ou médecin...) avare et vaniteux s'amourache d'une jeune beauté et, rajeuni par l'amour, bascule dans une coquetterie ridicule et une sensualité exacerbée qui le vouent à l'échec. Haï de tous, enfants, femme, dulcinée, valets, et pourtant soucieux de sa

⁵¹ García Hernández, art. cité, p. 239-240.

⁵² Voir FLOBERT, Annette, *Plaute : Aulularia. La comédie dans l'Antiquité*, Paris, Hatier, 1991, p. 18-19.

⁵³ MAMCZARZ, Irène, « Pantalone : du masque au caractère, de la Commedia dell'arte à Goldoni », *Revue d'histoire du théâtre*, n^o2, 1972, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196.

réputation sociale et de l'éducation de sa lignée, malgré des inepties qui contredisent même parfois son avarice, il finit toujours par prendre conscience de sa responsabilité dans ses propres malheurs, et les droits de l'amour triomphent devant le pouvoir de l'argent⁵⁶.

La comédie serait, d'après John N. King, un genre de prédilection pour supporter la doctrine protestante en Angleterre, car son dénouement résonne, dit-il, comme une promesse de salut devant la destinée tragique de l'humanité. Du moment que le théâtre défend la moralité et éduque la jeunesse par des gloses d'extraits du *Nouveau Testament*, qu'il préfère aux anciens textes canoniques dont se servaient les mystères médiévaux, les puritains le tolèrent, du moins jusqu'à l'ouverture de théâtres publics⁵⁷. Les drames bibliques, universitaires ou plus populaires (interludes) rendaient mieux la controverse entre catholiques et protestants que les dialogues, forme héritée des auteurs antiques (Platon, Lucien) où Luther s'est illustré, et où la dénonciation de l'avarice était souvent présente⁵⁸. L'allégorie de Robert Crowley, poète protestant, *Philargyrie of Greate Britayne* (1551)⁵⁹ est un bon exemple des motifs de ces attaques morales contre l'orgueil et l'avarice des puissants. Le géant Philargyrie vole tout l'or du royaume amassé par l'Hypocrisie, symbole du mauvais gouvernement ; ce même danger menace le pouvoir à l'instigation de la Réforme. L'or est ici une métaphore complexe des sept péchés capitaux⁶⁰.

A partir du milieu du XVI^e siècle, une figure bien particulière dans le théâtre élisabéthain et jacobéen naît des traits physiques et comportementaux conjugués du prêteur d'argent de la comédie de Plaute et des allégories médiévales de l'avarice (*Avaritia*) : l'usurier. Arthur B. Stonex a relevé pas moins de soixante occurrences de ce personnage de 1553 à 1643, dans des structures d'intrigue similaires. L'action se développe le plus souvent à

⁵⁶ Voir pour des exemples et plus de détails : LAZARD, Madeleine, *La comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, p. 200 sqq.

⁵⁷ KING, John N., *English Reformation Literature. The Tudors Origins of the Protestant Tradition*, New Jersey, Princeton University Press, 1982, p. 271-318.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁹ Éd. John N. King, *ELR*, 10, 1980, p. 46-75.

⁶⁰ King, *op. cit.*, p. 353.

partir de la parabole du Fils prodigue, où un jeune homme dans la nécessité recourt à l'argent d'un usurier et finit par se sauver avec la fille et tous les trésors de ce dernier pour rentrer dans son bien ; ou bien c'est l'usurier lui-même qui échoue dans sa tentative de conquête d'une héritière contre de jeunes amants prodiges⁶¹. *Le Juif de Malte* de Christopher Marlowe (1589-1590) constitue à cet égard la transition la plus nette de l'ancienne allégorisation de l'Avarice vers une figure moderne de l'usurier, incarnée par Barabbas :

From Avarice, through Greediness, Usury, and a Usurer, Barabas has finally emerged, and Shylock is soon to come. [...] Marlowe's most fruitful contribution, however, at least to the development of the plot of the usurer play, was the introduction of a rebellious daughter, a heroine who later was to become almost a *dea ex machina* both in the overthrow of her usurious father, the villain, and the salvation of her prodigal lover, the hero⁶².

De même que le *deus ex machina* poussait l'avare à la conversion dans les *Moralités*, les personnages féminins des pièces élisabéthaines apportent une complexité nouvelle au motif de la rédemption de l'usurier. La recherche du profit distingue cette figure vers la fin du XVI^e siècle, en Angleterre comme en France : les rapprochements entre Shylock et Barabbas, puis entre Harpagon, lui-même inspiré de l'Euclion de Plaute, et Shylock, ont été opérés de longue date⁶³. Cependant, la figure de l'usurier n'est que l'une des expressions possibles de l'avarice dans la comédie qui veut traiter du rapport à l'argent et à l'échange (monétaire, linguistique, affectif). *Volpone*, dès 1606, est un prodigue qui cherche tout autant à faire son profit. Dépassant la distinction des trois modèles de Stonex, l'avarice « moderne » prend certes des traits de l'avare latin, de l'allégorie chrétienne et de l'usurier contemporain, mais le

⁶¹ STONEX, Arthur Bivins, "The Usurer in Elizabethan Drama", *PMLA*, vol. 31, n° 2, 1916, p. 192-197 et 208. Stonex exprime (p. 192) la difficulté de retracer clairement cette lignée, du prêteur sur gages latin à l'avare des *Moralités*, pour en arriver à l'usurier du théâtre élisabéthain.

⁶² *Ibid.*, p. 195-196. « D' "Avarice", en passant par "Greediness", "Usury", et "un Usurier", Barabbas s'est finalement dégagé, et Shylock viendra bientôt. [...] La contribution la plus fructueuse de Marlowe, au moins au développement de l'intrigue de la « pièce à usurier », fut l'introduction d'une fille rebelle, une héroïne qui allait devenir presque une *dea ex machina*, dans la victoire sur son père usurier, le vilain, et pour le salut de son prodigue amant, le héros » (ma traduction).

⁶³ Voir William POEL, *Shakespeare in the Theatre*, Londres, Toronto, Sidgwick and Jackson, 1913, p. 75.

caractère nouveau et « usurier » de l'avare peut contaminer d'autres figures *a priori* très éloignées de l'avarice, mais dont la condamnation était souvent jumelée à la sienne, comme l'orgueilleux ou le luxurieux.

À partir du XVI^e siècle, l'avare « moderne » figurerait une condition de « l'homme aliéné de lui-même ». Il serait en quelque sorte « expulsé » des catégories éthiques de l'identité et laisserait vacant le cadre de la vertu qui, au sens classique, « est toujours une sorte de maîtrise de soi », dont ses propres pulsions le priveraient. Mais il est toujours distingué selon ses tendances conjonctives ou non-disjonctives, entre *φιλάργυρος*, le cupide, celui qui investit pour un profit certain, et *φειδωλός*, celui qui se prive de tout pour mieux subvenir à ses besoins demain⁶⁴. Selon André Tournon, l'*avarus* romain correspondrait au premier, tandis que l'avare français se modèlerait sur le deuxième type⁶⁵. Jusqu'au XVII^e siècle donc, en France et dans les pays chrétiens d'Europe, la distinction est encore claire, du moins dans la tradition morale et religieuse. C'est au théâtre que cette distinction va subrepticement se brouiller, non au gré d'une évolution chronologique et progressive, mais, comme je propose de le montrer dans cette thèse, à travers l'apparition ponctuelle de figures marquantes pour leur siècle, et surtout pour les siècles à venir. Non que ces figures redéfinissent radicalement une conception de l'avarice solidement ancrée dans les esprits et les arts, mais elles ouvrent des brèches dans les dogmes les mieux établis, elles mettent en cause, par leur action et leur position face aux autres personnages, les valeurs préalablement posées, elles interrogent les comportements (et les emportements) de leurs contemporains. *The Merchant of Venice* de William Shakespeare, *Volpone* de Benjamin Jonson et *L'Avare* de

⁶⁴ Langer, art. cit., 2008, p 72.

⁶⁵ Jean de LA FONTAINE distingue encore « cupidité » et « avarice » : voir *Fables*, VIII, 17, « Le loup et le chasseur », v. 33-34, 51-52 ; TOURNON, André, « Nul refusant », in *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 47. Voir l'ensemble de ce numéro de la revue *Seizième siècle*, pour confirmer ce constat.

Molière explorent à la fois, et paradoxalement, la validité et les limites de ces filiations-distinctions.

B. Textes et contextes

Les trois comédies abordées dans ce travail présentent beaucoup de similarités référentielles et structurelles : le thème de l'avarice (au sens strict « français ») et de la cupidité, bien sûr, décliné en divers personnages « avars », juif usurier, bourgeois ladre et pratiquant une crypto-usure, Magnifico, parasite, rapace, juge, tous avides d'or ; les intrigues amoureuses, typiques du genre comique, empêchées par un père ou un mari jaloux et avare ; les monologues passionnés à propos d'un trésor, lors de sa perte ou de sa contemplation ; les dénouements devant une instance de justice dont l'exercice aléatoire est interrompu par une intervention miraculeuse, quasi divine ; mais aussi une certaine distance critique de la part des auteurs, qui hésitent à délivrer une quelconque moralité, voire situent l'action au loin, dans une Venise renaissante mythique et théâtrale⁶⁶. Les similitudes de forme et parfois de parti-pris ne doivent pourtant pas oblitérer les différences fondamentales entre les contextes de création de ces trois œuvres. Ceux-ci définissent des approches variées des types présentés, de leurs actions et de leurs conséquences, mais aussi du genre comique, ou de l'art théâtral.

⁶⁶ Voir l'édition du *Merchant of Venice* par Molly M. MAHOOD, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 2003, p. 12-15, 25-29 et aussi David MACPHERSON, *Shakespeare, Jonson and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990, notamment p. 117-119.

1) Conditions économiques, politiques, religieuses et renouveau théâtral dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne et en France sous le règne de Louis XIV

a. Coûts économiques de la construction des pouvoirs monarchiques

« L'«esprit» capitaliste » est apparu plus tardivement en France qu'en Hollande, dans certaines villes italiennes, ou en Angleterre. La Grande-Bretagne avait, dès le XVII^e siècle, les structures et les conjonctures socio-économiques nécessaires pour accueillir la Révolution industrielle qui éclatera dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, tandis que la France à la même époque était durement touchée par des crises profondes et une récession générale⁶⁷.

À la fin du XVI^e siècle, l'Angleterre entre dans une période de prospérité : la paix s'installe – elle sera signée avec l'Espagne en 1604 – favorisant une politique d'unification religieuse, économique et territoriale de l'État, et une expansion de la culture, dont l'épicentre est la *City*. La population urbaine augmente et évolue d'une économie « de subsistance » vers le début d'une économie « du plein », de l'abondance, fondée sur le pouvoir de l'argent et la compétition, au gré d'une industrialisation progressive, notamment dans le verre, le charbon et le textile lainier, jusqu'en 1640⁶⁸ : « désormais la richesse se mesurait en shillings, livres et pence, et non plus au nombre de soldats dont on pouvait disposer »⁶⁹. Le commerce extérieur sert à amasser du capital afin d'accroître la fortune nationale en thésaurisant le métal fin et en restreignant les échanges pour contrôler l'investissement. Cette version du mercantilisme met

⁶⁷ Voir CROUZET, François, *De la supériorité de l'Angleterre sur la France. L'économie et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Perrin, 1985, p. 22-26 notamment. Sa thèse d'une supposée « supériorité » technique ou économique d'un état sur l'autre a été très discutée ; voir *infra*, chapitre III, première note.

⁶⁸ KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson* [1937], Londres, Chatto and Windus, 1968, p. 121-122.

⁶⁹ HILL, Christopher, et POSTAN, Michael [1969], *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne, 2^{ème} partie*, trad. de Claude Bertrand, Paris: Seuil, 1977, p. 249.

l'accent sur la production et non plus sur la circulation des biens⁷⁰. Le gouvernement veut créer une balance positive des importations et des exportations, au détriment d'une partie de la classe ascendante des marchands. Même si l'État protège les échanges, il ne défend pas les intérêts des négociants, au début du XVII^e siècle, contre leurs concurrents hollandais ou espagnols, bien que ces derniers aient pris le contrôle du commerce international. La paix récente et l'amélioration de la situation du marché anglais face à la Hanse ou à Venise, entre 1530 et 1610 environ, favorisent la confiance sous les Tudors.

De nombreux facteurs traduisent cette richesse du pays : les nombreux imports et les monopoles, l'importance de la Bourse, fondée en 1566, qui finit par dominer le marché à la place d'Anvers ; l'extension de la finance et de l'usure. Les prix quintuplent entre 1530 et 1640 à cause de l'augmentation des loyers des terres, de l'altération de la monnaie, des dépenses militaires, mais aussi de la demande alimentaire plus forte, de l'épargne et de la facilité d'accès au crédit, qui font augmenter la consommation. Le culte du luxe et de la mode, notamment dans les théâtres en construction, sont aussi un signe de cette amélioration du niveau de vie⁷¹. Cependant, le pays accuse de grandes disparités sociales et financières : la misère s'amplifie, les faillites sont nombreuses et la prison pour dettes fréquente (Jonson en sera victime), la corruption et l'évasion fiscale prolifèrent à cause du manque d'administration pour fixer l'impôt, alors aux mains d'hommes d'affaires qui prélevaient une quote-part aux membres de la *gentry*. Le chômage, la prostitution, le vagabondage et la truanderie sévissent dans Londres, à côté des réjouissances et des fastes ; l'insalubrité et la mortalité, surtout infantile, sont toujours des fléaux⁷².

À cette même période se constitue le droit privé moderne, entre la fin du Moyen Âge et la fin du XVII^e siècle, à partir des réflexions sur la liberté des individus, la relativité des

⁷⁰ Hill, *op. cit.*, p. 293.

⁷¹ GREENBLATT Stephen (éd.), *The Norton Shakespeare*, New York, W.W. Norton, 1997, p. 3-5; JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Ben Jonson*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, p. 8-11.

⁷² Jones-Davies, *Ben Jonson, op. cit.*, p. 9-10.

valeurs, etc. La forte concurrence que porte la cour de la Chancellerie aux *Inns of Court*, qui jugent selon la *common law* et les juridictions royales, et le développement parallèle de la doctrine juridique de « l'équité », notion à connotation fortement économique, sont l'objet d'âpres débats. À l'époque de Shakespeare et de Jonson, le système de l'*equity* aurait pu triompher sur le droit commun traditionnel de l'Angleterre ; c'est donc une période critique particulièrement féconde en prises de position sur ces questions qui relèvent directement d'une appréhension nouvelle des critères de valeur⁷³.

Ce n'est que dans les années 1660, décennie où Molière écrivit son *Avare*, que la France atteignit une relative stabilité, autant politique, religieuse que philosophique. Le « Grand siècle » se caractérise par un contrôle des idées, des personnes et des mœurs de plus en plus marqués par l'État. Depuis la mort d'Henri IV en 1610, le pays a en effet connu des crises internes ou externes incessantes, guerre civile jusque dans les années 1630, Fronde des parlements puis des princes en 1642, guerre contre l'Autriche et l'Espagne des Habsbourg. Lorsque Louis XIV accède au pouvoir en 1661, la France a conclu la paix grâce au mariage du jeune Roi avec l'Infante d'Espagne. Une cour assidue et domestiquée, composée pour l'essentiel de la noblesse d'épée dont l'influence sur les décisions politiques constituait une menace pour l'autorité monarchique, s'organise autour de la personne du roi. Le pouvoir se centralise. Au niveau administratif, la concentration des pouvoirs décisionnaires aux mains du monarque affaiblit les parlements, provinciaux et parisiens. Du point de vue économique⁷⁴, sous l'impulsion de Colbert, Surintendant des Finances après l'arrestation de Fouquet en

⁷³ Pour plus de détails, voir : DAVID, René *et alii*, *Introduction à l'étude du droit privé de l'Angleterre*, Paris, Librairie du recueil Sirey, 1948, p. 46-65.

⁷⁴ À noter qu'à cette époque, « l'économie », au sens où nous l'entendons au XXI^e siècle, n'existe pas. Bartolomé CLAVERO a souligné l'importance d'une « théologie morale et d'une éthique économique » dans la conception de l'ordre social qui, « avant de relever du droit, était religion et *oïconomie* » (*La Grâce du don : anthropologie catholique de l'économie moderne*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 189-190).

septembre 1661⁷⁵, la création de manufactures de luxe et la fondation de comptoirs outre-mer renflouent quelque peu des caisses pillées par les dépenses militaires et accroissent le prestige commercial du royaume⁷⁶. La réforme de la fiscalité et le rachat des rentes sont également orchestrés par le contrôleur général Colbert. L'adoption de ce système a un coût, en argent et en hommes : les impôts pèsent sur les couches sociales inférieures, bourgeoisie et paysannerie, et ne suffisent pas à couvrir les dépenses. Ils sont souvent collectés de force pour le financement de projets faramineux, guerres récurrentes ou constructions grandioses comme Versailles. Tous les paiements se font de plus en « espèces sonnantes et trébuchantes » ; peu de papier, pas de recours à la banque ou très rarement, à des banquiers italiens. Louis XIV a réussi ce « double miracle » de faire payer des impôts, régulièrement mais non sans difficultés, à la partie la plus pauvre de la population, tout en recourant à des prêts auprès des nobles et des fortunes de France, par l'intermédiaire de financiers, moyennant intérêts, en monnaie ou en dignités⁷⁷.

Pour illustrer la grande méfiance des Français de l'Ancien Régime envers la manipulation de l'argent, malgré les tentatives d'économie rationnelle de certains hommes d'argent éclairés, arrêtons-nous sur une expérience tentée vers la fin du règne de Louis XIV et qui échoua, d'après l'analyse plus tardive de Montesquieu, parce que « toutes les choses [y] avaient une grande valeur, excepté l'argent »⁷⁸. Pour sortir de la stagnation due au trop d'abondance de monnaie en France après la mort de Louis XIV, le banquier écossais John

⁷⁵ Trois semaines après la fête qu'il donna pour l'inauguration de son château à Vaux-le-Vicomte et dont Molière régla les détails, Fouquet est arrêté, puis envoyé en prison à Pignerol. Son procès dura trois ans. Membre de la Confrérie du Saint-Sacrement – terreau de potentiels frondeurs, dissous et interdit sur ordre de Louis XIV – Fouquet représenterait une administration corrompue et désuète, et surtout une cellule de pouvoir personnel en concurrence avec la monarchie autoritaire, dont Vaux-le-Vicomte fut la manifestation la plus éclatante (voir MORY, Christophe, *Molière*, Paris, Gallimard/Folio, coll. "Biographies", 2007, p. 166-173 ; GOUBERT, Pierre, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Editions de Fallois, 1996).

⁷⁶ D'après Crouzet, *op. cit.*, p. 24, ce redressement de la production industrielle globale fut de courte durée et peu marqué.

⁷⁷ Goubert, *op. cit.*, p. 194-199.

⁷⁸ *De l'esprit des lois*, Quatrième partie, livre XXII, chapitre VI : « Par quelle raison le prix de l'usure diminua de la moitié lors de la découverte des Indes », Genève, Barillot, 1748. [Texte en ligne]. Édition de Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, coll. « Classiques des sciences sociales », 2002, p. 79. Disponible sur : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

Law proposa au Régent, le duc d'Orléans, d'appliquer le système aujourd'hui connu sous son nom. Il fonde ainsi la « Banque générale » en mai 1716, établissement de « crédit universel », destiné à résorber la dette du Trésor et des particuliers et à favoriser l'investissement par la baisse des taux et par l'émission de billets. La rapidité de sa mise en place et l'audace de ses dispositions, parfois contradictoires, troublèrent l'opinion qui se replia dans des réflexes financiers traditionnels et une spéculation intense. Malgré la réussite de la politique de désendettement et quelques enrichissements spectaculaires à la faveur de la défiance pesant sur le système, le gouvernement mit fin à l'expérience de Law en octobre 1720, supprima les billets et restaura les espèces en métal à leur prix de 1715⁷⁹.

Entre 1661 et 1664, la famine, une mortalité infantile élevée, frappent le pays. Les révoltes populaires contre les autorités régionales sont réprimées avec la plus grande sévérité⁸⁰. L'appareil répressif se développe contre une criminalisation croissante des comportements⁸¹. L'Ordonnance civile de Saint-Germain-en-Laye de 1667 hiérarchise la magistrature et exige la tenue de registres paroissiaux, facilitant ainsi le recensement de la population. 1667 voit également la naissance de la préfecture de Police de Paris. La recrudescence des procès et des « affaires » contribue à accentuer cette emprise inédite de la justice sur une société de plus en plus « obnubilée par le droit »⁸². En retour, l'expansion d'une pratique plus administrative et comptable de la justice vise à juguler les différences sociales et les marginalités qui apparaissent contre la volonté harmonisatrice de l'État.

⁷⁹ LECLERCQ, Yves, *Histoire économique et financière de la France d'Ancien Régime*, Paris : A. Colin, 1998, p. 139-142.

⁸⁰ GRIMM, Jürgen, *Molière en son temps* [1984], traduit de l'allemand par Béatrice Naudet et Françoise Londeix, Paris, Biblio 17, 1993, p. 13.

⁸¹ Voir MUCHEMBLED, Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, A. Colin, 1990, 2001, p. 135 sq.

⁸² HORVILLE, Robert, « La justice dans le théâtre français du XVII^e siècle », in BIET, Christian et SCHIFANO, Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, coll. « Représentation », 2003, p. 115-116.

La personnalité rayonnante du jeune Roi, après de longues années de domination ecclésiastique austère, suscite un enthousiasme, notamment de la part de catégories sociales émergentes, comme les artistes, amenés à glorifier sa personne, ou la bourgeoisie, qui tient les rênes du commerce et de la finance, secteurs clés du pouvoir, et parmi laquelle le Roi choisit ses proches collaborateurs. Les historiens s'accordent de nos jours à nuancer l'absolutisme politique de l'État. Le Roi est entouré de nombreux conseillers et son pouvoir, dès les XVI^e et XVII^e siècles, réparti entre les ministres, les conseils et des administrations juridiques et financières de plus en plus puissantes et organisées, qui déterminent l'avenir du royaume⁸³. En Angleterre, même si la figure royale prend, sous Élisabeth, et plus encore sous Jacques I^{er}, une dimension que certains historiens ont qualifiée d'absolutiste et de mysticiste⁸⁴, ses prérogatives ne forment pas à proprement parler un pouvoir absolu, car le souverain, malgré son indépendance théorique, demeure assujéti à la loi. Le pouvoir et le prestige du royaume se fondent sur ses richesses, ses marchés, sa flotte, sur des initiatives privées dans le domaine du commerce et de la finance, ainsi que sur sa visibilité spectaculaire, orchestrée comme un théâtre. Mais ce sont aux outils conceptuels de la religion et du sacré que le pouvoir monarchique anglais fait appel pour la construction rationnelle de sa sphère d'action et l'affirmation de sa souveraineté⁸⁵. Élisabeth devient la figure de proue de la croisade protestante contre le papisme⁸⁶. Dans la logique absolutiste, Louis XIV cherche à l'inverse à unifier le royaume dans la religion catholique, et à réprimer les dissidences. Le culte et l'image du pouvoir sont évidemment indéfectiblement liés dans les deux monarchies, et les

⁸³ Voir BLUCHE, François, *L'Ancien Régime. Institutions et société*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références », 1993, p. 25-52 et 60-66.

⁸⁴ Par exemple, YATES, Frances A., *Astrée, le symbolisme impérial au XVI^e siècle* [1975], trad. J. Y. Pouilloux et J. Huraut, Paris, Belin, 1989.

⁸⁵ MAYER, Jean-Christophe, « Royauté et souveraineté : Shakespeare et la politique », in LAROQUE, François et LESSAY, Franck (dir.), *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 35-39 et 48.

⁸⁶ Jones-davies, *op. cit.*, 1973, p. 8.

politiques qu'elles mènent, malgré leur différence de principe, se rencontrent pourtant dans la gestion de cette image et de la liberté culturelle de leur pays respectif.

b. Luites religieuses et politiques culturelles

D'après Clare Asquith, durant toute la période élisabéthaine et jacobéenne, les luites religieuses entre catholiques et protestants connaissent des regains d'intensité⁸⁷. La Réforme étend l'autorité du roi et du Parlement sur l'Église, et déclare la nationalisation de ses biens. Grâce à l'imprimerie, les Écritures sont plus largement diffusées dans le royaume, ce qui contribue à une étude des textes saints plus personnelle et à une pratique du culte plus bourgeoise et familiale, opposée à la pratique catholique de la messe⁸⁸. En février 1570, la bulle papale « *Regnans in Excelsis* » absout les catholiques de leurs devoirs envers leurs souverains. Ils sont dès lors considérés comme des traîtres, et à ce titre déchus de leurs droits, privés de leur fortune ; même les cycles de mystères sont interdits sur les théâtres alors qu'ils sont très appréciés, mais cette interdiction n'abolit pas la tradition chrétienne allégorique. La défaite de l'Armada de Philippe II d'Espagne confirme la victoire protestante contre les catholiques. C'est à cette époque, vers les années 1590, que Shakespeare aurait écrit ses premières pièces de théâtre⁸⁹.

La rupture des frontières entre la monarchie et le théâtre, la « théâtralisation mystique de la souveraineté »⁹⁰ à l'œuvre dans toute l'Europe occidentale au XVI^e siècle, est un acte profondément politique, qui s'exprime, en Angleterre, par un recours à l'ostentation. Mais,

⁸⁷ Pour une étude détaillée de ces conflits, et les conséquences pour certains dramaturges dont Shakespeare, voir Clare ASQUITH, *Shadowplay. The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, New-York, PublicAffairs, 2005, chapitres 1 à 3.

⁸⁸ Hill *et alii*, *op. cit.*, p. 250 sq.

⁸⁹ Asquith, *op.cit.*, 2005, chapitre 1.

⁹⁰ SENELLART, Michel, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, Des Travaux, 1995, p. 231.

précise Jean-Christophe Mayer, « afficher une image consensuelle de la royauté, c'est permettre l'essor, à l'abri des regards, d'une science positive de l'État, ainsi que d'une sphère d'action des gouvernants, qui n'auraient plus à obéir à l'éthique prévalant dans le monde du visible et de l'exemplaire »⁹¹. Éthique chrétienne et devoir du souverain sont parfois incompatibles, mais le roi, à l'image de Dieu, n'a pas à rendre raison de ses actes politiques. Derrière le masque officiel, le pouvoir refuse désormais la transparence à ses sujets, compétence souveraine nouvelle, et envisageable grâce à un usage « politique » du sacré.

En France, à partir de 1663 et jusqu'à la guerre en 1689, une politique culturelle d'exaltation de la grandeur royale, dont Louis est le pinacle⁹², est soutenue financièrement par l'octroi à quelques grands artistes, penseurs ou savants français et européens remarquables par le Roi, de substantielles gratifications. Molière fait partie des tout premiers bénéficiaires, avec une pension de mille livres. Après l'Académie française fondée en 1635, de nombreuses Académies sont ouvertes, dont les charges sont rémunérées : Académie des sciences en 1666, Académie d'architecture en 1671, Académie de musique en 1672. L'impression des livres est soumise à la condition du privilège du Roi depuis 1556 ; les censeurs établissent un contrôle serré des ouvrages où la religion ou la personne royale sont atteintes dans leur intégrité ou leur majesté. Cette « mise au pas » culturelle touche aussi la liberté de culte, pourtant garantie par l'édit de Nantes : dès 1661, les huguenots subissent des mesures répressives, et les jansénistes deviennent la cible de menaces⁹³.

L'éclatement de la chrétienté en une pluralité de confessions a marqué profondément l'évolution de la vie religieuse française⁹⁴. A partir du Concile de Trente (1545-1563), le

⁹¹ Mayer, art. cit., p. 44-45.

⁹² Voir notamment APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1988, étude fondamentale pour la théorie du spectacle au XVII^e siècle.

⁹³ Grimm, *op. cit.*, p. 22-25.

⁹⁴ Voir : MESNARD, Jean, *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 111-112.

discours théologique catholique exige une plus grande rigueur, en raison et en vérité, et réprime pour ce faire les « hérésies ». Les liens entre l'Église et l'État se renforcent. La théologie exalte le pouvoir divin du roi et appuie son autorité, tandis que le roi nomme les titulaires des évêchés et des abbayes. À mesure que s'affirme l'absolutisme et que la politique extérieure du Royaume se stabilise, Louis XIV accorde une plus grande attention aux questions religieuses afin de consolider l'État de l'intérieur à travers l'unification dogmatique. Ainsi, il dissout et interdit la compagnie du Saint-Sacrement, le parti dévot qui condamne avec tant de virulence les débauches morales de la Cour, et les outrances judiciaires ou médicales du pouvoir royal. Les mystiques sont poursuivis, tout comme les protestants, dont la doctrine s'est répandue en France depuis les années 1520. En 1668 encore, Roux de Marcilly, qui avait servi le roi en Catalogne, est arrêté pour attentat à la vie de Louis, par vengeance contre les persécutions antérieures, et il n'est pas un cas isolé⁹⁵. Selon Paul Bénichou, malgré ses succès auprès de la bourgeoisie montante, qui se reconnaît dans son esprit d'ascèse, le parti janséniste est à peu près seul en France à opposer une réelle résistance à la restructuration monarchique de l'Église catholique⁹⁶. La doctrine de la grâce efficace s'oppose à la grâce suffisante prônée par l'humanisme dévot proche de la monarchie. Mais les jansénistes récusent tout rapprochement avec la Réforme, qui est loin de condamner comme eux toute vie laïque, et est orientée vers le bien dans ce monde. Mais son mépris des grands et l'assurance de sa supériorité spirituelle sont une menace idéologique réelle pour le pouvoir ; le Roi fera raser Port-Royal en 1710.

Le culte sur lequel se fonde les monarchies anglaise et française s'allie sans difficulté au *medium* théâtral, pour représenter sa mission transcendante dans le monde. Pourtant, les

⁹⁵ Voir GRELL, Chantal, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle : 1654-1715*, Paris, A. Colin, 2005, p. 255.

⁹⁶ BENICHO, Paul, *Morales du grand siècle* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 153-154.

partis religieux, parfois proches du souverain, se montrent, à cette époque précisément, particulièrement hostiles à l'évolution du théâtre.

c. Le théâtre, entre censure et renouveau

En Grande-Bretagne, les sujets religieux furent interdits sur scène à partir de 1543 ; puis, en 1570, une tentative de réforme des Mystères avorta. Dans cette position précaire, le théâtre populaire anglais bénéficia cependant de la protection de puissants « patrons » – parmi lesquels la Reine elle-même, férue de lettres, de théâtre et de musique – contre la méfiance du pouvoir. Le théâtre devint une véritable entreprise florissante, jusqu'à concurrencer l'Église réformée, car les spectacles, qui avaient lieu à l'heure de la messe, attiraient plus de monde. Les comédiens et les dramaturges se professionnalisèrent, et appartinrent désormais à une entreprise commerciale comme une autre, ce qui contribua à leur promotion sociale, malgré leur mauvaise réputation tenace, et leur maintien hors des murs de Londres :

Professional actors, previously classed as vagrants and despised as “a very superfluous sort of men”, flourished and some grew rich; university wits competed to write plays for professional companies and their aristocratic patrons. Entrepreneurs built theatres around London's walls and along the south bank of the River Thames. By 1600, there were seven of them, including the Globe, the Rose, the Swan, the Curtain and the Fortune, some capable of holding up to 3,000 spectators⁹⁷.

⁹⁷ Asquith, *op. cit.*, p. 26. « Les acteurs professionnels, classés auparavant parmi les vagabonds et méprisés comme « une catégorie très superflue », prospérèrent et certains devinrent riches ; les élites se battirent pour écrire des pièces pour des compagnies professionnelles et leurs patrons aristocrates. Des entrepreneurs bâtirent des théâtres autour de Londres et le long de la rive sud de la Tamise. Vers 1600, il y en avait sept, dont le Globe, la Rose, le Cygne, le Rideau, et la Fortune ; certains pouvaient contenir jusqu'à 3000 spectateurs » (ma traduction).

Quant aux dramaturges, les plus connus, dont Shakespeare et Jonson à ses débuts, s'attachèrent à des compagnies moyennant un salaire apparemment fort raisonnable, mais la pratique connut de grandes disparités dans la Cité⁹⁸.

La critique la plus virulente contre le théâtre et contre les acteurs a été portée par les Puritains, secte d'origine écossaise prônant un protestantisme plus radical que les tendances anglicanes. Il est devenu clair, grâce à des travaux comme ceux de Jean-Christophe Agnew, que leurs attaques contre la nouvelle économie de marché et leurs représentants types, le marchand et surtout l'usurier, dont la pratique est à proscrire, rejoignent, par leur argumentation, les griefs contre les acteurs et le théâtre :

The usurer was, like the actor, a liminary: a marginal man perennially poised in midpassage, a figure situated "betwixt and between" the conventional boundaries of social identity in early modern England.⁹⁹

Le théâtre élisabéthain, grâce aux nouvelles conventions qu'il crée entre la scène et le public, permet la représentation des angoisses et des conflits suscités par les nouveaux modes d'échange. La scène renaissante peut de ce point de vue être considérée comme un « média expérimental », un véritable territoire d'expérimentations sociales nouvelles, où les anciens moyens de représentation et leurs associations se mêleraient aux allusions et aux topiques du moment¹⁰⁰. Ainsi, les types de personnages nés de la thématique de l'avarice s'adaptent sans changer ici de *medium*, sur scène même, à la société anglaise puritaine, par « transfert

⁹⁸ Voir BENTLEY, Gerald E., *The Professions of Dramatist and Player in Shakespeare's Time 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 88-111.

⁹⁹ AGNEW, Jean-Christophe, *Worlds Apart: the Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, New-York, Cambridge University Press, 1986, p. 122. « L'usurier était, comme l'acteur, sur un seuil : un marginal hésitant éternellement à la croisée des chemins, une figure située « dans l'entre-deux » des frontières conventionnelles de l'identité sociale dans l'Angleterre pré-moderne » (ma traduction).

¹⁰⁰ « An experimental medium [...] in which ancient meanings and associations mingled with current allusions and passing topicality » (un média expérimental [...] où d'anciennes significations et associations se mêlent aux allusions courantes et à l'actualité passagère). Agnew, *op. cit.*, 1986, p. 11-12.

culturel », pour reprendre le terme défini par Michel Espagne et Michael Werner¹⁰¹. L'expression théâtrale élisabéthaine serait une forme de relation identique à celles qui existent dans la société marchande naissante, une métaphore des traits mobiles et polymorphes du marché¹⁰². Jean-Christophe Agnew observe un changement de nature du sens du « théâtral » à cette époque : les figures et les types représentés sur scène ne sont plus la représentation délibérée d'idéaux communs au sein d'une relation harmonieuse entre l'homme et Dieu, mais la « méreprésentation » (*misrepresentation*) calculée des moyens privés dans la relation entre hommes et femmes¹⁰³. Les stéréotypes et personnifications abstraites des vices deviennent dès lors des types sociaux plus complexes et composites que ceux des Moralités, des drames religieux, des masques ou interludes, ou de la comédie antique, car la vertu aussi est un bien négociable pour le renom et l'honneur d'un individu¹⁰⁴. Ce nouveau théâtre montrerait enfin la précarité de l'identité, sa vulnérabilité aux ruptures, bref la « théâtralité » du destin¹⁰⁵. Les tendances du marché fluctuent comme les aléas de la conscience, et il s'agirait pour les dramaturges de savoir suspendre, le temps de la séance, le scepticisme de leur public devant l'illusion théâtrale, pour le divertir (et l'édifier) par la représentation des vices¹⁰⁶.

En France, si la liberté d'expression est bridée par un pouvoir autoritaire et centralisateur, des menaces pèsent également plus directement sur l'institution théâtrale : l'Église chrétienne est par tradition un fervent pourfendeur de la Comédie, au sens général de « drame » qu'emploie le moraliste janséniste Pierre Nicole, ou le prince de Conti, dans leurs

¹⁰¹ Michel ESPAGNE et Michael WERNER, *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

¹⁰² Agnew, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

Traité[s] de la comédie respectifs, par exemple¹⁰⁷. Depuis les anathèmes des Pères de l'Église contre les spectacles grossiers tenus dans les amphithéâtres, et leurs protestations contre les martyres des saints, les mystères et autres scènes de la vie religieuse présentés au Moyen Âge semblaient avoir réconcilié foi chrétienne et spectaculaire, évolution corroborée par une ordonnance datant du 16 avril 1641. Richelieu y reconnaissait la respectabilité des comédiens jusque-là contestée et encourageait un théâtre « honnête », représentant d'une idéologie étatique, donc doué d'une force sociale et politique¹⁰⁸.

Entre 1660 et 1670, la querelle du théâtre connaît un premier temps fort, avec la présentation des tragédies de Corneille, de Racine, et, au premier chef, des grandes comédies de Molière¹⁰⁹. En quelques années paraissent de nombreux ouvrages : le *Traité contre les danses et les comédies* (Toulouse, 1662, Paris, 1664) de saint Charles Borromée, le *Traité de la comédie [...] selon la tradition de l'église* (1666) du prince de Conti, la *Dissertation sur la condamnation des théâtres* (1666) de l'abbé d'Aubignac et les *Visionnaires*¹¹⁰ (1667) de Nicole. Le déchaînement des passions culmine à l'occasion de la représentation du *Tartuffe*, joué pour la première fois en 1664 lors de la grande fête des *Plaisirs de l'île enchantée* à Versailles, et qui s'impose finalement grâce à l'intervention du roi en 1669. Certains de ces ouvrages se caractérisent par la qualité théorique de leur argumentation¹¹¹. La comédie est accusée par ses détracteurs d'avoir une influence immorale sur le public, conférant aux spectacles une puissance que les dramaturges s'efforcent justement de minimiser dans leurs réponses à ces attaques. Parallèlement aux considérations morales, les auteurs s'attachent à la

¹⁰⁷ NICOLE, Pierre [1667], *Traité de la Comédie, et autres pièces d'un procès du théâtre*, édition critique par Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, coll. "Sources classiques" n°9, 1998 ; Armand de Bourbon, prince de CONTI (1629-1666), *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des conciles & des saints pères*, Paris, L. Billaine, 1667.

¹⁰⁸ Grimm, *op. cit.*, p. 22. Pour l'apport de Richelieu au théâtre, voir Mesnard, *op. cit.*, p. 168-181.

¹⁰⁹ Voir Nicole [1667], *op. cit.*, une des pièces maîtresses dans la querelle du théâtre des années 1660 ; voir aussi l'introduction générale de l'édition, p. 7-12, et les autres pièces de la querelle qu'elle publie, parmi lesquelles le traité de Conti.

¹¹⁰ Cet ouvrage contient une première version du *Traité de la Comédie*.

¹¹¹ Nicole [1667], *Traité de la Comédie...*, *op. cit.*, introduction générale, p.7.

poétique des textes, voire à l'anthropologie et à la métaphysique, en montrant par exemple les risques que court le comédien lui-même dans le processus mimétique¹¹².

L'institution théâtrale connaît en effet une floraison jusqu'alors méconnue. Pendant le règne de Louis XIV, les troupes se fixent dans l'espace parisien, et leurs règles ou spécialités se définissent¹¹³. Les Italiens sont connus pour leurs jeux de scène et leurs mimiques, mais leur succès décline jusqu'à la mort du monarque. Par leur style, ils s'adressent plutôt à un public populaire, contrairement à la pure tradition du théâtre français qui s'élabore dans ces années. Les « Grands Comédiens » de l'Hôtel de Bourgogne, spécialistes de la tragédie, deviennent comédiens du Roi en 1629. Les « Petits Comédiens », menés par Mondory et pour lesquels les deux frères Corneille écrivent, excellent dans la production de « pièces à machines ». Ils s'installent au Jeu de Paume du Marais, avec également une subvention du Roi, puis fusionnent en 1673 avec la troupe de Molière, après le décès du maître. En 1680, le rassemblement des deux troupes, la comédienne et la tragédienne, donne naissance à la Comédie-Française, acte de contrôle politique sur la vie intellectuelle de la part du monarque. L'État a pris conscience des dangers, potentiels et réels, du théâtre, ce qui conduit à une politique de répression rigoureuse¹¹⁴. Alors qu'à l'époque de Molière, le choix des pièces est en général laissé à chaque troupe, par la suite les autorités imposent leurs directives aux représentants officiels de leur pouvoir.

Dans la période classique, les pièces à décor unique témoignent d'une certaine monotonie, mais non de l'avarice des comédiens, car ils ne rechignent pas à engager d'importantes dépenses pour les grands spectacles. Les pièces à machines sont produites

¹¹² THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997.

¹¹³ En province, les comédiens ne sont pas les bienvenus dans toutes les villes, l'influence des idées catholiques sur le caractère pervers de la comédie ayant certainement plus d'emprise dans les campagnes. Voir à ce sujet : JURGENS, Madeleine et MAXFIELD-MILLER, Elizabeth, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963, p. 283-328.

¹¹⁴ Grimm, *op. cit.*, p. 39-41.

grâce aux subsides de l'État, surtout à partir de 1660¹¹⁵. Mais les lourdes dépenses ne sont pas toujours rentabilisées par les recettes. Les compagnies sont souvent des entreprises insolubles à long terme¹¹⁶. La location de certaines salles (Hôtel de Bourgogne, les jeux de paume, le Marais), devant notaire, est également très coûteuse, et l'occasion de heurts avec le propriétaire, parfois très exigeant¹¹⁷. Quant aux auteurs, il est très courant qu'ils vendent leurs œuvres à des troupes (Alexandre Hardy, Jean de Rotrou, Corneille...)¹¹⁸.

Bien que l'Angleterre et la France, à près d'un siècle d'écart, soient à des étapes différentes de leur évolution, selon leurs données culturelles et historiques propres, ces quelques rappels indiquent les rapprochements qui peuvent être opérés entre les idéologies et leur représentation, d'un pays et d'une époque à l'autre. Ces idéologies s'inscrivent dans des volontés politiques et des profils économiques similaires mais bien spécifiques. Leur construction du pouvoir monarchique s'appuie principalement soit sur la création d'un marché mondial et sur la formation de la doctrine anglicane, pour l'Angleterre, soit sur une centralisation administrative et idéologique autour du Roi catholique et sur une hiérarchisation politique calculée, pour la France. Elles participent en outre à la fois au développement de l'art théâtral et à son progressif « endoctrinement » en vue de représenter la puissance royale, au niveau local ou mondial. Dans cette démarche globale, et volontairement schématisée pour les besoins de cette synthèse, les parcours de Shakespeare et Jonson entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles, de Molière dans la seconde moitié du

¹¹⁵ DEIEIRKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960, p. 60 sq.

¹¹⁶ Pour plus de détails sur les dépenses et les recettes des troupes, voir CLARKE, Jan, « The Material Conditions of Molière's Stage », in BRADBY, David et CALDER, Andrew (éds.), *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge University Press, 2006, p. 15-36, et Deieirkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 118-137.

¹¹⁷ Les Confrères de la Passion, qui gèrent l'Hôtel de Bourgogne, exploitent volontiers les comédiens en se réservant des loges donc une part de la recette, les empêchent de céder leur bail, les traitent de mauvais payeurs... Le Marais semble plus compréhensif. Voir Deieirkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 33-38.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

XVII^e siècle, se démarquent avec force, et les trois œuvres que nous allons maintenant aborder sont des exemples d'interrogation sur des évolutions sociales, politiques, économiques, idéologiques et esthétiques contemporaines.

2) Présentation du corpus

a. *Le Marchand de Venise*

Le Marchand de Venise, comédie composée entre 1596 et 1597¹¹⁹, tient, d'après Walter Cohen, une place à part dans l'œuvre shakespearienne de cette période, et dans la comédie contemporaine en général, à cause de la « gravité » de son sujet, et de son « emphase socio-économique »¹²⁰. Comédie romantique « atypique », elle montre surtout « les limites formelles et idéologiques » d'un genre¹²¹. Elle traite en effet d'un sujet sérieux et tout à fait d'actualité, la satire de l'usurier et du juif¹²², sur un ton assez nouveau, non libéré des poncifs sur la marginalité et l'insensibilité des juifs, mais qui offre au personnage de comédie une place centrale étonnante. La pratique de l'usure se répand dans la société, même chez les chrétiens, et requiert une certaine tolérance ; Francis Bacon publie en 1597 la première

¹¹⁹ D'après *The Oxford Shakespeare, 2nd edition. The Complete Works*, éd. par Stanley WELLS, Gary TAYLOR, et al., Oxford University Press, 2005. La pièce est inscrite sur le Registre des Libraires en juillet 1598, puis en octobre 1600, où elle paraît pour la première fois en quarto (Q1). Un second quarto est publié en 1619 (Q2), puis la pièce est reprise en folio dans la première édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare parue en 1623 (F1). Les éditions récentes s'appuient en général sur Q1 mais se réfèrent à Q2 et à F1 pour compléter le texte, selon qu'elles considèrent qu'il y ait une « édition autorisée » ou pas, ou même un seul auteur derrière le nom publié sur les œuvres de Shakespeare. Voir SHAKESPEARE, *Œuvres complètes, comédies II*, éd. par Michel Grivelet, Gilles Monsarrat, Stanley Wells et Gary Taylor, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 46 ; COYLE, Martin (éd.), *The Merchant of Venice. Contemporary Critical Essays*, New-York, St Martin's Press, coll. "New Casebooks", 1998, p. 234. Pour les éditions principales du texte et de l'œuvre, voir la bibliographie.

¹²⁰ COHEN, Walter, « *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism* », *English Literary History*, 49, 1982, et repris dans Coyle, *op. cit.*, 1998, p. 61.

¹²¹ Cohen, art. cit., p. 62.

¹²² Voir l'affaire du médecin juif portugais de la Reine, Guy Lopeç, accusé d'avoir tenté de l'empoisonner.

version de ses *Essais de morale et de politique*, qu'il complètera en 1625, et qui comprend un court traité sur l'usure (XL) qui affirme la nécessité de sa pratique dans les affaires actuelles¹²³ ; le père de Shakespeare a été inquieté pour avoir prêté à intérêt à des taux usuraires, et des documents prouvent que Shakespeare lui-même prêtait à intérêt à ses amis, après l'assouplissement des règles contre l'usure et tandis que son succès au théâtre lui avait apporté la prospérité¹²⁴.

La pièce tire son intrigue et sa structure principale d'*Il Pecorone* de Giovanni, collection de contes compilés vers la fin du XIV^e siècle et publiés à Milan en 1558, dont il pourrait avoir existé une version anglaise à l'époque de Shakespeare – John Russell Brown réfute cette hypothèse et suppose le *Marchand* directement et librement adapté de cette première histoire, dont les péripéties restent proches de la version shakespearienne, notamment la réclamation de la livre de chair par l'usurier dépité par la fuite de sa fille. Seul l'épisode du choix des trois cassettes comme épreuve pour conquérir Portia a été tiré d'autres versions de cette même histoire¹²⁵. Pour le caractère des personnages, en particulier ceux de Shylock et de Jessica, Shakespeare se serait inspiré entre autres du *Zelauto* de Munday et du *Jew of Malta* de Marlowe, joué pour la première fois en 1589¹²⁶. Cependant, l'importance accordée au procès de Shylock, d'après John Wilders, est un trait proprement shakespearien ; il révèle le personnage sous un jour nouveau, peut-être plus profond, et amène à s'interroger

¹²³ BACON, Francis, *De l'usure* (1625), in *Œuvres philosophiques, morales et politiques de François Bacon...*, Paris, chez A. Desrez libraire-éditeur, 1836, réimpr. Karéline, 2008, p. 515-518.

¹²⁴ GREENBLATT, Stephen, *Comment William est devenu Shakespeare [Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare]*, 2004], traduit par Guy Rivest, Montréal, Edition Les Intouchables, 2007, p. 306-307.

¹²⁵ SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice* [réimpr. 1981], édité par John Russell BROWN, Londres, New-York, Methuen, 1955, p. XXVIII-XXXII ; WILDERS, John (éd.), *The Merchant of Venice. A Casebook*, Londres, MacMillan, 1969, p. 11-12 ; LYON, John, *The Merchant of Venice*, Hemel Hempstead, "Harvester New Critical Introductions to Shakespeare", 1988, p. 22-24. D'autres sources sont citées, nous ne retenons que les plus importantes.

¹²⁶ *The Merchant of Venice*, éd. Brown, *op. cit.*, p. XXXII.

sur une société qui tente de se protéger par des moyens aussi drastiques de ses éléments « impurs »¹²⁷.

Avant sa première parution en 1600, la pièce fut jouée plusieurs fois par la troupe pour laquelle Shakespeare compose, les Lord Chamberlain's Men, puis elle est présentée à la Cour le 10 février 1605, devant le roi Jacques I^{er}, à l'occasion du « Shrove Sunday », par les King's Men. La pièce a dû obtenir un bon succès, car le Roi demanda de la reprendre quelques jours plus tard. Il faut ensuite attendre 1741 et Charles Macklin pour revoir la pièce originale. Il semble qu'avant Macklin le rôle du Juif de Venise appartienne au registre clairement bouffon¹²⁸. Le XVIII^e siècle est influencé par l'interprétation sombre et solennelle, empreinte de férocité et de maléfice, de Charles Macklin. D'autres acteurs, comme Edmund Kean (1789-1833) ou Henry Irving (1838-1905), lui ont volontiers composé un visage grave et sévère, ou encore convulsé par une sorte de folie ou de diablerie, en accord avec la représentation des traits ethniques du juif traditionnel, qui le font comparer à un « diable » par les marchands de Venise et son serviteur¹²⁹. La violence et la force vengeresse qui le caractérisent contrastent avec son apparent calme et sa pondération, ses actes calculés, qui lui donnent des allures de prophète. Le critique Hazlitt, présent le soir de la première d'Edmund Kean à Londres, le 26 janvier 1814, note : «Certainly, our sympathies are much oftener with him [Shylock] than with his enemies. He is honest in his vices; they are hypocrites in their virtues»¹³⁰. Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour penser la profondeur humaniste du personnage de Shylock et le sauver de la diabolisation¹³¹.

¹²⁷ Lyon, *op. cit.*, p. 23-24.

¹²⁸ Voir WILDERS, John, *op. cit.*, p. 13. C'est aussi l'hypothèse de Ben R. Schneider dans son article paru sur internet : «Granville's *Jew of Venice* (1701): A Close Reading of Shakespeare's *Merchant*» (voir bibliographie).

¹²⁹ Lancelot (le valet de Shylock): «I should stay with the Jew my master, who (God bless the mark!) is a kind of devil [...] Certainly the Jew is the very devil incarnation» (« je dois rester avec le Juif mon maître, qui (Dieu me pardonne !) est une sorte de diable [...] Pour sûr, le Juif est la vraie incarnation du diable », trad. Grosjean), in *The Merchant of Venice*, II, 2, v. 21 et 24-25; voir aussi III, 1, v. 55-56.

¹³⁰ *The Chronicle*, 6 avril 1816, repris dans son *Characters of Shakespeare's Plays*, 1817, et cité dans *The Merchant of Venice*, éd. Brown, 1955 [réimpr. 1981], p. XXXIV : « Il est certain que nos sympathies vont à lui

b. *Volpone*

À l'avènement de Jacques I^{er} en 1603, Benjamin Jonson est déjà un dramaturge majeur, aussi bon tragédien qu'auteur de satires, et un comédien turbulent. Il appartient au fameux cercle littéraire qui se rencontre à la « Mermaid Tavern » à Londres. En 1598, il est envoyé en prison pour avoir tué Gabriel Spencer en duel. Ce serait pendant cette détention qu'il se serait converti au catholicisme. Il est aussi emprisonné pour dettes en 1599, puis en 1603, pour soupçon de papisme et pour avoir collaboré avec Chapman et Marston à *Eastward Hoe!*, une comédie satirique sur les Ecossais (puritains) et les chevaliers adoubés par Jacques I^{er} pour de l'argent¹³². D'après David Riggs¹³³, Robert N. Watson, Joseph Loewenstein¹³⁴, etc., Jonson éprouve un revirement dramaturgique vers 1600, qui s'exprime par une volonté de changement de carrière. A partir de *Cynthia's Revels* (1600) et du *Poetaster* (1601), il semble « impatient de cesser complètement toute activité dramaturgique, dans l'espoir de se consacrer à son propre financement en écrivant des masques sur commande et en cherchant les faveurs des riches et des puissants, ce qui lui permettrait de devenir en quelque sorte le moraliste officiel »¹³⁵. En effet, comme le note Richard C. Newton, une pièce est « toujours

bien plus souvent qu'à ses ennemis. Il est honnête dans ses vices ; ils sont hypocrites dans leurs vertus » (ma traduction) ; Wilders, *op. cit.*, p. 27-29.

¹³¹ HOLE, Richard, « Apology for the Character and Conduct of Shylock », *Essays by a Society of Gentlemen at Exeter*, 1796, cité dans *The Merchant of Venice*, éd. Brown, *op. cit.*, p. XXXIV.

¹³² Jones-Davies, *op. cit.*, p. 22-24.

¹³³ RIGGS, David, *Ben Jonson: A Life*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

¹³⁴ LOEWENSTEIN, Joseph, "The Script in the Marketplace", *Representations*, 12, 1985, p. 106-107.

¹³⁵ "Indeed, at this stage of his career, Jonson seems eager to get out of the business of playwriting altogether, hoping to support himself instead by writing masques on commission and by currying favor with the wealthy and powerful, whereby he would become something like an official moralist". WATSON, Robert N., *Ben Jonson's Parodic Strategy. Literary Imperialism in the Comedies*, Cambridge ; Londres, Harvard University Press, 1987, p. 80, ma traduction.

en train de se faire, toujours interprétée pour les besoins du groupe social qui comme le public la ‘possède’ »¹³⁶.

Après la conspiration des Poudres (5 novembre 1605), Jonson fut approché pour servir d’intermédiaire à un prêtre disposé à fournir des renseignements, mais la mission échoua. Il nia son catholicisme et fut contraint par le tribunal protestant de revenir dans le giron de l’Église anglicane, ce qui ne l’empêcha pas de rester catholique pendant cinq ou six ans encore¹³⁷. À partir de 1605-1606, il écrivit, en collaboration avec Inigo Jones, des masques pour les festivités de Noël, ainsi que des divertissements commandés par la famille royale qui célèbrent la Cour, protectrice des arts et des lettres. Il composa aussi pendant cette période ses principales comédies, dont la première est *Volpone*¹³⁸, et se rapprocha des nobles qui lui confièrent des commandes poétiques. De 1612 à 1616, Jonson prépara l’édition in-folio de ses œuvres. C’est une première pour un dramaturge, qui fut suivie en 1623 par l’édition des *Œuvres complètes* de Shakespeare¹³⁹.

Dans de nombreuses pièces de Jonson, on retrouve le thème de l’avarice et des rapports à l’or et à l’argent dans la ville de Londres¹⁴⁰. A cette époque, l’ancien modèle hiérarchique de la société est déstabilisé par l’accès au pouvoir de la classe moyenne par l’argent et le rachat de terres, et n’est donc plus fondé sur la condition de l’individu, qui détermine sa

¹³⁶ “Jonson and the (Re)Invention of the Book”, in SUMMERS, Claude J. et PEBWORTH, Ted-Larry (éd.), *Classic and Cavalier: Essays on Jonson and the Sons of Ben*, Pittsburg, Pittsburg University Press, 1982, p. 32 : “[A play in performance is] always in process, always being interpreted for the needs of the social group that as an audience ‘possesses’ it” (ma traduction).

¹³⁷ Jones-Davies, *op. cit.*, p. 25-26. Pour plus de détails sur le rapport entre Jonson, le Gunpowder plot et la comédie qu’il écrivit juste après, voir DUTTON, Richard, *Ben Jonson, Volpone and the Gunpowder Plot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

¹³⁸ CREASER, John W., *Volpone or the Fox*, introduction à son édition, New-York, New-York University Press, 1978, p. 5. La pièce est jouée pour la première fois en 1606, probablement à l’université d’Oxford ou de Cambridge, par les King’s Men. Elle a été ensuite publiée à deux reprises du vivant de Jonson, d’abord dans un quarto séparé (Q) en 1607, puis en folio dans les *Works of Benjamin Jonson*, édité par William Standby en 1616 (F). Les deux éditions ont reçu l’approbation de l’auteur, et toutes les éditions ultérieures se basent sur ces textes. Seul le folio contient vingt-neuf indications scéniques (Creaser, *op. cit.*, p. 59-60 ; BEDNARZ, James P., “Jonson’s Literary Theatre: *Volpone* in Performance and Print (1606-1607)”, in *Volpone, A Critical Guide*, édité par Matthew Steggle, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011, p. 85-87). Pour les principales éditions récentes, voir la bibliographie.

¹³⁹ Jones-Davies, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁴⁰ Jones-Davies, *op. cit.*, p. 107-123.

tâche et sa fonction dans la société. Dans *Volpone*, cette critique du train de la société atteint son apogée. Deux rapports au gain et à l'argent y sont en opposition : celui des « héritiers », qui cherchent une *transmission* par captation d'héritage, et non par leur travail ou leur mérite, ni par un héritage régulier, de père à fils ; celui de Volpone et de Mosca qui se fonde sur une *industrie* particulière, la ruse. Autrement dit, pour une première schématisation de l'intrigue principale, cette pièce illustre un conflit entre un mode ancien d'appropriation de l'argent (et du pouvoir illusoire qu'il confère), mode dépassé et ridicule, et un mode moderne anarchique, outrancier, tout aussi illusoire mais peut-être plus dangereux car inédit et apparemment sans frein. Ces deux rapports au gain sont équilibrés par une tendance « non-disjonctive », propre à l'avarice, qui s'exprime différemment dans chacun des groupes de protagonistes, entre fascination, jalousie et calcul.

Volpone est en totale opposition avec toute contention. Personnage insaisissable, il est une métaphore vivante et protéiforme de l'illusion théâtrale, entre le Malade imaginaire et le Mamamouchi. Tout au long de l'intrigue, la figure de l'avarice échappe à l'incarnation unique pour se multiplier en de nombreux filous. Mosca, le serviteur zélé, le seul récompensé par ce que les imbéciles ne peuvent que convoiter, l'ombre de Volpone, mène une activité parallèle à son propre profit. Il n'est pas fortuné, mais les richesses de son maître le fascinent ; il les poursuit de son avidité autant que les autres héritiers possibles. Les « oiseaux de proie », Voltore, Corvino et Corbaccio, ainsi que Lady Would-Be, sont des avatars dégénérés d'un même vice, moins vigilants, moins intelligents, moins ambitieux surtout. La modernité fuyante de l'appât du gain se substitue à l'immobilisme d'un type prédéfini de l'avarice enterré avec son trésor, et gagne ainsi en grotesque, en absurdité, mais elle devient

aussi plus sordide, voire plus effrayante. Jonson dénonce un travers à la fois comique et tragique de son siècle¹⁴¹.

c. *L'Avare*

Molière appartient à la bourgeoisie, tout comme Harpagon. Au XVII^e siècle, les bourgeois font partie d'une classe émergente, que l'historiographie peine à définir. Ils s'appuient sur leur indépendance financière et leur niveau d'instruction élevé pour participer au pouvoir local (milice bourgeoise, œuvres charitables, etc.) et exprimer leurs prétentions d'ascension sociale¹⁴². Fils aîné de deux anciennes et riches familles de tapissiers spécialisés dans la vente de tissus d'ameublement installés aux Halles, Jean-Baptiste Poquelin grandit dans le cœur du Paris marchand où toutes les couches de la société se côtoient, et « prend un goût prononcé de l'ordre et du bien-être », « dans une aisance confortable »¹⁴³. Il est témoin des contacts entre les grands de la Cour et son père, qui achète en 1631 – peut-être à son propre frère Nicolas¹⁴⁴ – la charge de « tapissier et valet de chambre ordinaire du Roi », dont il obtient la survivance pour son aîné dès 1637. Pour conserver ce privilège, celui-ci n'entre dans ses « fonctions » qu'en 1660, à la mort de son frère Jean, qui avait hérité de la charge en 1643 alors que Jean-Baptiste y avait lui-même renoncé – à la charge, mais non au titre de « valet de chambre ordinaire »¹⁴⁵ – pour se consacrer au théâtre.

À la fin des années 1660, Molière est en pleine possession de son talent et de son écriture ; il multiplie les emprunts judicieux aux autres poètes dramatiques de tous les âges

¹⁴¹ Voir FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique* [*Anatomy of Criticism*, 1957], traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1969, p. 201, et plus loin, chapitre IV.

¹⁴² Voir par exemple PERNOUD, Régine (dir.), *Histoire de la bourgeoisie en France*, 2 vol., Paris, Seuil, 1960-62.

¹⁴³ Grimm, *op. cit.*, p. 20

¹⁴⁴ Si l'on en croit Christophe Mory, *op. cit.*, p. 19. Grimm ne mentionne pas de transmission fraternelle de la charge.

¹⁴⁵ Pour les subtilités de cet ordre, voir Grimm, *op. cit.*, p. 22.

pour agrémenter le rire de son public et construire ces figures qu'il met en scène. Ainsi, pour *L'Avare*¹⁴⁶, il reprend de nombreux modèles et jeux de scènes rodés par une tradition ou par le théâtre contemporain (par exemple, la scène des mains de Plaute, d'ailleurs largement reprise déjà par Samuel Chappuzeau dans *La Dame d'intrigue*, le jeu sur « sans dot » exploité dans *La Sœur* de Rotrou que Molière a donné de nombreuses fois, la découverte de l'usure du père par le fils empruntée à *La Belle plaideuse* de Boisrobert, la rivalité entre père et fils à *La Mère coquette* de Donneau de Visé)¹⁴⁷.

Charles Dullin (1885-1949), dans ses commentaires de mise en scène, confronte trois représentations de *L'Avare* à trois siècles différents, à travers les éditions imprimées de l'ouvrage. Voici Harpagon d'après le frontispice illustrant l'édition de 1682, quatorze ans après la création de la pièce par Molière :

Un visage un peu soufflé, embroussaillé de poils, le regard fuyant, une expression de fausse bonhomie et de suffisance bourgeoise, un air tout à la fois défiant, timoré et naïf ; c'est du réalisme même du physique qui nous est montré que le comique se dégage. L'esprit gentil de Plaute s'allie à la blague de Scaramouche [...] Ce n'est pas un caractère abstrait, c'est un « homme avare ». Cette image me semble refléter *l'esprit du temps* et donner *le ton de la pièce*.¹⁴⁸

Dullin veut voir dans le réalisme des traits d'Harpagon un « esprit du temps », qui aura fâcheuse tendance à s'étioler et à s'abstraire dans les représentations suivantes¹⁴⁹. Les représentations immédiatement ultérieures à Molière semblent garder une vivacité et une acuité de regard sur la passion de l'or ou de l'argent que perdent les plus tardives illustrations.

¹⁴⁶ Les éditions récentes se basent toutes en priorité sur le texte de l'édition originale, publiée en février 1669 chez Jean Ribou à Paris (par ex. celle de G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Pléiade, 2010). L'édition collective des *Œuvres* de Molière par Vivot et La Grange chez Thierry, qui date de 1682, a aussi des mérites, que J. Chupeau inclut dans son édition, de même que les didascalies de l'édition de 1734, qui relèvent d'une tradition bien établie. Pour les principales éditions récentes, voir la bibliographie.

¹⁴⁷ Pour plus de détails, voir DUCHÊNE, Roger, *Molière*, Paris, Fayard, 2006, p. 523-524.

¹⁴⁸ DULLIN, Charles, *L'Avare, mise en scène*, Paris, Seuil, 1946, p. 9 (je souligne). Rappelons que *L'Avare* a été mis en scène par Charles Dullin en 1922 au Théâtre de l'Atelier à Paris.

¹⁴⁹ Celle de Boucher pour l'édition de 1734, où le personnage « devient sérieux », et la gravure de Maurice Lenoir de 1890 (Dullin, *op. cit.*, p. 10).

À la lecture de la pièce, bien qu'Harpagon apparaisse dans des vêtements démodés par souci d'économie¹⁵⁰, et qu'on le reconnaisse à sa laideur et à son gâtisme¹⁵¹, il demeure constamment en mouvement, inquiet, il réprimande sans cesse tous les habitants de sa maison, valets, servantes, enfants. menteur, fourbe, mielleux pour son profit, il s'apparente à Volpone, mais il ne détermine pas l'action comme lui. Il mène des intrigues parallèles multiples et secrètes, d'ordre amoureux ou financier, activités de sape du bon fonctionnement familial ou social plutôt que vraie action dans le monde, auxquelles ses enfants, acteurs de l'intrigue amoureuse principale, ne cessent de se heurter. Malgré son esprit « serré »¹⁵², il est étonnamment preste, vif d'esprit dès qu'il y va de son intérêt. Son désir sexuel pour Mariane n'est qu'une des nombreuses manifestations de cette grande mobilité. Son or et sa libido fixent certes ses pensées, mais nullement son corps, mû par un continuel désir d'argent. L'attitude vis-à-vis de l'or et de l'argent se distingue donc chez Harpagon à un premier niveau scénographique, entre quasi immobilité et fixation autour de l'or caché, qui l'oblige à ne jamais trop s'éloigner de sa maison ou de son jardin, et agitation, courses répétées à travers la ville pour aller quérir encore plus d'argent.

Harpagon est le vieillard dans toute sa « sordide splendeur »¹⁵³. Il ne peut se parer des vertus graves de son homologue anglais ; aucune grâce particulière ne vient adoucir ses traits, aucun humour, aucune droiture personnelle ni même de ligne de conduite, ni secrète vengeance à accomplir. Il nous confronte à l'inhumain, à l'absence de tout amour, même de

¹⁵⁰ A l'acte I, scène 4, Harpagon querelle son fils à propos du coût élevé de sa mise, qui suit la mode, à grand renfort de rubans et de perruques. (*Avare*, édition Chupeau, p.76-77). A l'acte II, scène 5, il critique encore les « jeunes blondins » et leur façon ridicule de se vêtir (*Avare*, p. 115).

¹⁵¹ Harpagon avoue souffrir de la « fluxion » qui afflige la vieillesse (*Avare*, II, 5, p. 115). Il apparaît plus tard avec des lunettes à sa fiancée, laquelle ne peut s'empêcher de s'écrier : « Ah ! Frosine, quelle figure ! » (*Avare*, III, 4-5, p. 137).

¹⁵² *Avare*, II, 4, p. 106.

¹⁵³ Cité par GUTWIRTH, Marcel, *Molière ou l'invention comique : la métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris, Minard, 1966, p. 126.

soi, ce qui fait souvent dire aux critiques qu'il confine à la mort¹⁵⁴. Le malaise devant un caractère aux limites extrêmes de la comédie a souvent conduit à voir dans Harpagon un être illogique et hétéroclite, vision contre laquelle la critique plus récente s'est élevée avec des arguments convaincants¹⁵⁵. Bertold Brecht disait que la mort du voyou était certes nécessaire, mais que son humanité, même frappée d'extrémisme, ne devait jamais quitter l'esprit du spectateur : « il y avait en lui quelque chose de notre impuissance à son égard »¹⁵⁶.

C. La médialité de l'argent dans « l' 'esprit' capitaliste », et sa mise en œuvre au théâtre

L'avarice ne peut se concevoir que dans une société où la circulation des biens est libre. Elle est donc ancrée presque naturellement dans la société moderne :

L'avarice n'est [...] pas la passion de celui qui possède ou cherche à posséder, mais la *passion de celui qui fait entrave à la circulation et à la redistribution des biens dans une communauté donnée*¹⁵⁷.

L'avare n'empiète pas sur la part d'autrui, mais retire la sienne de la circulation des biens, dans un mouvement d'exclusion. Il dessine non seulement « un îlot de ralentissement et de résistance », impénétrable au changement, mais perturbe encore la saine circulation des biens en y introduisant des objets-leurres, dont le prix en argent est moindre que celui du produit échangé¹⁵⁸. Ce schéma convient à peu près au sens propre pour l'analyse de Shylock

¹⁵⁴ Gutwirth, *op. cit.*, p. 128-129.

¹⁵⁵ GUTWIRTH, Marcel, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *PMLA*, septembre 1961, p. 359-366.

¹⁵⁶ BRECHT, Bertold, *L'achat du cuivre (1937-1951)* [*Der Messingkauf*, 1967], traduction de Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 134.

¹⁵⁷ GREIMAS, Algirdas-Julien et FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 115.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

et d'Harpagon, à cause bien sûr de leur pratique usuraire, bien qu'il faille envisager ses limites dans leurs cas également. Quant à Volpone (ou plutôt Mosca), on pourrait dire qu'il fait circuler non seulement des objets-leurres dans l'échange, « cerises »¹⁵⁹ invisibles pour les chercheurs de trésors en chambre, rumeurs de fortune illusoire, mais aussi des personnages-leurres sur le « marché » du théâtre, les héritiers eux-mêmes. Ceux-ci donnent des matériaux précieux, chargés de cette dimension « affective » propre au métal, plats en argent, sacs de sequins, bijoux, que Volpone s'emploie ardemment à consommer. Il ne répugne pas à l'occasion à s'inclure dans l'échange, ce qui indique l'extrême modernité de sa passion pour l'or, son propre corps étant pleinement et presque libéralement engagé dans la circulation du marché.

1) « 'Esprit' capitaliste » et rapport à l'argent

a. Le tournant capitaliste dans l'approche sociologique de l'argent

D'après Joachim Schacht, la conception de l'argent est une création ou encore une « sédimentation » du « vécu » économique humain, caractérisée à la fois par sa sacralité et sa tangibilité profane, dont l'homme fait un moyen.

Même dans l'argent moderne (en dépit de sa forme totalement abstraite), dans certaines situations économiques limites, son caractère de bien destiné à la thésaurisation peut réapparaître et bloquer ainsi ses fonctions de moyen d'échange ou de circulation. On se réfugie alors dans une « réalité tangible » – à l'encontre de toute rationalité et de toute logique

¹⁵⁹ *Volpone*, I, 1, v. 89.

– sans se rendre compte qu'en s'accrochant ainsi au « tangible » on ne fait qu'obéir à un tabou inconscient, le tabou d'une valeur « éternelle »¹⁶⁰.

L'or constitue certainement la forme monétaire la plus encline à concrétiser la stabilité des prix, mais aussi à entraver la fonction d'échange de l'argent¹⁶¹. La fascination esthétique et religieuse pour cette « lumière » qui, dans les mines où elle se cache, déchire la nuit des profondeurs terrestres ne suffit pas à expliquer le sentiment de sa valeur. Symbole d'élévation spirituelle et d'immortalité, de pureté et d'authenticité, d'autonomie personnelle, l'or renvoie à la perfection métaphysique. Aussi, au niveau éthique, symbolise-t-il la véracité et le désintéressement. Mais l'or possède également une symbolique négative, chtonienne. Extrait des bas-fonds, dès qu'on lui applique des normes quantitatives, il est capable d'engendrer la concupiscence, la vengeance, la discorde, la violence¹⁶².

La « structure » (au sens de Schacht) de l'argent ne lui permet pas d'être dès son invention un « *medium* » dans l'échange, mais ne peut que transférer « son intemporalité absolue de l'un des partenaires de l'échange à l'autre » sans se désister de cet absolu ; c'est pourquoi sa transformation en « moyen » de l'échange ne s'accomplit qu'au prix de son morcellement, qui autorise son « renouvellement par la mort et le devenir »¹⁶³, mais aussi grâce à la frappe par une autorité qui lui attribue une valeur fixe, un prix, qui le chiffre¹⁶⁴. L'évolution de la forme monétaire du « métallisme » vers le « nominalisme » est confrontée à la persistance des images archétypales où l'argent est une garantie de stabilité éternelle, résistance qui persiste même dans nos comportements avec un argent de plus en plus abstrait¹⁶⁵. Cependant, grâce à la prise en compte du contexte socio-économique et religieux,

¹⁶⁰ SCHACHT, Joachim, *Anthropologie culturelle de l'argent [Die Totenmaske Gottes. Zur Kulturanthropologie des Geldes]*, Salzbourg, Otto Müller Verlag, 1967], traduit de l'allemand par Joseph Feisthauer, Paris, Payot, 1973, p. 50.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶² *Ibid.*, p. 52-62.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 93-95.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 106-107.

on peut insister, comme je propose de le faire ici, sur le moment où des transformations s'opèrent, et dans la forme de l'argent et dans son appréhension.

Alors que la Renaissance fondait les deux *fonctions* du métal monnayé (mesure et substitut) sur le redoublement de son *caractère* intrinsèque (le fait qu'il était précieux), le XVII^e siècle fait basculer l'analyse ; c'est la fonction d'échange qui sert de fondement aux deux autres caractères (l'aptitude à mesurer et la capacité de recevoir un prix apparaissant alors comme des *qualités* dérivant de cette *fonction*)¹⁶⁶.

Comme l'a souligné Michel Foucault, la circulation de la monnaie devient donc primordiale dans la définition de son prix. Le jugement peut désormais l'établir en mesurant les monnaies relativement les unes aux autres, car l'or et l'argent ont une « perfection propre » qui relève d'une « capacité indéfinie de représentation »¹⁶⁷. Sous l'impulsion de l'échange, où l'argent est un substitut de la valeur, le métal acquiert désormais son prix, en fonction du marché, mesurable dans la concurrence avec les autres produits échangés. Cette restructuration des « fonctions » de la monnaie conduit ultimement à leur séparation. L'argent-valeur (le prix, le caractère précieux) et l'argent-marchandise (instrument de mesure) deviennent ainsi indépendants.

Georg Simmel a décrit les conséquences ultimes de « labilité »¹⁶⁸ et surtout de dépersonnalisation de l'échange que cette séparation de l'argent-valeur et de l'argent-marchandise entraîne dans la modernité. « Forme pure de l'échangeabilité » dépourvue de

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 186.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 188. De même, la loi, dans les monarchies occidentales, est érigée en principe supposé de pouvoir, afin de constituer une représentation juridique homogène, comme la monnaie est érigée en principe supposé de la valeur des choses, qui permettra une représentation économique homogène. Voir DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 38.

¹⁶⁸ SIMMEL, Georg, « L'argent dans la culture moderne » [*Neue Freie Presse*, 1896], in *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, trad. Alain Deneault *et al.*, Paris/Québec, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme / Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 38.

qualités, l'argent devient valeur absolue, car tout s'y soumet¹⁶⁹. « L'envahissement des buts par les moyens », si l'argent devient la fin ultime de l'acquisition, comme pour l'avare ou le prodigue qui refusent tous deux la « mesuration de la valeur »¹⁷⁰, rend la vie absurde et inutile¹⁷¹. Mais « l'avare » du théâtre classique se prête lui aussi aux « opérations mathématiques dans le commerce quotidien » que le système de l'économie monétaire nécessite¹⁷². Déjà déstabilisé par ses tendances excessives de conjonction et de non-disjonction, il explore au théâtre, à partir de la fin du XVI^e siècle, son potentiel schizophrénique jusqu'à ses limites, car il doit ajouter à sa « nature » compulsive et désordonnée des règles de calcul strictes pour échapper à la désintégration à laquelle la configuration moderne de l'argent l'expose.

Ces figures de l'avarice construisent sur scène des débats en cours. L'expansion de l'argent, au tournant des XVI^e-XVII^e siècles, lui confère une réputation paradoxale, qui oscille entre fléau corrompeur des âmes selon la tradition chrétienne, et mal nécessaire au progrès du monde moderne, tel qu'il apparaît d'abord dans la doctrine protestante, selon Max Weber.

b. « 'Esprit' capitaliste »¹⁷³, pingrerie et « vocation »

Jusqu'au début du XX^e siècle, les sociologues qui se sont penchés sur la spécificité du capitalisme, comme Werner Sombart dans *Le Bourgeois*, ou Lujo Brentano dans *Die Anfänge*

¹⁶⁹ SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent* [*Philosophie des Geldes*, 1900], traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel Paris, PUF, 1987, p. 124, 269-311.

¹⁷⁰ Simmel, *Philosophie de l'argent*, *op. cit.*, p. 300.

¹⁷¹ Simmel, « L'argent dans la culture... », art. cité, p. 32.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

¹⁷³ Il s'agit bien ici d'entendre « esprit » au sens wébérien, non comme spiritualité mais comme éthos.

*des modernen Kapitalismus*¹⁷⁴, ont rapproché profit capitaliste et gain d'argent. Le premier susciterait un mal moderne de l'agitation, comparé à la vie précapitaliste où l'homme ne tend qu'à la juste satisfaction de ses besoins et à la certitude du repos, où toute déviation est condamnée socialement et économiquement¹⁷⁵. De telles analyses gardent un contenu moral imprégné de résurgences chrétiennes, qui ont contribué à maintenir la confusion entre une situation socio-économique nouvelle et d'anciens schémas de qualification des conduites.

Dans sa *Remarque préliminaire au recueil d'études de sociologie de la religion*, Max Weber distingue quant à lui clairement la « pulsion de profit », « l'appât du gain », « l'aspiration à gagner de l'argent, à gagner le plus d'argent possible », couramment associés depuis l'Antiquité à la qualification de l'avarice, du capitalisme. Les premiers sont de l'ordre de la « pulsion irrationnelle », universellement répandue, tandis que le capitalisme tend à la « maîtrise » de cette pulsion, ou du moins à lui donner une orientation « continue et rationnelle », qu'on appelle la « rentabilité »¹⁷⁶. Cette affirmation soutient un postulat de rationalisation croissante de la civilisation économique, qui s'exprime en Occident par « l'organisation [...] du travail (formellement) libre », la « séparation de la gestion domestique et de l'entreprise » et la « comptabilité »¹⁷⁷. Ainsi, Max Weber dissocie ce que Sombart et la majorité des sociologues, y compris Simmel pour qui capitalisme et « économie de l'argent » sont synonymes¹⁷⁸, confondent, à savoir le *gain* simple et le *profit capitaliste*. Weber rejette le premier du côté de la conduite irraisonnée et considère le dernier comme une

¹⁷⁴ SOMBART, Werner [1913], *Le Bourgeois*, traduit en français par S. Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », réimpression 1966 ; BRENTANO, Lujo, *Die Anfänge des modernen Kapitalismus*, Munich, 1916.

¹⁷⁵ Sombart, *op.cit.* p. 25. Il se fonde notamment sur la philosophie de la juste mesure d'Aristote, *Politique*, I.

¹⁷⁶ WEBER, Max. [1920b] *Remarque préliminaire au recueil d'études de sociologie de la religion*, in *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. de l'allemand par I. Kalinowski, Paris, Flammarion, 2002, p. 53 : « Le désir de profit le plus immodéré ne peut en aucun cas être identifié au capitalisme, moins encore à son 'esprit' » (Les italiques dans le texte sont de Weber).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 57 et 58.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 54, note 1 de l'auteur.

conduite sociale rationalisée, qui opère un « calcul monétaire » des gains à chaque étape de l'entreprise¹⁷⁹.

En définitive, Weber semble clarifier par la théorie socio-économique ce que Sombart explore après lui historiquement et métaphoriquement. Le premier chapitre du premier livre du *Bourgeois*, intitulé « Développement de l'esprit capitaliste », se propose en effet de décrire l'évolution d'une « passion de l'or » vers « l'amour de l'argent » dans l'histoire des civilisations européennes¹⁸⁰, qui se manifestera ensuite par un passage des activités lucratives ponctuelles ou non exclusives de toutes sortes en sources de revenus permanents¹⁸¹. Sombart pense la question de l'argent d'un point de vue historique et socio-économique, tandis que Simmel l'abordait du point de vue de l'évolution psychologique et « éthique » de sa perception. Les deux sociologues prennent donc le métal comme *objet* de référence, au sens physique du terme, pour penser la société capitaliste en émergence. Weber aborde le phénomène par la notion de travail, plus précisément de « *Beruf* », de « métier » (en anglais, *calling*), qui acquiert, dans les traductions de la Bible par Luther, la connotation nouvelle de « mission » religieuse, de vocation¹⁸². L'exploitation du travail libre dans l'entreprise, sa séparation d'avec la sphère économique domestique et le calcul des gains sont certes les trois critères essentiels au développement du capitalisme, mais c'est la transformation de l'acception du mot « *Beruf* » dans les textes du théologien protestant – étudiée par Weber dans de très longues notes¹⁸³ – qui favorise d'après lui le développement premier de son « esprit »¹⁸⁴. Cette remarque concorde avec les observations que lui-même et ses

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁰ Sombart, *op.cit.* p. 27-36 ; Georg Simmel a développé une analyse similaire dans sa *Philosophie de l'argent*, *op. cit.*, p. 269-311.

¹⁸¹ Sombart, *op.cit.* p. 66 et 68-69.

¹⁸² Weber, Max. [1920a]. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [*Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*], trad. de l'allemand par I. Kalinowski, Paris, Flammarion, 2002, p. 126-152.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 131-134, puis p. 136 à 147.

¹⁸⁴ En effet, il ne dit pas que l'effet sur les pratiques capitalistes fut direct et immédiat, et souligne « le caractère remarquable joué par le *calvinisme* et les *sectes* protestantes dans l'histoire du développement du capitalisme » (*Ibid.*, p. 147).

prédécesseurs ont faites sur les conditions socio-économiques des pays qui connaissent au début du XVI^e siècle l'expansion du protestantisme¹⁸⁵.

Sans vouloir entrer dans le débat historique sur l'émergence de l'« esprit » ou du capitalisme lui-même à une date haute ou basse, je souhaite avant tout étudier les textes comme les expressions variées de cette évolution de la culture moderne, dans des pays touchés par les conséquences de la Réforme et du développement du capitalisme en Europe.

c. Or, argent, monnaie

Comme l'a relevé Sombart, mais également d'autres travaux ultérieurs sur des périodes plus restreintes¹⁸⁶, les mentions des tendances à l'appât du gain chez leurs contemporains pullulent chez les auteurs, philosophes, moralistes et théologiens dès le XII^e-XIII^e siècles. Voici quelques exemples, extraits du *Christian Directory* de Baxter par Sombart, qui illustrent la permanence de l'assimilation de l'amour pour l'argent au péché, même pour un esprit puritain de la fin du XVII^e siècle¹⁸⁷ :

Rappelle-toi que « l'amour de l'argent est la source de tous les maux » (Saint Luc, 6, 24, 25 ; 1 Tim. 6, 10). Et si tu crois que l'argent est une menace de danger pour ton âme, comment peux-tu encore aimer l'argent au point de faire tant d'efforts en vue de son acquisition ?

¹⁸⁵ Toutefois, il prend soin de ne pas considérer la Réforme comme « conséquence historiquement nécessaire » de l'évolution économique, mais d'étudier seulement son influence comme « cause historique » sur une culture moderne orientée vers le temporel (*Ibid.*, p. 151).

¹⁸⁶ Newhauser, *op.cit.*

¹⁸⁷ BAXTER, Richard, *Christian Directory* [1678], Londres, George Virtue, 1848, in *The Practical Works of Richard Baxter*, version en ligne hébergée sur le site de la Christian Classics Ethereal Library, à l'adresse : <http://www.ccel.org/ccel/baxter/practical>, consultée le 16 octobre 2010.

Rien ne s'oppose autant à la conversion du pêcheur que l'amour pour les choses profanes et les préoccupations dont elles sont la source. Tu ne peux servir à la fois Dieu et Mammon.¹⁸⁸

La distinction que Sombart opère entre l'amour de l'or et celui de l'argent est concrètement visible bien plus tard, au XVI^e et au XVII^e siècles, et dans des pays qu'il ne dit touchés par la soif capitaliste qu'au XVIII^e siècle, au sein de textes de théâtre qui n'ont pourtant aucune vocation religieuse – ni même édificatrice, malgré les déclarations d'intention de Molière ou Jonson¹⁸⁹, par exemple. Ce que je propose de considérer comme une dialectique de l'or et de l'argent peut être perçue – et ce n'est pas un hasard du point de vue de l'histoire littéraire – dans des pièces anglaises et françaises ayant pour protagonistes des « avars ».

Jean-Joseph Goux propose de distinguer, à partir de l'analyse marxienne du système économique moderne confrontée à la psychanalyse lacanienne, les divers symboles liés à l'or et à l'argent. Le système monétaire possède selon Marx un caractère théologique, car il appartient à « autre monde », celui des « équivalents généraux », qui s'opposerait à ce que Braudel appelle la « civilisation matérielle », mais qui a acquis une « consistance » et une « authenticité sociale »¹⁹⁰. Les symboliques attachées à l'appréhension de l'or et de l'argent, ou plutôt de la *monnaie*, reflètent à la fois cette distinction et cette alliance entre le monde réel et celui des équivalents. L'or serait « l'équivalent universel » de toute valeur, tout comme le père est l'« image réfléchissante et unique de tous les sujets en quête de leur prix »¹⁹¹. Tandis que sa valeur d'usage varie en fonction de sa qualité matérielle, pesée et calculée

¹⁸⁸ Sombart, *op. cit.*, p. 240-241.

¹⁸⁹ Voir l'Épître dédicatoire de *Volpone* (éd. Creaser, *op. cit.*, p. 69-72, notamment les lignes 19-30, 99-108, 119-122) et, par exemple, la Préface du *Tartuffe* (*Œuvres complètes*, tome II, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Pléiade, 2010, p. 91-96).

¹⁹⁰ GOUX, Jean-Joseph, *Freud, Marx. Économie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973, p. 63 sq.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

d'après le métal réel, ses qualités esthétiques lui donnent la « forme positive du superflu »¹⁹² nécessaire à la valeur d'échange.

Dans un chapitre d'un ouvrage plus récent¹⁹³, M. Goux précise cette distinction, qu'il opère moins entre or et argent, qu'entre argent, notion subjective liée à l'idée de richesse, et monnaie, concept objectif qui renvoie à une « organisation sociale des échanges économiques »¹⁹⁴. La *monnaie* procède de la loi (des échanges *et* de la justice), non de la nature, d'où son nom en latin, *numisma* ; elle est « l'objet de l'économie et de la politique, tandis que l'argent concerne la vie quotidienne, sans parler du roman et du cinéma »¹⁹⁵. Dans quelques exemples de la littérature mondiale du XX^e siècle, Goux fait l'expérience de cette matérialité de « l'argent » et de la monnaie. Il présente notamment l'inscription de l'or comme métaphore du don de sens et des « horizons de l'être au monde » dans *Farinet ou la fausse monnaie* de Charles-Ferdinand Ramuz (1932)¹⁹⁶. L'or y fonctionnerait comme un trope, une métonymie de son producteur qui le tire de la mine, une métaphore de valeur non-économique, une véritable « chair », qui s'opposerait au profit des spéculateurs. Dans *Le Marchand de Venise*, *Volpone* et *L'Avare*, ce rapport entre or (« argent » affectif) et argent (monnaie) n'est pas complètement inversé, mais plus flou et complexe. Il semble que l'or ne puisse encore endosser ce pouvoir métaphorique non-économique, ou plutôt peut-être para-économique, justement parce que l'économie monétaire n'a pas encore triomphé, ou du moins n'a pas pris la même ampleur. L'affection que les « avares » portent à leur trésor est entachée d'amoralité, par une référence trop explicite au péché, au refus de la vie ou d'une

¹⁹² *Ibid.*, p. 73.

¹⁹³ GOUX, Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.

¹⁹⁴ Goux, *Freud, Marx...*, *op. cit.*, p. 75 et *Frivolité...*, *op. cit.*, p. 235-240. Dans ce dernier essai, Goux observe de nos jours encore un « désir sémantique résistant » à conserver en France les deux sens de l'argent, l'affectif, qui nécessite l'implication d'un sujet et peut donc être saisi par des formes littéraires ou spectaculaires, et l'objectif, le désir impersonnel qui permet de conserver une « axiologie affective » et un « enjeu moral » par rapport à l'argent, qui peut dès lors être compris et interprété selon les catégories du pur et de l'impur, de l'appropriation et de la prodigalité, de la possession et de la carence, etc. (p. 236-238).

¹⁹⁵ Goux, *Frivolité...*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 249-272.

vraie relation interpersonnelle ; au contraire on pourrait croire, préalablement à cette étude et en schématisant beaucoup, que l'argent-*monnaie* est gratifié des connotations positives du rétablissement de l'ordre. Mais ces œuvres se situent au moment où ces conceptions sont remises en cause, réévaluées et discutées à travers le symbole et l'imagination¹⁹⁷.

d. Usure et avarice

La dévaluation du pouvoir symbolique de l'argent annule du même coup, dans la modernité, la possibilité du don, dit Jean-Joseph Goux¹⁹⁸. Ceci pourrait éclairer pourquoi les « avars » de Shakespeare, Jonson et Molière sont souvent des figures d'usuriers. D'après Sénèque, le don est exempt de toute logique économique, malgré un recours conscient à ce vocabulaire, mais pris *a contrario*. Aussi l'usurier est-il réprouvé pour la tromperie que son commerce engendre : il semble en effet faire un don, là où il n'attend que profit. Il se distingue également du marchand, qui lui pratique un échange, et ne ment pas sur son intention¹⁹⁹. Le vrai don est anonyme, secret, et concerne la figure du sage, bref la philosophie, non l'économie²⁰⁰. Grâce au signe qui fait la médiation entre un objet et l'intention du bienfait, la sortie de l'économique est possible pour reconnaître l'existence de l'autre. Il n'est donc pas étonnant que l'usure, qui nie la possibilité pour l'autre d'exister, ait été par la suite souvent décrite comme une mort qui s'empare subrepticement du vivant²⁰¹.

¹⁹⁷ Voir également l'interprétation par Northrop FRYE du réseau de « valeurs morales et matérielles » (or/usure, cassette/plomb, etc.) qui forme une « texture verbale intriquée » de la réalité et de l'apparence, du gain et du hasard dans *Le Marchand de Venise* (voir *Une perspective naturelle sur les comédies romanesques de Shakespeare [A Natural Perspective. The Development of Shakespeare's Comedy and Romance, 1965]*, Paris, Belin, 2002, p. 145.

¹⁹⁸ Goux, *Frivolité...*, *op. cit.*, p. 267-270.

¹⁹⁹ *De Beneficiis*, II, 1, 4 (*Les Bienfaits*, trad. d'Aude Matignon, Paris, Arléa, 2005) et Goux, *Frivolité...*, *op. cit.*, p. 276.

²⁰⁰ *De Beneficiis*, II, 9, 1 et Goux, *Frivolité...*, *op. cit.*, p. 278.

²⁰¹ LANGER, art. cit., 2008, p. 65.

La problématique sociologique de l'usure est fondée entièrement sur cette question de l'altérité. Elle participe, selon Benjamin Nelson, de l'histoire des « transvaluations des valeurs », au gré de trois étapes dans le monde occidental chrétien, de la morale relationnelle des sociétés tribales, à la fraternité universelle du christianisme médiéval, et au libéralisme utilitariste des temps modernes²⁰². L'interdiction de pratiquer l'usure ou le prêt d'argent ou de victuailles avec le frère de la tribu, mais non avec l'étranger, aurait conditionné l'intégration de la diaspora dans les sociétés d'accueil comme l'Angleterre. Les moralistes chrétiens, gênés par le commandement du Deutéronome, ont élargi le clan à tous les « autres » (« joining the « other » to the « brother » »²⁰³), annulant ainsi la discrimination hébraïque. Enfin, les Réformateurs allemands conservateurs, inspiré par Calvin, ont favorisé non l'autorisation de l'usure mais l'accélération de l'avènement d'une « altérité universelle » (« universal otherhood ») qui triomphera dans le capitalisme moderne où « tous sont « frères » en tant qu'ils sont des « autres » à égalité »²⁰⁴. Avec Calvin, qui interprète le Deutéronome d'une manière nouvelle, la fraternité traditionnelle fait place à une idée dite plus élevée d'amitié et d'équité pour tous.

De plus, à la faveur de la révolution commerciale en Europe occidentale et septentrionale, Henri VIII légiféra en 1545 pour un assouplissement de la condamnation de l'usure, qui fixait le taux légal de prêt à 10%. Le Parlement abrogea cette loi en 1552 et interdit à nouveau complètement l'usure, au motif que la loi précédente avait encouragé outrageusement la pratique²⁰⁵. Ce revirement suscita la parution de nombreux pamphlets²⁰⁶,

²⁰² NELSON, Benjamin, *The Idea of Usury, from Tribal Brotherhood to Universal Otherhood* [1949], Chicago ; Londres, University of Chicago Press, 2nd edition enlarged, 1969, p. XIX.

²⁰³ *Ibid.*, p. XXIII.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. XXIV-XXV. «In modern capitalism, all are “brothers” in being equally “others” » (ma traduction).

²⁰⁵ FRISON, Danièle, « Littérature et droit dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles : *Le Marchand de Venise* de Shakespeare », in BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 152-153.

²⁰⁶ JONES, Norman, *God and the Moneylenders. Usury and Law in Early Modern England*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, *passim*.

dans lesquels s'opposèrent conservateurs²⁰⁷, qui avancent, outre les anciens arguments des Pères de l'Église, les effets néfastes de l'usure sur l'ordre social²⁰⁸, et révisionnistes, pour la suppression de la loi de 1552 et la séparation des sphères séculière et religieuse. L'abrogation en 1571 du *Bill Against Usury* signe la victoire de ces derniers²⁰⁹. L'idée se répand ensuite chez des théologiens et des juristes d'universités occidentales, chez quelques membres de l'Église catholique, et trouvera un écho auprès des casuistes. Au XVII^e siècle, même si la loi positive rencontre toujours des difficultés au regard de la loi ancienne, les hommes d'Église envisagent une autre forme de relation à Dieu, plus individuelle et plus disposée à l'action dans le monde, et les hommes d'affaires défendent l'usure comme nécessité économique²¹⁰.

Ainsi, au moment où Shakespeare donne son *Marchand*, vers 1598, le paradigme classique de représentation de l'usurier est toujours tenace mais une nouvelle image émerge également dans la littérature populaire, qui appelle certes le rire, mais non plus la révolte ou la réprobation plaintive. La figure d'usurier avare sombre peu à peu dans un répertoire désuet pour céder la place à un type d'usurier prodigue, figure d'ambition sociale et non plus d'avarice²¹¹. Ce contexte peut expliquer pourquoi, en 1606, *Volpone* ne sera pas un usurier, mais une figure de la prodigalité démesurée, de l'*hybris* de la dépense de soi. Il sera donc fructueux de considérer ce personnage et ceux qui l'entourent en gardant à l'esprit cette reformation idéologique. En revanche, en France, ce type aura encore une belle postérité au XVII^e siècle, malgré l'intrusion des idées réformatrices dans l'Église catholique. Il faut attendre Turgot pour trouver un défenseur des « prêts à la petite semaine » à des taux prohibitifs, selon la loi du marché, définie par l'offre et la demande et par les risques

²⁰⁷ Le plus célèbre d'entre eux est sûrement Thomas WILSON, *Discourse upon Usury* [1571], éd. de R. H. Tawney, Londres, 1925, réimpr. 1962.

²⁰⁸ Voir N. Jones, *op. cit.*, 1989, p. 43 sq.

²⁰⁹ Voir Knights, *op. cit.*, 1937

²¹⁰ N. Jones, *op. cit.*, p. 163.

²¹¹ N. Jones, *op. cit.*, p. 172-173. Parmi les pièces où l'usurier est un imbécile ridicule, voir William Haughton, *Englishmen for my Money, or a Woman Will Have Her Will* (1598), où un père tyrannique marie ses filles à ses clients pour en tirer un profit.

encourus. La légitimité du prêt à intérêt, considéré comme toute autre marchandise, se fraie un chemin contre le préjugé scolastique de stérilité de l'argent. Le don généreux reste un devoir de charité mais non plus un précepte de justice²¹².

Après avoir observé comment, en ces années décisives de la fin du XVI^e siècle, « l' 'esprit' capitaliste » travaillait le rapport à l'argent en séparant radicalement ses différents attributs, prix, mesure et marchandise, pour privilégier de plus en plus exclusivement le dernier, il faut à présent voir comment cette « éthique » se répercute sur l'autre *medium* par excellence de la première modernité, le théâtre. Argent et scène peuvent en effet être considérés comme deux lieux de l'échange, échange de services bien sûr, mais aussi échange de sens. Il s'agira pourtant de comprendre le « signe » théâtral non simplement comme un signe linguistique, qui accompagne voire redouble le signe monétaire, comme un véhicule d'un langage ou d'une pensée, mais plutôt comme une matérialisation éphémère d'un rituel de représentation, dont on pourrait trouver l'équivalent dans le cadre judiciaire²¹³.

2) Circulation monétaire, circulations théâtrales

a. Du type de l'avare à la figure de l'avarice, par la médialité de l'argent

His gold mediated between his own life and himself: being inanimate, it could be removed: therein, in its simplicity, lay all the exorcism the play ever needed.²¹⁴

²¹² TURGOT, Anne-Robert-Jacques, baron de Laune, *Formation et distribution des richesses*, éd. Par Joël Thomas Ravix et Paul-Marie Romani, Paris, 1997, p 10-24 et DURAND, Yves, *L'Ordre du monde. Idéal politique et valeurs sociales en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Sedes, 2001, p. 302-303.

²¹³ Voir GARAPON, Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997.

²¹⁴ GUTWIRTH, Marcel, "The Unity of Moliere's *L'avare*", *PMLA*, vol. 76, 4, sept. 1961, p. 366. « Son or servait d'intermédiaire entre sa vie et lui-même ; inanimé, il pouvait être éliminé : ici, dans sa simplicité, réside l'exorcisme dont la pièce a de tout temps eu besoin » (ma traduction).

Cette citation à propos de *L'Avare* peut être étendue au rapport général à l'or chez Shylock, Volpone et Harpagon, bien que, et ce sera l'objet de cette étude, la médiation de l'or entre un être et ses désirs, entre tous les présents sur scène, se comprennent différemment d'un personnage à l'autre. L'or est central dans la construction de l'intrigue de ces trois pièces, ainsi que pour la conception du théâtre à leur époque. La scène, comme l'or, ou plus généralement les représentations de l'argent sur scène, sont des lieux de la médiation. La dévalorisation de l'argent fait encourir à la scène le même risque de perte de sens et de dépersonnalisation, mais forme aussi, comme Georg Simmel l'a souligné, une possibilité d'indépendance et d'autonomie individuelle dans ce rapport au *medium*²¹⁵, pour celui qui le manipule. C'est cette autonomie de l'individu face aux *media* qu'il peut manipuler librement et en toute conscience, autonomie fondatrice de la modernité, qui est à l'œuvre dans ces pièces où la question de l'argent et de la monnaie est prégnante.

Depuis Jean Duvignaud, le théâtre est considéré comme un lieu de fracture sociale où les angoisses du siècle et ses bouleversements trouvent un terrain d'expression :

[...] c'est un art *enraciné*, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale.²¹⁶

Il est un espace de construction d'une « personnalité spectaculaire », qui doit être pris en compte pour comprendre l'expérience d'une civilisation, entre les archaïsmes et le dynamisme de la modernité²¹⁷. Dans les trois pièces que je propose d'étudier, l'espace et le temps scéniques s'articulent autour de la présence de l'argent sous des formes différentes,

²¹⁵ Voir Simmel, « L'argent dans la culture moderne », *op. cit.*, p. 22 sq.

²¹⁶ DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* [1965], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1999, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 27 et 29, 65 et sq.

matérielles ou idéologiques. La différenciation entre un sujet et un objet qui travaille le rapport à l'argent moderne selon Simmel, trouve ici une concrétisation et une confirmation scénique éclatante, dans tous les sens du mot : rarement affiché et célébré pour son caractère tout-puissant ou solaire, le métal précieux se cache derrière le rideau du théâtre. Il forme un non-lieu de la richesse, toujours rêvé, utopique, dissocié de la présence physique des personnages. Ce présupposé scénique permet de créer des situations comiques qui jouent proprement avec les registres et les techniques théâtrales. En retour, et sûrement malgré elles, ces situations dessinent un personnage central, « l'avare », que sa proximité (voire sa fusion) avec l'argent (ou l'or) associe à une sorte de non-lieu de la comédie, personnage utopique, anomique²¹⁸, né de la scène et périssant à la tombée du rideau. Cependant, il faut d'entrée distinguer cette figure du « type » propre à la comédie.

Le « type » au théâtre²¹⁹ se définit, selon Michel Corvin²²⁰, par la fixité, la permanence et le nombre limité des caractéristiques d'incarnation d'un personnage, qui orientent la fable vers un conflit net et simple. Il n'existe qu'au sein d'un couple antithétique, dans une opposition binaire avec son type-miroir, l'avare contre le prodigue, par exemple. Le type n'aspire pas à « être » mais à « faire », par une confrontation directe avec les autres personnages. Il gravite dans la sphère de la généralité, de l'anonymat, voire de la pure abstraction. Dénué de psychologie, il est entièrement préhensible en une seule fois, tel un objet du décor à vocation unique, pour faire comprendre le sentiment ou la pensée de l'auteur dans un moment précis. Ainsi, il peut satisfaire au souci de rationalité immédiate du spectateur. Bref, le type relève d'une dramaturgie particulière d'échange quasi immédiat entre

²¹⁸ Selon la terminologie durkheimienne appliquée au théâtre par Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 168 et sq.

²¹⁹ Pour une bibliographie sur la question du type, voir BURTIN, Tatiana, *Conceptions de l'avarice de l'Antiquité à nos jours*, mémoire de Master 2 sous la direction de Véronique GÉLY, Université de Paris X-Nanterre, septembre 2007. J'entends parler ici du type au théâtre, et non dans son acception mythocritique, étudiée en particulier par Raymond Trousson et Pierre Brunel, ni dans son acception jungienne.

²²⁰ CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008, à l'article « Type », p. 1384.

auteur et spectateur, mais qui le prive aussi d'identité propre, et renvoie sa définition à la généralité d'une expérience collective.

Si les grands dramaturges se sont inspirés de types, l'importance de la question de l'argent et sa redéfinition actuelle comme pur *medium* dans l'échange économique perturbent évidemment leur simplicité première. L'argent rappelle la médialité dans laquelle le spectacle s'inscrit²²¹ avec une force nouvelle dans la relation auteur-spectateur, au-delà d'un simple didactisme ou moralisme, relation qui ouvre à la possible confrontation entre les individualités. Ce travail de création sur la question de l'argent confère une « résonance prométhéenne » aux personnages, qui deviennent dès lors des figures, des formes matérielles pour une représentation de la question en jeu, condamnées à des entreprises dont l'ampleur est proportionnelle à leur sottise ou leur orgueil²²². Le « type » est issu à la fois d'une mémoire collective qui prend sa source dans la religion, la légende, l'histoire, la culture et constitue un système de vraisemblance interne, et d'un imaginaire social qui affirme une conscience publique de la norme et de ses déviations. Le « personnage » qui s'élabore dans le théâtre élisabéthain ou français du XVII^e siècle n'exclut pas quant à lui « l'empreinte du réel » – par exemple, la question de l'argent – qui investit dès lors le « schéma primitif de l'intrigue pour le transformer en action », affirme Robert Abirached²²³. Ses gestes, ses propos, ses attitudes, ses silences mêmes, se teintent de quelque chose *de plus*, d'une « part

²²¹ Et le rapport problématique avant l'heure entre « opacité » et « transparence » du médium. Comme dans le théâtre plus contemporain, qui résiste par son « opacité » médiatique à la « transparence » des nouveaux médias intégrés à la scène avec réussite, ici la matérialisation scénique de l'argent joue entre l'opacité des trésors et leur disparition de la scène pour intégrer le mécanisme proprement théâtral de l'intrigue, entre l'éclat de l'or et l'opacité des réseaux qu'il emprunte. Voir MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités. Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2002, p. 9-28, notamment p. 17 sq. ; KATTENBELT, Chiel, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2006, p. 29-40.

²²² GUTWIRTH, Marcel, *Molière ou l'invention comique op. cit.*, 1966. Pour la comédie élisabéthaine, sur le caractère « naturel » des personnages, sis entre « allégorie, type et individu », voir également Fluchère, *op. cit.*, 1966, p. 196-216.

²²³ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 41-48.

d'indétermination indispensable »²²⁴, qui dépasse l'imaginaire social pur, lui permettant d'éviter toute appréhension trop rapide par le spectateur, et faisant même perdre à ce dernier ses repères. Il n'est plus si aisément risible ou ridicule ; il atteint une humanité vraiment nouvelle, une universalité inédite, proprement *a-nomique*, hors des normes. Il « affirme » ou « affermi[t] un savoir », mais ne peut « s'appréhender comme un individu ou une personne, ni se confondre avec un caractère ou une passion »²²⁵, car il est apte à se particulariser jusqu'à l'infini²²⁶.

Cependant, pour éviter une confusion entre la notion de « personnage » au sens moderne et les personnages que nous croisons dans le théâtre élisabéthain et français d'Ancien Régime, je privilégierai celui de « figure »²²⁷. Shylock, Volpone, Mosca et autres rapaces, de même qu'Harpagon, sont loin d'éprouver des conflits psychologiques aussi profonds que les « personnages » de la scène postérieure. Dans le corps du développement, il m'arrivera cependant d'employer ce terme d'après la définition de M. Abirached, pour échapper à la monotonie, et surtout au sens général de *dramatis persona*. Recourir à la notion de figure permet à mon sens de marquer un état intermédiaire de la construction scénique de l'avarice, entre le type antique et le personnage moderne.

La figure, au sens où l'entend Erich Auerbach, se caractérise par sa « mutabilité dans la permanence » et joue sur les deux sens des mots « copie » et « original »²²⁸ ; j'en limiterai l'acception au sens physique, ancré dans l'espace fictionnel du théâtre. Mon choix est aussi motivé par la terminologie que propose Christian Biet pour la scène post-moliéresque des années 1680-1720, où le ressort du « laboratoire dramatique et social » qu'est la scène n'est plus la « figure », dont les paramètres étaient à repenser selon la mode du temps (par

²²⁴ *Ibid.*, p. 106.

²²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²²⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

²²⁷ Bien qu'au XVII^e siècle, d'après le philosophe Pancrace (*Le Mariage forcé*, sc. 4), il signifie « disposition extérieure des corps qui sont inanimés » ; cité dans l'ouvrage de Pierre FORCE, *Molière ou Le Prix des choses. Morale, économie, comédie*, Paris, Nathan, 1994, p. 36.

²²⁸ AUERBACH, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1967], Paris, Macula, 2003, p.11 et 56.

exemple, le *senex* comme père de famille *et* financier, l'*adulescens* comme jeune homme roué *et* agioteur ou héritier contestable), mais la « dynamique » qui prend en compte la fluidité et la plasticité nouvelle de l'argent²²⁹. En effet, chez Molière encore, comme dans la comédie élisabéthaine et jacobéenne, la figure domine cette représentation de l'argent, lui impose son caractère et sa force, ses règles ; mais je souhaite montrer que son inscription sur la scène est problématique dès cette époque, dans la culture protestante comme dans la catholique, car elle entre en concurrence avec des objets et des forces résistant à son emprise. Le personnage de théâtre se trouve frappé de la même incertitude de définition que l'argent moderne : il hésite sans fin entre le passé et l'avenir-déjà-présent, entre le caractère général et l'incarnation ponctuelle d'un Sujet.

b. Ruptures et dynamiques

Jean Duvignaud fut le premier penseur du théâtre français à souligner la corrélation entre les phénomènes de rupture culturelle entre le XVI^e et le XVII^e siècles et leurs répercussions dans les produits mêmes de cette nouvelle culture :

Ceux qui ont étudié la naissance du capitalisme, l'influence de la découverte du Nouveau Monde, l'apparition des classes sociales [...], la création des États nouveaux, l'épanouissement des techniques, ne parlent jamais des résonances psychiques provoquées par ces nouveautés, [qui sont pourtant] ressenti[es] comme [des] rupture[s], une crise de l'homme en général²³⁰.

Pour Stephen Greenblatt, figure de proue du courant critique du *New Historicism*, la littérature est également le produit d'une culture plus que d'un auteur. Le moment où un

²²⁹ BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 17-18.

²³⁰ Duvignaud, *op. cit.*, p. 166.

auteur met des mots sur une page est un « moment social »²³¹ car il décide de s'inscrire dans un genre collectif, une structure narrative et des conventions linguistiques. De même, le public de théâtre est pris comme une « communauté ressentie », qui réagit collectivement, et non comme des individus auxquels l'auteur s'adresserait personnellement. Il suppose la transmission d'une « *energeia* » entre les époques, une force qui détermine les expressions et les pratiques artistiques, depuis la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle²³². De même, je propose de considérer « l'avare » comme une topique dramatique disponible, dotée d'une certaine « prédictibilité », d'ampleur et d'adaptabilité aux circonstances sociales, temporelles, etc., à laquelle les théâtres anglais de la Renaissance et français du grand Siècle, entre autres, vont donner une « énergie » nouvelle, moderne.

Cette « énergie sociale » se manifeste par la « capacité de certaines traces verbales, auditives ou visuelles de produire, mettre en forme et organiser des expériences physiques et mentales collectives »²³³. Greenblatt ouvre ainsi une lignée pléthorique d'études sur la société et la littérature de la Renaissance qui considèrent les questions de dynamique de l'échange. En effet, la représentation est toujours produite par une « négociation » et un échange, en monnaie ou par un autre moyen issu de la culture du capital, dont il s'agit d'explorer les modalités et les effets : jusqu'à quel point un objet sur scène est-il une représentation, quel est le degré de distorsion créé par la représentation théâtrale, à qui cela profite-t-il, quel est l'effet de la représentation, comment « l'énergie sociale » est-elle négociée et échangée²³⁴ ?

²³¹ "A social moment". GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 5.

²³² *Ibid.*, p. 6.

²³³ *Ibidem*. "It is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences".

²³⁴ Le théâtre connaît des modes d'échanges multiples, regroupés en trois catégories : l'*appropriation* (du langage), l'*achat* (avec de l'argent notamment), et l'*apprentissage symbolique* des pratiques sociales par leur représentation, que celle-ci soit simulée (théâtre dans le théâtre), métaphorique (substitution de noms ou d'actes religieux par exemple), synecdotique ou métonymique (jeux de mots érotiques). (Greenblatt, *op. cit.*, p. 9-11 : « Appropriation », « purchase » et « symbolic acquisition », qu'il divise en « acquisition through simulation », « metaphorical acquisition » et « acquisition through synecdoche or metonymy »).

A la Renaissance, l'institutionnalisation et la littéralisation du théâtre s'opèrent avec la plus grande intensité. Les pièces de Shakespeare expriment cette institutionnalisation à travers une relation intime et vivante avec une pratique commerçante émergente.

Shakespeare's plays, it seemed, had precipitated out of a sublime confrontation between a total artist [c'est-à-dire qui a reçu la meilleure éducation, qui bénéficie des meilleures ressources pour atteindre le point culminant de son talent] and a totalizing society [c'est-à-dire un réseau occulte qui lie pouvoir humain, naturel et cosmique dans la main d'un monarque, sommet de l'élite religieuse et étatique]²³⁵.

Je supposerai, en m'appuyant sur certaines conclusions de Stephen Greenblatt, que les pièces jouées à l'époque de l'émergence d'un « esprit » capitaliste laissent percevoir les failles et les doutes que la mise en place du nouveau système provoque au sein des anciens systèmes de pouvoir, mais aussi sur le plan éthique, religieux ou économique, chez Shakespeare²³⁶, et de manière différente chez Jonson et chez Molière. Mon propos sera d'étudier ce rapport entre expérience sociale « vivante », car en proie au bouleversement, et systèmes pensés par une élite, à travers la figure la plus populaire et culturellement répandue d'un homme aux prises avec l'argent, celle de l'avare ; il faudra voir quelles « distorsions », pour reprendre le mot de Greenblatt, cette figure subit dans ces deux cultures à ces deux époques.

Le choix d'œuvres littéraires, et ici théâtrales, pour penser des bouleversements sociologiques aussi profonds nécessite de poser au préalable quelques distinctions dans les

²³⁵ Greenblatt, *op. cit.*, p. 2. « Les pièces de Shakespeare avaient, semble-t-il, précipité une sublime confrontation entre un artiste total et une société totalisante ».

²³⁶ En effet, Greenblatt reconnaît aussi que les « fêlures », disharmonies et contradictions du système, qui se veut parfait, unifié et stabilisé sous la tutelle des Tudors et des Stuarts, demeurent visibles même dans les œuvres qui semblent sublimer la rhétorique d'unité et de contrôle du pouvoir, comme celles de Shakespeare (*Ibid.*, p. 3).

approches²³⁷. Les textes peuvent en effet être considérés comme de simples « reflets » de réalités économiques, mettant en scène des comportements identifiables, et mesurant la pénétration dans une société donnée des idéologies, des pratiques, etc. Mais cette approche oblitère une conception de la littérature, et encore plus du théâtre, en termes de négociation et d'échange, donc d'influences réciproques entre un auteur, une société et une culture. Il sera plus fécond d'envisager la « mise à l'épreuve » à laquelle ces textes soumettent ces nouvelles réalités, pour voir si leur « iniquité » menace ou structure leurs mécanismes, à travers une critique des discours tenus sur la gestion économique des biens²³⁸, ainsi que des objets présents sur scène. Je me cantonnerai donc à mener une analyse des textes en regard du contexte politique, économique, culturel et religieux, mais sans pouvoir chercher de vérité historique sur le rapport entre économie et littérature. Au cours de ce travail se dégageront certains traits « en action » de ce qu'on peut appeler, avec Martial Poirson et Yves Citton, un « modèle anthropologique »²³⁹ du rapport moderne de l'avare à l'argent, dont on interrogera brièvement, en conclusion, la pérennité à l'époque contemporaine.

Cette analyse m'amènera à considérer la raison et le fonctionnement de cette négociation. Là encore, je me fonderai sur une étude de Christian Biet, qui reprend d'ailleurs le terme de « négociation » – sans citer Greenblatt, mais dans un contexte étonnamment proche de lui²⁴⁰ – pour désigner la période qui va du milieu du XVII^e au début du XVIII^e siècle en France, délimitée comme un « moment de crise des valeurs » dans les domaines juridique, économique et philosophique, et qui, d'après lui, correspond à la naissance de

²³⁷ J'ai repris ici le programme que se propose de suivre l'ouvrage dirigé par Martial POIRSON, Yves CITTON et Christian BIET, *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & idée », 2008, p. 18-19.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Les Frontières littéraires de l'économie, op. cit.*, p. 22.

²⁴⁰ De même dans Vernet, *op. cit.*, 1991, p. 319. Le théâtre de Molière y est conçu comme un mouvement, une dépense et un échange de forces qui s'inscrivent dans un circuit de retour des biens et du sens validés par l'autorité politique.

l'individu, dans les consciences et dans les faits²⁴¹. Le renversement des valeurs incite la comédie à chercher une instance de rééquilibrage, voire de redressement de l'ordre. La justice est souvent convoquée au théâtre, précisément dans ce but. Son intervention ponctue de même la clôture des trois pièces choisies. Bien que dans ces cas, le recours au droit ne soit que le *climax* de l'intrigue sans en constituer la trame intégrale, il n'en indique pas moins à mon sens une réflexion sur le sens de la représentation théâtrale, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre.

Les intrigues reposent ainsi sur des spectacles qui sont en fait des machines à montrer et à penser la négociation.²⁴²

L'étude de la matérialisation de la « machine », de son « *anagnôrisis* » sur scène²⁴³, le plus souvent au gré d'un coup de force, règle à laquelle aucune de nos pièces n'échappe, sera une partie fondamentale de ce travail, dans une période, des pays et des œuvres que Christian Biet n'aborde pas dans son ouvrage, qui se concentre davantage sur la tragédie (et la comédie) française de la fin du règne de Louis XIV. De plus, dans les œuvres que j'ai choisies, cette machine se matérialise sous une forme économique bien particulière, le *medium* « argent », que la justice cherche tant bien que mal à encadrer et juguler. Cependant, Christian Biet souligne une conséquence importante de cette apparition brutale de la machine aux yeux du spectateur : peut-il encore croire à ce qui lui est présenté comme un artifice théâtral ? La révélation sur scène de l'instrument de la dynamique de l'échange en dévoile le secret, à savoir qu'il n'est, tout bien considéré, qu'une machine de théâtre, mais je n'irai pas jusqu'à dire que ceci entraîne la prise de conscience d'une liberté individuelle, peu concevable pour le personnage et le spectateur avant le XVIII^e siècle. Je me contenterai de

²⁴¹ Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, op. cit., 2002, p. 8.

²⁴² *Ibid.*, p. 14.

²⁴³ *Ibid.*, p. 19.

souligner que la scène permet de donner à voir au public l'argent dans sa « fonction » moderne de *medium* dans l'échange, et qu'elle est même le lieu le plus indiqué pour y réussir, en tant que *medium* de l'échange linguistique, économique et social.

Les accointances « médiatiques » entre le marché, l'argent et le théâtre et sa scène ont en effet été montrées par un grand nombre d'études depuis la fin des années 1980²⁴⁴. Malgré la libération progressive et compliquée de l'argent face aux restrictions rituelles, religieuses ou juridiques, les tensions, les anxiétés et les hostilités qu'engendrent le risque et la perte se multiplient, en fonction de l'accroissement des biens disponibles à la négociation²⁴⁵. Comme le propose Agnew, je voudrais prendre la question de l'échange du point de vue de sa représentation sur le « média expérimental » du théâtre, où « les anciens moyens et les associations se mêlent aux allusions quotidiennes et aux topiques du moment »²⁴⁶, un lieu hors territoire, ouvert aux expérimentations, à la marginalité. Cette forme de relation instituée par le théâtre est « une métaphore physiognomonique pour les traits changeants et polymorphes du marché »²⁴⁷. En effet, « l'idée de jeu » pose les mêmes questions d'autorité, de comptabilité et d'intentionnalité que « l'idée de marché » ; la forme théâtrale de l'imaginaire (scène) partage avec la forme économique de l'échange (argent et autres moyens de paiement) la même « liquidité » dans le premier théâtre moderne²⁴⁸.

Telles sont les bases théoriques sur lesquelles je m'appuierai pour mener à bien cette étude ; avant de passer à l'analyse proprement dite, voici un bref rappel des avancées récentes de la recherche sur les questions que je vais aborder, et la position de ce travail parmi elles.

²⁴⁴ Pour ne citer que les plus marquantes : Agnew, *op. cit.*, 1986; LEINWAND, Theodore B., *The City Staged: Jacobean City Comedy, 1603 – 1613*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986 ; ENGLE, Lars, *Shakespearean Pragmatism. Market of His Time*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1993.

²⁴⁵ Agnew, *op. cit.*, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 11. « an experimental medium , in which ancient meanings and associations mingled with current allusions and passing topicality »

²⁴⁷ *Ibid.* « a physiognomic metaphor for the mobile and polymorphous features of the market ».

²⁴⁸ *Ibid.*

D. État de la question

1) Économie et langage

Les évolutions de la forme de l'argent influencent notre rapport au monde, notamment notre façon de le mettre en mot. L'idéologie, qui devrait définir la relation entre la pensée et la matière, a un rapport nécessaire avec l'évolution de l'adéquation entre l'inscription intellectuelle et la substance réelle de l'argent²⁴⁹. Des premiers temps du christianisme au XII^e siècle, les nouveaux moyens d'échange et de production restent externes, néanmoins l'argent participe intrinsèquement à l'organisation logique et sémiotique du langage, que les auteurs (théologiens, poètes, philosophes) parlent d'argent ou non²⁵⁰. En France, ce rapport particulier entre monnaie et langage se développe plus tardivement, au XVII^e siècle, d'après Helen Harrison, qui étudie cette émergence dans le théâtre comique²⁵¹.

Ces diverses études sur l'argent et son fonctionnement dans les textes littéraires se fondent sur l'équivalence, observée depuis l'Antiquité²⁵², de la monnaie et des mots, signes d'objets et de concepts, ou de biens et de services²⁵³. Deux approches de la question sont ici repérables : il s'agit soit d'étudier l'influence du pouvoir symbolique de l'argent sur la compréhension humaine du langage et de la représentation, soit, à partir des textes qui

²⁴⁹ SHELL, Marc, *Money, Language and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1982, p. 1.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 3-4.

²⁵¹ HARRISON, Helen L., *Pistoles/Paroles: Money and Language in Seventeenth Century French Comedy*, Charlottesville, Rookwood Press, coll. "Monographs", 1996, p. 9-10.

²⁵² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, V, 5, 10-15.

²⁵³ Voir Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 177-224; Simmel, *Philosophie de l'argent*, *op. cit.*, p. 59-201; Goux, *Freud, Marx*, *op. cit.*, 1973 et *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984.

évoquent l'argent, de cerner les problèmes posés au pouvoir économique ou encore les aspirations de prospérité du public à une période donnée. Par exemple, Jean-Marie Apostolidès considère les évocations de l'argent et les échanges dans les comédies de Molière comme un reflet de l'anxiété de la société sur sa propre transformation²⁵⁴. Sans tirer de conclusions historiques aussi précises qu'Helen Harrison ou Jean-Marie Apostolidès, mon travail s'inscrira davantage dans cette seconde famille de réflexion.

2) *New Economic Criticism* et approches similaires

L'influence directe de l'économie sur la littérature est reconnue et étudiée de longue date²⁵⁵. Cependant, ce n'est que très récemment, à partir de l'après-guerre, que des travaux plus approfondis, sur de courtes périodes ou des corpus restreints, ont abordé les rapprochements entre système économique et linguistique, de l'Antiquité à nos jours. Nombre de commentateurs ont depuis lors souligné la frilosité de la critique littéraire sur les questions économiques²⁵⁶, écueil largement comblé par la réflexion de quelques courants novateurs comme le *New Economic Criticism*²⁵⁷.

²⁵⁴ Apostolidès, *Le Prince sacrifié...*, *op. cit.*, 1985.

²⁵⁵ Voir Knights, *op. cit.*, 1962, chapitre "Shakespeare and Profit Inflation", notam. p. 4-5 et 8-12.

²⁵⁶ BRUSTER, Douglas, "On a Certain Tendancy in Economic Criticism of Shakespeare", in WOODBRIDGE, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, Houndmills, Basingstoke ; New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 67 ; POIRSON, Martial, *Comédie et économie : argent, morale et intérêt dans les formes comiques du théâtre français (1673-1789)*, thèse en 2 volumes, Université de Paris-X, 2004, p. 36. Dans cet ouvrage, M. Poirson souligne pourtant « le pouvoir du théâtre, seul à même de soulever le voile d'ignorance sur les pratiques économiques, parce qu'il est seul, parmi les formes d'expression artistiques, en tant que fabrique de l'illusion, à manipuler directement et, si l'on peut dire, concrètement, les signes non seulement linguistiques, mais encore gestuels et visuels [...] » ; Duvignaud, *op. cit.*, p. 166. Mauricio SEGURA explique quant à lui la frilosité des écrivains à aborder le domaine de l'économie à cause de leur statut social précaire et leur « méfiance à l'égard potentiellement illimité de l'argent » issue de la tradition occidentale judéo-chrétienne, qui entraînerait même un « ressentiment contre l'ordre économique » établi (Segura *et alii*, *Imaginaire social et discours économique*, Montréal, Publications de l'Université de Montréal, 2003, p.8).

²⁵⁷ Le terme fait son apparition dans le champ des études littéraires grâce à l'ouvrage collectif édité par Martha WOODMANSEE et Mark OSTEEN, *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, London, New-York, Routledge, 1999. Cette première génération de critiques étudie la reconceptualisation de l'argent (*money*), du trésor au capital, et la refiguration consécutive de la matière argent

La constante appropriation du vocabulaire, des thèmes et même d'un esprit économique par les textes littéraires à partir du XVI^e-XVII^e siècle a été clairement démontrée, notamment dans des études récentes sur le théâtre anglais de la Renaissance. C'est le propos d'un recueil d'articles fondamental pour penser la période, paru en 2003, et sur lequel je m'appuierai surtout dans le prochain chapitre²⁵⁸. Plusieurs tendances de la critique théâtrale se sont développées dès la fin des années 1960 autour du creusement des questions économiques : marxistes, linguistiques, sociologiques, sociocritiques, rejointes dans les années 1990²⁵⁹ par des courants « nouvel-historicistes », féministes, issus du « *cultural materialism* », ou encore des « *gender studies* » des Nouveaux Formalistes. Elles analysent l'impact économique et social sur le théâtre et sa production, les rapports financiers entre ses différents acteurs et entrepreneurs, ou encore les textes littéraires et les discours sur l'économie à la naissance du capitalisme²⁶⁰, sur l'usure²⁶¹, sur le mariage à profit et les dots²⁶², etc.

(*specie*) en papier à partir du XVIII^e siècle (voir chapitre "Taking Account of the New Economic Criticism: An Historical Introduction", p. 5), notamment visibles dans les romans (voir THOMPSON, James, *Models of Value: Eighteenth-Century Politic Economy and the Novel*, Durham, Duke University Press, 1996). Pour la recherche française, il faut citer l'ouvrage fondamental de Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998, qui se penche sur les conditions de production du roman au XIX^e siècle.

²⁵⁸ WOODBRIDGE, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, Houndmills, Basingstoke ; New-York, Palgrave Macmillan, 2003. Cet ouvrage se distingue des travaux précédents du *New Economic Criticism* par l'éclairage qu'il porte sur la Renaissance, alors que les travaux qui confrontent littérature et économie se sont jusqu'ici intéressés à la période-clé du capitalisme, les XIX^e et XX^e siècles. Pourtant, dès la Renaissance, les systèmes économiques se séparent radicalement du féodalisme et du proto-capitalisme, tandis que la littérature, les langages vernaculaires, les systèmes religieux et législatifs connaissent de profondes crises, précise Ivo Kamps dans la préface à la série (p. 10).

²⁵⁹ Bien qu'il existe des précurseurs dès les années 1980 comme HEINZELMANN, Kurt, *The Economics of Imagination*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980.

²⁶⁰ Cohen, art. cit., 1982, p. 765-789 ; HALPERN, Richard, *The Poetics of Primitive Accumulation: Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; Engle, *op. cit.*, 1993 ; Harrison, *op. cit.*, 1996 ; HANN, Yvonne Diane, *Money Talks: Economics, Discourse and Identity in Three Renaissance Comedies (W. Shakespeare, Th. Middleton, Th. Dekker)*, Ph. D., Memorial University of Newfoundland, Canada, 1998 ; SPENCER, Eric, "Taking Excess, Exceeding Account: Aristotle Meets *The Merchant of Venice*", in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 143-158 ; NETZLOFF, Mark, "The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and *The Merchant of Venice*", *Ibid.*, p. 159-176, etc. Ces auteurs désignent la période de la première modernité comme celle d'un « capitalisme naissant ». Il semble qu'on ne puisse souscrire à cette expression sans s'interroger, le capitalisme moderne ne « naissant » réellement que deux siècles plus tard.

²⁶¹ N. Jones, *God and the Moneylenders...*, *op. cit.*, 1989 ; HUTSON, Lorna, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London, New-York, Routledge, 1994.

²⁶² ERICKSON, Amy, *Women and Property in Early Modern England*, New-York, Routledge, 1993.

Pour mener à bien cette recherche, les théories du *New Historicism* et du *New Economic Criticism* sont d'un secours considérable. J'insisterai davantage sur l'analyse littéraire du corpus théâtral que sur l'aspect d'intégration de la littérature ou du théâtre au marché contemporain, méthode plus proche d'un autre courant de réflexion récente menée par quelques chercheurs français, dont Martial Poirson, Yves Citton et Christian Biet, dans la littérature et le théâtre du XVII^e-XVIII^e siècle principalement²⁶³. Comme eux, je chercherai à penser l'argent à travers le concept de « représentation » économique symbolique²⁶⁴, afin de « réévaluer l'articulation problématique entre morale et économie », selon le « caractère relatif, négociable, interchangeable des choses et des êtres »²⁶⁵ qui s'exprime déjà plus ou moins ouvertement dans le théâtre anglais de la Renaissance et même dans le théâtre de Molière. M. Poirson insiste par ailleurs sur le « rôle moteur » de l'économie dans la redéfinition de genres anciens et l'invention de nouvelles formes par déplacement de normes esthétiques. En France, il est possible de délimiter le moment de cette configuration d'une nouvelle « dramaturgie économique », selon un point de vue toujours moraliste mais avec une « technicité » sans précédent, entre 1673 et 1789 environ. La comédie est le genre « domestique » idéal pour l'observation de cette nouvelle dramaturgie, car elle s'ancre dans le concret et elle est le genre littéraire le plus à même de s'interroger sur l'arbitraire du signe linguistique, de la convention théâtrale, et du signe monétaire²⁶⁶. La période très spécifique que ces auteurs choisissent est immédiatement postérieure à celle envisagée ici. Alors que M.

²⁶³ Voir en bibliographie leurs nombreux articles et ouvrages, autonomes ou collectifs. Ils ne s'inscrivent pas dans un courant aussi déterminé que le *New Economic Criticism*, mais leurs travaux semblent s'inspirer des approches nouvelles-historicistes, dont ils ne reconnaissent cependant pas l'influence directe.

²⁶⁴ POIRSON, Martial, « La représentation économique, entre richesse matérielle et imaginaire symbolique », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial POIRSON, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 4.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁶⁶ POIRSON, Martial « Quand l'économie politique était sur les planches : argent, morale et intérêt dans la comédie à l'âge classique », in *Les Frontières littéraires de l'économie...*, *op. cit.*, p. 27-28, mais aussi, hors du cadre strict de l'économie monétaire : BIET Christian, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994 ; avec Laurence SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, 2003, et surtout, C. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, *op. cit.*, 2002.

Poirson est capable de présenter un schéma de progression très précis des phases de l'abstraction de l'argent sur la scène comique française²⁶⁷, dans la comédie moliéresque, et même dans la comédie élisabéthaine et jacobéenne, il est déjà possible de distinguer des signes précurseurs et nécessairement incomplets des évolutions « modernes »²⁶⁸. Mais je souhaiterais montrer que cette lecture « économique » de Molière, quoique fort juste, est certainement encore trop réductrice. Il n'est par exemple pas possible, à mon avis, de limiter la création de l'Avare à une exploitation de « la richesse psychosociale d'un type de l'ancienne comédie »²⁶⁹. L'introduction d'un avare comme Harpagon et la « modernité » dramaturgique et sociale de son appréhension de l'argent ne laissent pas de doute sur le potentiel subversif du propos de la comédie de Molière, même si tout doit rentrer dans l'ordre, conformément aux règles du genre.

²⁶⁷ Il distingue deux grandes phases, qui s'articulent autour des années 1728-1730 : alors que la comédie post-moliéresque faisait encore une satire mordante et cynique du vice et manifestait parallèlement une fascination réaliste pour l'intérêt privé émergent, après 1728 cette tendance s'inverse, au gré d'une « conversion idéologique et éthique massive et rapide aux bienfaits de l'économie » (p. 39). La comédie moralisante et pathétique cherche à surmonter la crise de conscience européenne qui éclate vers 1680 ; dès lors, le nouveau code esthétique impose de faire rire de la vertu tout en la glorifiant. *L'argent apparaît enfin sur scène*, comme lavé de ses fautes, et participe même à la rédemption des personnages vicieux, ouvrant la voie, à la fin du XVIII^e siècle, à l'affirmation optimiste du bienfait d'un argent « recorporalisé » qui rénove la société, sans plus de fascination morbide ou de « virtualisation », synonymes de réfraction (p. 28-48).

²⁶⁸ M. Poirson a écrit un article sur la comédie moliéresque, apparemment jamais paru, du moins pas dans cette revue : « Une modernité inachevée : quand l'intérêt entre en scène », *Seventeenth Century French Studies*, juin 2008. Dans l'article cité à la note précédente, p. 30, il précise cependant que les comédies de Molière traduisent « une conception encore étroitement morale de l'économie, où les choses et surtout les êtres sont investis d'une valeur certaine, authentifiable, et où l'univers de référence repose sur des principes de légitimité absolus. Le cadre relationnel est envisagé au sein d'une anthropologie (d'inspiration chrétienne) de l'échange et du don où la notion d'intérêt privé est proprement inconcevable et où prime le devoir de charité ». Voir aussi Force, *Molière ou le prix des choses...*, *op. cit.*, 1994 et Vernet, *Molière...*, *op. cit.*, 1991.

²⁶⁹ Poirson, « Quand l'économie... », art. cité, p. 30. L'analyse de la pièce que donne Christian Biet va plus loin dans l'intuition subversive (voir « Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin* », in *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, éd. du Centre de recherches Interactions Culturelles Européennes & Texte et Edition, 2004, p. 163-185).

3) Apports et limites de la critique marxiste et historiciste

De nombreuses critiques pertinentes se sont élevées contre les approches sus-décrites. Elles forment des contrepoints utiles et souvent très éclairants pour les nuances à apporter aux théories globales issues du Nouvel Historicisme. Je n'en citerai que deux exemples représentatifs, parus tous deux en 1991. Le premier traite des « poétiques d'accumulation primitive » de l'Angleterre renaissante²⁷⁰, le second du problème économique dans le théâtre de Molière²⁷¹.

L'ouvrage de Richard Halpern, qui s'inscrit dans un courant clairement marxiste, veut compléter les approches du *New Historicism*, concentrées d'après lui autour des modèles du pouvoir politico-judiciaire et de son code, que le théâtre matérialise le plus visiblement en mettant en relief les relations de force ou de souveraineté entre les inégaux, mari et femme, père et fils, maître et serviteur, colon et colonisé. Cette théorie refléterait certes une situation prédominante dans la société renaissante, mais elle éluderait un aspect important du pouvoir social : la méthode d'extraction de la plus-value sur les populations, qui distingue le capitalisme des anciens modes de production. En effet, Halpern affirme que certaines formes de capital, notamment le capital marchand, sont déjà ancrées en Angleterre au début du XVI^e siècle, et même que les domaines politique, législatif, culturel, anticipent la formation de l'économie capitaliste²⁷². Par son abstraction théorique, fondée sur la notion de « généalogie » foucauldienne et sur la dénomination « *early modern* » de la période, qui la fige en un

²⁷⁰ HALPERN, Richard, *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1991.

²⁷¹ VERNET, Max « Économie, histoire, littérature », in *Œuvres et critiques*, XVI, 1 (*Critiques contemporaines et littéraires du XVII^e siècle*), 1991, p. 61-72.

²⁷² Voir POULANTZA, Nicos, *Political Power and Social Classes*, trad. T. O'Hagan *et alii*, Londres, Verso, 1978, p. 160, 166 : l'état absolutiste possède dans son fonctionnement cette autonomie relative par rapport à l'économie et aux classes sociales, autonomie qui permet des processus d'accumulation primitive.

« royaume » « ‘toujours-déjà’ là, et pourtant encore et toujours en progrès »²⁷³, le *New Historicism* ne prendrait pas en compte les conditions globales du changement ni les conditions de ces transitions, mais des transactions locales et institutionnelles, qui contraindraient les études de ce courant à adopter une approche empiriste ou pragmatiste. Halpern veut donc délimiter dans la période renaissante des zones où la culture spécifiquement capitaliste émerge dans des formes naissantes ou anticipatrices, à partir d’un contexte social féodal tardif, tâche rendue possible, dit-il, grâce à la relative autonomie de la culture à cette époque²⁷⁴. Stephen Greenblatt aborderait l’économie d’une manière surtout symbolique, comme une culture du capital, en cherchant à se démarquer du marxisme²⁷⁵, mais cette démarche, d’après Halpern, brouille trop les limites entre l’économique et le non économique, alors que leur frontière ne serait pas aussi perméable.

Le capital se pose ici comme un référent solide de démarcation et d’articulation entre des réalités et des domaines relativement autonomes comme le culturel et l’économique. Si les partisans du *New Economic Criticism* garderont l’idée d’une nécessaire re-matérialisation de la pensée économique afin d’articuler discours littéraire ou pratique théâtrale et évolution économique, ils récuseront dans l’ensemble la référence culturellement anachronique – pour la Renaissance – au pur capital, pour se tourner vers les éléments concrets du texte ou de la scène. Néanmoins, cet exemple et sa postérité complexe illustrent la difficulté de problématisation de la question économique, même dans l’Angleterre élisabéthaine qui semble connaître une évolution plus fluide que le reste de l’Europe occidentale.

Quant à Max Vernet, il met à son tour en débat les critiques marxiste et historiciste, mais à propos de la littérature française du XVII^e siècle, pour montrer qu’elles ont aussi bien l’une que l’autre évacué le problème de l’économique dans la littérature, même si elles se

²⁷³ “A realm [...] which is somehow ‘always-already’ there, yet always still in progress”, Halpern, *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁴ Halpern, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁵ Voir *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988.

fondaient sur une analyse des superstructures sociales ou se référaient au contexte historique. En effet, dans la France du XVII^e siècle, il n'y a pas d'indépendance de l'économique et du politique, pas plus qu'il n'existe de sujet au sens moderne, qui ordonnerait autour de lui le monde. Mais cela ne veut pas dire que l'économie n'existe pas dès cette période « qui endossait les caractéristiques fuyantes et labiles de toutes les transitions »²⁷⁶. La critique marxiste (Lucien Goldmann²⁷⁷ entre autres) a parfaitement repéré ce moment de transition du point de vue théorique (indétermination de l'ordre des niveaux super-structurels, c'est-à-dire idéologiques, et infra-structurels, culturels par exemple, ou socio-économiques) et du point de vue historique (apparition dans le système d'organisation féodal, caractérisé par la domination de l'idéologique, du système capitaliste, où l'économique prend une position dominante). « La littérature se met à graviter de plus en plus près du secteur curial de redistribution à mesure qu'avance le siècle (jusqu'en 1680 ?) »²⁷⁸, c'est-à-dire qu'elle se rapproche des sphères du pouvoir, politique, culturel, ou économique. Elle devrait ainsi « garder trace de cet événement [la friction entre les sphères économique et non économique] dans un système où elle est elle-même un événement »²⁷⁹, pour se distinguer du discours classique particulier au domaine économique, « l'analyse des richesses »²⁸⁰, qui, contrairement aux discours des Belles-Lettres, illustre un « savoir » économique inséparable de la sphère politique. S'il affirme que les plans littéraire et économique sont complètement différents et temporellement disjoints, M. Vernet ne nie donc pas l'aspect précurseur de certaines œuvres, voire leur prise de position plus ou moins discrète pour ou contre les changements en cours.

²⁷⁶ Vernet, art. cit., p. 61.

²⁷⁷ *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959

²⁷⁸ Vernet, art. cit., p. 65.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 178-179.

Max Vernet rappelle le contexte idéologique particulier de la France du XVII^e siècle, et permet ainsi de constater la grande proximité avec le contexte anglais de la fin du siècle précédent. Cependant, les sphères de l'économie, de la culture et de la littérature s'articulent différemment d'un pays à l'autre, ce qui aura une importance déterminante dans la poursuite de mon propre travail. C'est aussi pourquoi je distinguerai, dans un premier temps, l'étude des textes anglais de celle du texte français, en les ponctuant toutefois de synthèses comparatives partielles. Cette séparation n'est pas arbitraire, car elle veut d'abord souligner cette différence entre les deux systèmes socio-économiques, même si l'analyse littéraire s'appuiera sur des objets, des notions et des formes quasi similaires. Les deux chapitres suivants se pencheront sur les dilemmes « économiques » propres à chaque pièce à partir de sa représentation sur scène de l'argent, tandis que le dernier chapitre montrera les conséquences de ces modalités de représentation pour le théâtre, en tant que genre littéraire et pratique artistique. En effet, les problèmes posés par l'économie se nouent, au-delà des différences locales, dans la matérialité même de l'espace théâtral, et déplacent leurs enjeux sur un plan esthétique.

4) Visée de la thèse

Ce travail apporte une perspective comparatiste nouvelle à la question des liens entre économie et littérature, car elle entend dépasser les clivages culturels difficilement évitables dès qu'on veut aborder la question du point de vue strict des discours (discours littéraire sur l'économie, discours de l'économie, discours sur l'économie littéraire ou théâtrale), écueils auxquels se sont heurtés systématiquement les travaux jusqu'ici parus, et face auxquels ils ont prudemment reculé. La démarche comparatiste oblige à confronter des réseaux conceptuels

au premier abord peu comparables, pour trouver ce qui fait sens par-delà les différences culturelles contingentes, qu'il ne s'agit cependant pas de négliger. Les approches contextuelles sont nécessaires dans un premier temps pour poser ces concepts et leurs problèmes sans les confondre ; mais ces concepts gagnent ensuite à être saisis dans la matière où ils ont été (re)créés. Ce faisant, j'émetts donc l'hypothèse que ce sont les nouveaux concepts suscités par une économie fondée sur l'échange qui s'élaborent par l'exploitation des différents *media* disponibles pour leur expression, *media* eux-mêmes en pleine construction ou redéfinition (l'argent, en tant que *medium* dans l'échange économique, sur la scène, lieu de la médiation spectaculaire), et non les médias ou des institutions pérennes qui accueilleraient des concepts élaborés en d'autres lieux (mentalités, discours, idéologies, etc.). Il y a en effet échange, collaboration, « énergie », investissement et réciprocité d'un domaine de la culture à l'autre. L'économie est *aussi* un phénomène culturel, saisi par un langage, un discours, une théorie, et qui peut donc être appréhendé par un autre lieu culturel, comme l'ont rappelé Stephen Greenblatt ou Max Vernet. Il y a bien « friction » entre discours « économique » et « non économique », bien qu'elle ne soit pas toujours évidente selon les époques (ainsi de la France avant le XVIII^e siècle, de l'Angleterre avant la fin du XVII^e siècle).

Peu nombreux sont les ouvrages à avoir vraiment approfondi la comparaison entre des dramaturges anglais et français aussi renommés, à un peu moins d'un siècle d'écart²⁸¹. Les trois pièces ont également peu été mises en parallèle, du moins toutes les trois ensemble : souvent, le propos et le protagoniste du *Marchand de Venise* et de *L'Avare* semblent autoriser une comparaison, en général suggérée ou très succinctement ébauchée, alors que sa mise en

²⁸¹ Les ouvrages abordent notamment leur technique dramaturgique, notamment comique. Voir : WALKER, Ellen Louise, *The Varieties of Comedy: A Study of the Dramatic Comedies of Moliere, Jonson and Shakespeare*, Thèse (Ph.D.), University of Connecticut, 1971; JAGENDORF, Zvi, *The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare*, Newark, University of Delaware Press ; Londres et Toronto, Associated University Press, 1984.

œuvre sérieuse, que je propose aussi dans cette étude, fait saillir leurs profondes divergences, et surtout les amalgames qu'il s'agit de ne pas commettre. En revanche, compléter le trio comparatif par *Volpone* pourrait sembler incongru, tant l'intrigue et le ton de cette pièce paraissent différer des deux précédentes. Dans le cadre du thème, pris au sens large, de l'avarice, ce rapprochement se justifie – le prouver sera l'objet de ce travail. L'approche qui y sera préférée, mais non exclusivement, à savoir celle de la « critique économique », s'est surtout attachée, dans ses études synthétiques portant sur des genres littéraires – mais non forcément dans ses recueils d'articles²⁸² – à des corpus nationaux ou linguistiquement homogènes, du moins pour le théâtre de la première modernité, et principalement aux œuvres de Shakespeare et de Jonson. L'une des ambitions de la thèse sera d'ouvrir résolument le sujet – à l'échelle de ce type de travail – à la comparaison transculturelle.

Dans le cas du corpus français (Molière), c'est plus particulièrement un clivage temporel (et non plus spatio-temporel) qu'il s'agit de remettre en cause. La critique la plus récente²⁸³ sur laquelle j'appuierai souvent mes analyses divise nettement la prise en charge de l'économie par le théâtre en un avant et un après Molière. Dans l'avant, dont Molière fait singulièrement partie, puisque rares sont les critiques qui lui accordent, dans ce domaine, le bénéfice du génie, l'économie ne se conçoit pas hors de la morale, ni de la politique ; dans l'après, il y a autonomisation progressive – puis complète après la Révolution²⁸⁴ – de l'économie, qui perd ainsi son pouvoir de fascination et sa capacité de virtualisation dans la littérature²⁸⁵. Molière traduirait à travers ses comédies les conceptions de son temps, et puisque l'intérêt privé est « inconcevable » dans une société où la valeur des êtres est

²⁸² Le premier ouvrage collectif du *New Economic Criticism* se concentre sur l'économie capitaliste moderne, à travers le roman anglais et américain des XIX^e et XX^e siècles notamment, mais aussi sur les théories économiques de Keynes, etc. Voir Woodmansee et Osteen, *op. cit.*, 1999. Pour la critique française, voir les ouvrages collectifs cités plus haut comme *Frontières littéraires de l'économie...*, ou, dans un domaine afférent, *Représentations du procès...*, qui ouvrent sur des perspectives temporelles très larges, mais dont la plupart des études portent sur la modernité, du XVIII^e au XX^e siècles.

²⁸³ C'est-à-dire Force, Harrison, *New Economic Criticism*, Poirson, Biet, etc. Voir *supra* pour les références.

²⁸⁴ Voir Poirson, « Quand l'économie... », art. cit., p. 48.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 40-48.

authentifiée par une force de légitimité absolue²⁸⁶, il semble acquis qu'il n'aborde l'émergence de cette notion économique inédite que par le biais de personnages comiques en marge de l'ordre social. Mon intention n'est pas de remettre en cause ces conclusions, car elles se fondent sur des études de l'œuvre intégrale du dramaturge, ou du moins sur une large partie, et il est vrai que l'ensemble corrobore « une certaine idée de la France » à cette époque. Mais se pencher en détail sur une œuvre unique et souvent négligée dans les perspectives exhaustives sur le corpus moliéresque, en la confrontant avec un ailleurs, fait surgir des correspondances, des divergences, bref une originalité au sein de la culture et de l'œuvre du dramaturge en particulier, et permet de mieux comprendre comment fonctionnait le comique du premier parmi les Comiques.

La fracture persistante entre les comportements et les idées économiques en France et en Angleterre du XVI^e au XVII^e siècle trouve peut-être une explication à travers l'influence de la spiritualité protestante, comme l'ont suggéré Weber et ses successeurs ; on peut considérer que ce présent projet s'inscrit aussi dans une tentative de confirmation littéraire de cette thèse. L'aspect éthique et spirituel est bien sûr fondamental pour l'abord de personnages « d'avares », puisque l'avarice ne peut bien se concevoir sans la perspective religieuse, et les tabous qu'elle fait peser ou pas sur la possession de richesses et l'usage de l'argent. Protestantisme et catholicisme ont évolué à leur rythme sur ces questions, et il sera intéressant d'explorer la radicalité (et la rapidité, les deux pièces anglaises ayant été jouées à moins de dix ans d'écart) du bouleversement dans une culture à la lumière de l'autre.

Le choix d'étudier un texte unique pour Molière, Shakespeare et Jonson, et non de parcourir leur œuvre se justifie aussi évidemment par la limitation de l'angle thématique. Pourtant, ces pièces ne sont pas les seuls exemples en lien avec l'avarice dans leur répertoire : on retrouve de riches personnages ou des cupides dans bien d'autres textes de Molière ; le

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

théâtre de Jonson en est un défilé ; chez Shakespeare également ce vice n'est pas rare. Même constat chez certains de leurs contemporains. J'ai cependant retenu ces pièces pour leur exemplarité, leur force et leur fortune ultérieure ; en effet, elles me semblaient concentrer dans des figures-clés pour les mentalités, et ce jusqu'à nos jours, les traits traditionnels et nouveaux des diverses facettes de l'avarice. Elles construisent surtout des modes d'être à l'argent tout à fait singuliers dans leur époque, dont la comédie fait bien sûr saillir avec d'autant plus de violence l'anomie. Enfin, mon travail ne tend pas à reconstituer une quelconque « pensée économique » lisible dans l'œuvre de Shakespeare, de Jonson ou de Molière. Il s'agit juste ici de saisir ponctuellement les affleurements – dans l'ensemble inconscients – d'une réflexion en marche sur l'économie, qui ne se limite certes pas à la conception solitaire d'un auteur ou d'une œuvre sans égale, à travers les moyens qui sont à la disposition du dramaturge, objets comme idées.

En revanche, en regard de ces contextes économiques particuliers, il est possible de lire dans ces œuvres une évolution décisive de la conception artistique de leurs auteurs. Le déroulement des intrigues ne présente pas toujours de similarités frappantes d'une pièce à l'autre, et il est dès lors malaisé voire erroné de vouloir systématiquement mener une lecture directement comparatiste – d'où le choix, bien peu satisfaisant mais qui veut éviter certaines ambiguïtés, d'un plan qui sépare corpus anglais et corpus français. Les trois dénouements proposent quant à eux une mise en abyme du jugement social sur des comportements économiques considérés comme déviants (voire dangereux) dans des scènes fameuses où la justice et son fonctionnement sont parodiés. Ces scènes forment des conclusions fortes pour les comédies ici étudiées, qui influent sur le ton général de l'œuvre, et sur l'interprétation à donner à leur pouvoir comique. La présence ou l'absence de véritable discernement des enjeux de la gestion de l'argent et des biens de la part des personnages commis dans le procès ou l'enquête donne à la pièce sa gravité ou sa légèreté. Mais plus encore, elle permet aux

dramatuges de creuser une question esthétique de toute première importance, à partir de la question économique : quel est le rôle de la comédie dans un contexte jouet de la puissance montante de l'argent ? Je propose finalement de lire ces œuvres particulières comme une réponse à cette dernière question, qui n'est, supposons-nous, pas sans lien avec l'importance que prennent (ou ont pris) l'écriture dramatique et la machine de théâtre dans leur création.

CHAPITRE II - Ambiguïtés dans le rapport à l'or et à l'argent lors de l'émergence du capitalisme. Figures de l'avarice et éthique protestante

A. Salerio dans *The Merchant of Venice*, ou les valeurs mises en question

Your mind is tossing on the ocean,
 There, where your argosies with portly sail—
 Like signiors and rich burghers on the flood,
 Or as it were the pageants of the sea—
 Do overpeer the petty traffickers,
 That curtsy to them, do them reverence,
 As they fly by them with their woven wings¹.

Les répliques liminaires du *Marchand de Venise* exposent de manière synthétique les différentes questions qui se posent à l'examen de l'inscription d'une nouvelle conception de la richesse dans le texte et sur la scène de théâtre. Dès la première intervention de Salerio, une distinction semble se lire entre deux catégories de marchands, l'une noble et l'autre vile, suggérée par la comparaison entre les vaisseaux luxueusement parés d'Antonio

¹ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 8-14. « Votre pensée tangué sur l'océan / Là-bas où vos galions aux voiles magnifiques, / Tels des seigneurs et grand bourgeois des flots / Ou comme les hauts décors de la mer, / Abaissent leurs regards sur les petits marchands / Qui les saluent et qui leur font la révérence / Quand ils glissent près d'eux de leurs ailes de toile ».

(« argosies with portly sail », « galions à la voile imposante », v. 9), semblables à des « seigneurs » ou des « riches bourgeois » (v. 10), ou encore à ces décors grandioses montés sur des péniches et paradant sur la lagune vénitienne lors des carnivals (« pageants of the sea », « hauts décors de la mer », v. 11) – et les autres « traffickers ». « Argosies » désigne, d'après Molly M. Mahood², les vaisseaux privés des marchands vénitiens, qui remplacent au XVI^e siècle ceux appartenant à l'État. Bien que le terme soit courant dans la littérature et qu'il n'ait aucun lien étymologique avec l'Argo de Jason³, cette allusion à la conquête de la Toison d'Or – qui forme d'ailleurs un leitmotiv dans la pièce sur lequel il faudra bien sûr revenir – tend à renforcer l'impression écrasante de luxe et de noblesse de l'équipage, rendue par l'accumulation en quelques lignes des qualificatifs élogieux. Le contraste entre cette profusion de qualités et le mépris affiché pour les « petty traffickers » (« trafiquants insignifiants », v. 12) dotés seulement d'« ailes de toile » (« woven wings », v. 14), ainsi que les rapports de domination/vassalité clairement suggérés par le vocabulaire, soulignent la réussite du bon marchand face au négoce médiocre.

Salério évoque à nouveau cette visible richesse au milieu de la pièce, devant Solanio, qui lui demande des nouvelles du Rialto : “Why, yet it lives there *unchecked*⁴ that Antonio hath a ship of rich lading wracked on the narrow seas”⁵. Mais à ce point de l'action, le bien d'Antonio n'est plus tout à fait assuré, les tensions entraînées par l'exercice incertain du commerce sur mer sont encore irrésolues. Un peu plus tard enfin, la perte d'Antonio est confirmée par une lettre :

... Here is a letter, lady,

² MAHOOD, Molly Maureen (éd.), *The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, mise à jour 2003, p. 69.

³ Voir l'édition du *Merchant of Venice* par Horace Howard FURNESS, New-York, Dover Publications, 1964, p. 4. Le terme apparaît à de nombreuses reprises dans *The Jew of Malta*, par exemple. Le nom dériverait de celui de la ville de Ragusa, aujourd'hui Dubrovnik, où ils étaient construits (voir Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 69).

⁴ Je souligne.

⁵ *The Merchant of Venice*, III, 1, lignes 2-3 : « Eh bien, on y raconte toujours sans être démenti qu'Antonio a un navire de riche cargaison naufragé aux détroits ».

The paper as the body of my friend,
 And every word in it a gaping wound,
 Issuing life-blood... But is it true, Salerio?
 Have all his ventures failed? What, not one hit?
 From Tripolis, from Mexico, and England,
 From Lisbon, Barbary, and India?
 And not one vessel scape the dreadful touch
 Of merchant-marry rocks⁶ ?

Salério ne peut que constater, impuissant, la fragilité de ce luxe, les aléas du commerce, la perte des plus nobles à cause de ces événements incontrôlables, la caducité de toutes les valeurs, au sens moral comme au sens économique de prix. Le personnage de gentilhomme qu'est Salério⁷ se dessine tout au long de la pièce comme le parfait modèle de l'ami intime et fidèle d'Antonio. Il est le premier à vanter son mérite⁸, à s'affliger et à s'inquiéter du malheur qui le frappe ou à souhaiter un prompt rétablissement du sort⁹, à marquer sa confiance en lui¹⁰, tout en restant discret, peu enclin à briller en société, contrairement à Gratiano ou même à Bassanio. Aucun indice dans le texte ne révèle de duplicité de sa part. Il ne peut donc être accusé de flagornerie quand il s'adresse à son ami dans un registre aussi élogieux. Mais par cette insistance, au seuil de la comédie, sur le luxueux équipage du marchand, Salério marque par anticipation la situation précaire de son ami, qu'une série de revers maritimes mènerait à la banqueroute, malgré cette opulence actuelle. Shylock comme les amis d'Antonio ne

⁶ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 262-270 : « Voici, dame, une lettre / Ce papier ainsi que le corps de mon ami, / Et chaque mot comme une plaie béante/ Par où saigne la vie... Est-il vrai, Salério ?/ Tout lui a failli ? Quoi, pas un succès ?/ De Tripoli, du Mexique et de l'Angleterre, / De Lisbonne, de la Berbérie et des Indes ?/ Et pas un navire échappé au choc terrible/ Des rocs broyeurs de vaisseaux ? »

⁷ J'ai adopté une édition non critique mais bilingue, qui regroupe sous deux noms, Solanio et Salério, plusieurs rôles mineurs distingués dans le quarto de 1600 (Q1), la copie de 1619 (Q2) et le folio de 1623 (F), sous les noms de Solanio, Salarino, Salérino et Salério. L'édition scientifique de Mahood se fonde sur Q1, version annotée pour les comédiens sûrement par Shakespeare lui-même (voir *op. cit.*, p. 66). Pour une explication détaillée de cette disparité, voir Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 191-195. Que ce personnage se déploie en une ou plusieurs manifestations ne contredit pas fondamentalement mon propos.

⁸ *The Merchant of Venice*, II, 8, v. 35 et sq. (p. 136)

⁹ *The Merchant of Venice*, II, 8, v. 26-32 (136); III, 1, v. 17 (152) (expression de peine face au sort), v. 42 (154) ; III, 2, v. 233-235 (178) (inquiétude).

¹⁰ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 229-231 (178).

cessent de s'inquiéter de ce danger¹¹. Les différences entre leurs attitudes respectives face aux périls engendrés par les évolutions économiques et la circulation plus libre des biens éclaireront l'opposition entre Shylock et les marchands sur le jugement moraliste des valeurs et des richesses. Cependant, dès les premiers mots de la pièce, le réseau de métaphores connotant la richesse allie le matériel (or de la Toison, mats évoquant de « hauts décors » comparés à l'humble « toile » des voiles) au social (« seigneurs » et « riches bourgeois » s'opposant aux « trafiquants insignifiants », et même au spirituel (les « *seigneurs* des flots », à qui l'on doit « révérence »), et résume la question de la valeur des êtres et des choses.

A la suite d'Ernest Kuhl dans une lettre au *Times Literary Supplement* du 27 décembre 1928¹², nombre de critiques récents ont fixé maintenant la date du texte entre 1596 et 1597 ou 1598¹³, à partir précisément des allusions de Salerio au « wealthy Andrew »¹⁴, dont le luxe avait apparemment frappé les esprits à cette époque. « Andrew » est l'anglicisation du nom du galion espagnol, le *San Andrés*, capturé lors de l'attaque surprise du port de Cadix par Sir Francis Drake, marquis d'Essex, en juin 1596 – soit la même année que la première représentation du *Marchand*, et ramené triomphalement comme butin de guerre de très haut prix¹⁵. Cette prise symbolique fut une victoire éclatante sur l'arrogante flotte espagnole, contre qui le conflit durait depuis 1585¹⁶. En 1588, l'Angleterre a connu une première victoire retentissante contre l'Armada, insufflant au pays un durable sentiment de fierté, qui fortifia la certitude du peuple protestant d'être aidé de Dieu dans sa lutte contre les catholiques¹⁷. Le

¹¹ Ex. *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 13-24.

¹² *Times Literary Supplement*, 27 décembre 1928, p. 1025.

¹³ Voir par exemple Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 1 ; Shakespeare, *Œuvres complètes, comédies II*, édité par Michel Grivelet, Gilles Monsarrat, Stanley Wells et Gary Taylor, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 46 : quoi qu'il en soit, la pièce « semble être postérieure à juillet 1596 ».

¹⁴ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 27 (46). Salerio tremblerait à l'idée de voir son vaisseau aussi richement pourvu sombrero corps et biens ; il comprend donc parfaitement la mélancolie de son ami.

¹⁵ Sir SLINGSBY William, 'A Relation of the Voyage to Cadix', *The Naval Miscellany* I, éd. J. K. Laughton, s.l., 1902, p. 25-92.

¹⁶ C'est du moins la perspective historiographique que la tradition a retenue.

¹⁷ Le revers de l'expédition Drake-Norris pour soulever le Portugal l'année d'après, nommé la « Contre-Armada », n'a pas affecté cet engouement. Cependant, en 1596, l'Armada était un lointain souvenir et l'orgueil national devait chercher d'autres objets sur lesquels se fixer.

luxe des flottes gagnées par l'armée navale rappelait le faste de la culture espagnole, la richesse de son patrimoine. L'Espagne était en effet à cette époque la grande nation concurrente de l'Angleterre, soutenue par le Pape dans sa croisade pour christianiser le monde ancien et nouveau. Dans l'imaginaire élisabéthain, la civilisation espagnole équivalait à une culture luxueuse, pompeuse, voire exubérante, dont l'or, qu'elle ramenait de l'Amérique, est le symbole ; elle s'oppose catégoriquement, du moins en théorie, à la culture protestante de mesure, voire d'austérité puritaine qui se développe alors en Angleterre. La littérature de la fin de la période élisabéthaine ferait l'éloge d'un « capitalisme » prudent à l'anglaise, ennemi du mercantilisme espagnol, dont la politique économique de faste impérial et de thésaurisation de l'or nuit à l'impérialisme anglais, car l'or se répand sur les marchés mondiaux, en France, en Ecosse ou aux Pays-Bas¹⁸.

Pourtant, une telle prospérité fascine ; heureux qui a pu s'en approprier une part, pour peu que ce commerce reste en accord avec la morale. La haute qualité des biens d'Antonio suggère sa noblesse, sa courtoisie exquise, la richesse de sa personnalité. Le terme « rich » est certes ici appliqué à des aspects concrets, matériels, mais il décrit métaphoriquement la richesse de cœur d'Antonio, dont les exemples de grandeur d'âme se multiplient et sont vantés encore par Salerio : « A kinder gentleman treads not the earth », dit-il à propos de son ami¹⁹. La suite de la réplique, une des plus longues de Salerio, en brosse un portrait en acte, à travers la description de ses forts liens d'amitié et d'honnêteté avec Bassanio. En revanche, à la première scène de l'acte III²⁰, c'est par comparaison entre son sang et celui de Shylock, donc par un contraste métaphorique physique, qu'il le dépeint. La vilénie de l'usurier juif

¹⁸ NETZLOFF, Mark, "The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and *The Merchant of Venice*", in WOODBRIDGE, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New-York, Palgrave Macmillan, 2003, notamment p. 166-167 et 169-172. J'y reviendrai plus en détail dans la suite de l'analyse.

¹⁹ *The Merchant of Venice*, II, 8, v. 35 et sq. « Pas de meilleur gentilhomme sur cette terre ».

²⁰ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 32-35.

suffit à prouver sa valeur. De même à la deuxième scène du même acte²¹, il s'indigne de l'attitude bornée de Shylock face au malheur de son débiteur, preuve de l'impossibilité d'une compréhension mutuelle, fondée sur le discernement du crédit (*credit*) pour les marchands chrétiens.

Portia annonce à la fin de la pièce le retour des navires d'Antonio. Le cercle ainsi se ferme :

[...] unseal this *letter* soon,
There you shall find three of your *argosies*
Are *richly* come to harbour *suddenly*²²...

On craignait au début, *en pensée* – « Your mind is tossing on the ocean... » suggère Salerio devant le visage songeur de son ami²³ – la perte des vaisseaux et de leur riche cargaison ; les voici retrouvés, affirmés par la matérialité de l'*écrit*, aussi abondamment pourvus qu'au départ, pour annuler l'effet néfaste de la première lettre, celle qui rendait certain l'échec de l'entreprise commerciale. L'intégrité économique, physique et morale d'Antonio est donc sauvée, de manière « miraculeuse ». La provenance de la lettre qui apprend la fortune restaurée du marchand demeure un mystère : « You shall not know *by what strange accident*²⁴ / I chanced on this letter »²⁵, dit Portia. On peut ici admirer « l'impudeur du dramaturge »²⁶, ou au contraire sa parfaite maîtrise de la structure de son drame, et le double problème qu'il pose en filigrane sur la raison de tels procédés dans la résolution de conflit, sur la scène sociale et théâtrale. Comment, sans ironie, ou sans malaise, justifier un

²¹ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 270-282.

²² *The Merchant of Venice*, V, 1, v. 275-77 (je souligne les quatre mots). « ... ouvrez vite cette lettre, / Vous y verrez que trois de vos galions / Sont soudain, richement chargés, entrés au port... ». Le rapprochement a été opéré par Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 1.

²³ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 8.

²⁴ Je souligne.

²⁵ *The Merchant of Venice*, V, 1, v. 278-79. « Non, vous ne saurez point par quel hasard étrange / J'ai cette lettre en main ».

²⁶ Voir Jean Grosjean, in SHAKESPEARE, William, *Le Marchand de Venise / The Merchant of Venice* [1596-1598], Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1994, note 35, p. 286.

redressement merveilleux d'une situation aussi inextricable, entre deux positions et deux natures dont on affirme avec force durant toute la pièce le caractère inconciliable, si tout doit être explicité et expliqué au spectateur avant de quitter le théâtre ? Je propose dans cette étude d'explorer les termes de ce débat.

Avant de pousser plus loin l'analyse détaillée, je voudrais revenir sur la première réplique de Salerio. Il compare donc la noble flotte marchande d'Antonio aux « grandioses spectacles de la mer », devant lesquels se courbent les voiles « tissées » des trafiquants sans envergure²⁷. J'ai souligné la comparaison « économique » entre l'humilité des voilures de bas prix et la magnificence des bâtiments imposant leur magistère sur les flots. Pourquoi la simplicité des voiles serait-elle de peu de prix ? Il aurait semblé que, pour un esprit chrétien, le faste dût être banni de toute manifestation pour être de quelque valeur. Quelques auteurs ont proposé de relier certains éléments du théâtre shakespearien à sa conversion (hypothétique) au catholicisme²⁸. Mais il est peut-être possible de répondre autrement à la question, en considérant de plus près les termes employés pour la comparaison. Grosjean traduit « woven » par « de toile », ce qui pervertit l'idée générale de « tissage » contenue dans cette expression. Le verbe « to weave » a le même double sens propre et figuré que le « tisser » français, à la fois tresser, entrelacer des fils pour créer une texture, et inventer, une histoire, ou un mensonge. En français, le mot « texte » tire son origine du verbe « tisser ». En anglais, s'ajoute à cette acception la nuance particulière de « se faufiler », bref de *passer entre les mailles du filet*, qui peut suggérer, au niveau proprement métaphorique de l'expression, c'est-à-dire au niveau textuel, à la fois une écriture qui s'inscrit silencieusement, *dans les blancs du texte*, contre une censure vigilante, et une lecture qui sache lire *entre les*

²⁷ Mes traductions, voir le début de ce chapitre.

²⁸ L'étude la plus récente et la plus complète est celle de Clare ASQUITH, *Shadowplay. The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, New York, Public Affairs, 2005.

lignes. Quant au mot « pageant », il appartient au lexique du spectacle à effets, de l'illusion festive, il procède d'une mise en scène éphémère. Voilà donc le rapport inversé : le clinquant n'est que parure, l'humilité est vérité de l'être, mais aussi force résistante de la vraie valeur. Le choix des cassettes, plomb contre or et argent, explicitera ce renversement. Mais ce passage nous fait comprendre qu'il vaut également pour la scène que nous voyons, et pour le texte que nous entendons ou lisons.

Il faut alors peut-être voir, dans ces propos de Salerio au début de la pièce, un avertissement à son ami, avertissement discret comme sa présence, mais très urgent à l'heure où celui-ci se trouve confronté à la remise en cause de ses valeurs par Shylock. La richesse de ses galions ne doit pas lui faire perdre de vue la véritable *qualité* des choses. Ainsi, toute la complexité du rapport à la richesse et à la valeur se révèle dans ces quelques lignes.

Ce passage liminaire de Shakespeare m'a permis de cerner par l'exemple les nombreux problèmes que l'évolution des valeurs d'un point de vue marchand et d'un point de vue moral pose à l'écriture du texte théâtral et à sa représentation. Je reprendrai maintenant mes analyses de manière ordonnée, en considérant l'inscription dans le texte de la thématique de l'or et son antinomie avec celle de l'argent, qui se trouve pourtant confondues dans le discours de « l'avare » ressurgi sur la scène élisabéthaine.

B. Étude du thème de l'or et de l'argent dans *The Merchant of Venice* et dans *Volpone*

Les deux pièces, produites respectivement à la fin des années 1590 et en 1605-1606, se situent à la croisée de deux périodes, dans ce qu'Henri Fluchère a appelé « l'âge

élisabéthain ». Celui-ci voit l'éclosion, à partir de la mort de Marie Stuart en 1587, d'une culture rayonnante et confiante, dont le centre est Londres, portée par une société en pleine prospérité, puis son basculement, à la mort de la reine Élisabeth en 1603, vers un temps d'incertitude et de confusion, marqué par un esprit critique plus aiguisé²⁹. Ni la stabilité du trône, ni l'expansion coloniale, ni la croissance marchande et financière du pays, ni même la signature de la paix (provisoire) avec l'Espagne en 1604, après vingt ans de conflit, n'effacent les angoisses et les désillusions devant la violence politique et le manque de spiritualité du monde, qui s'expriment déjà dans les tragédies de Marlowe, puis chez Webster ou Jonson. La principale victoire de la monarchie ne se situe pas, en effet, sur les champs de bataille, mais dans l'évolution d'une économie « de subsistance » vers le début d'une économie « du plein »³⁰, fondée sur le pouvoir de l'argent « nerf de la politique »³¹ et sur la compétition internationale, au gré d'une progressive industrialisation, jusqu'en 1640³². La révolution des prix, qui quintuplent de 1530 en 1640, permettent cette expansion industrielle. L'augmentation des loyers des terres, l'altération de la monnaie, les dépenses militaires énormes, mais aussi l'évolution des besoins alimentaires, la pratique de plus en plus répandue du crédit et de l'épargne, le monnayage des vaisselles d'or et d'argent, la libération des fonds du clergé après la nationalisation de ses biens par la Réforme sont autant de facteurs qui expliquent la fluctuation des prix³³. Sous Élisabeth, les finances souffrent des campagnes menées contre l'Espagne et l'Irlande. Il n'existe alors pas de monopole absolu de l'État pour la collecte des impôts. Au début du XVII^e siècle, sous l'influence de théoriciens comme Thomas Mun, directeur de la Compagnie des Indes Orientales, la politique royale prône la thésaurisation de l'argent et la restriction des échanges, favorisant ainsi le développement

²⁹ FLUCHÈRE Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1966, p. 40-85.

³⁰ KNIGHTS L. C. [1937], *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londres, Chatto and Windus, 1968, p. 121-122.

³¹ HILL, Christopher et Michael POSTAN [1969], *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne*, tome 1, 2^{ème} partie, trad. de Claude Bertrand, Paris, Seuil, 1977, p. 239.

³² *Ibid.*, p. 249.

³³ *Ibid.*, quatrième partie.

d'une version du mercantilisme qui met l'accent sur la production plus que sur la circulation des biens³⁴. Tandis que les thèses calvinistes prônent frugalité et liberté d'action dans la gestion de l'argent et s'opposent ainsi à la politique financière de la Couronne, la vie religieuse s'intensifie face à l'incertitude permanente du monde, et se traduit en Angleterre par une multiplication de sectes (papiste, baptiste, puritaine...), qui s'écartent à divers degrés de l'anglicanisme monarchique, et de l'évolution récente de sa politique mercantiliste, auparavant plus commercialiste.

Ces débats religieux et politiques trouvent leur écho dans les deux pièces que j'étudierai pour le corpus anglais. La juste place que doit tenir l'acquisition et la jouissance de la richesse forme leur problème principal. Les préoccupations économiques et morales sont incarnées sur scène par un constant questionnement sur la valeur, des êtres ou des biens terrestres. Les réponses diffèrent dans ces deux œuvres qui se situent de part et d'autre d'une ligne de fracture entre les règnes des Tudors et des Stuarts. Tandis que l'univers shakespearien s'efforce de donner une représentation harmonieuse du monde élisabéthain et de ses valeurs, malgré les forces dissidentes qu'il abrite fatalement, avec Jonson c'est le dérèglement et un pessimisme cynique qui dominent la société et contaminent l'élite de la Cité, origine du pouvoir et du triomphe de la culture protestante. Puisque « *money* » est le principe du monde dans ces deux œuvres, je propose de l'étudier parallèlement sous ses deux aspects les plus courants, l'or et l'argent, dualité symbolique d'appréhensions différentes de la richesse.

³⁴ *Ibidem*, p. 293.

1) L'or et l'argent, ou la préoccupation de la valeur dans *The Merchant of Venice*

La critique littéraire n'a abordé le thème de la propriété dans *Le Marchand de Venise* qu'à partir du XIX^e siècle³⁵. Que valeur morale et valeur économique soient comprises comme opposées (Plowman³⁶, Bradbrook³⁷) ou interdépendantes (Brown³⁸, Burckhardt³⁹), la reconnaissance de ce thème a été longtemps oblitérée par l'apanage de la question du statut social des Juifs sur le débat⁴⁰ (Auden⁴¹, Pettet⁴²). Mais après le commentaire de Gervinus⁴³, qui le premier a souligné « la relation entre l'homme et la propriété », les universitaires ont davantage considéré le problème de l'usure comme un dilemme social et économique, structurant leurs analyses autour des relations publiques, entre loi et commerce, ou des relations privées, entre amour et amitié⁴⁴. Eric Spencer explique comment le *medium* symbolique de l'argent agit comme

un nécessaire mécanisme de la communauté, à la fois indispensable et inapproprié, source d'injustice à tous les coups, le vassal et la perversion de la valeur – en bref, un

³⁵ Voir WILDERS, John (éd.), *Shakespeare. The Merchant of Venice. A Casebook*, Londres, MacMillan, 1969, p. 16.

³⁶ PLOWMAN, Max, "Money and *The Merchant*", abrégé d'un essai de *Adelphi*, II, 1931, 508, et repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 79.

³⁷ BRADBROOK, Muriel C., "Moral Theme and Romantic Story", extrait de *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, 1951, et repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 133.

³⁸ BROWN, John R., "Love's Wealth and the Judgment of *The Merchant of Venice*", extrait de *Shakespeare and his Comedies*, 1957, repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 163.

³⁹ BURCKHARDT, Sigurd, "*The Merchant of Venice: the Gentle Bond*", abrégé d'un essai du *Journal of English Literary History*, XXIX, sept. 1962, 239, repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 220.

⁴⁰ WILDERS, *op.cit.*, p. 17.

⁴¹ AUDEN, W. H., "Brothers and Others", in *The Dyer's Hand*, 1963, et repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 229-234.

⁴² PETTET, E. C., "*The Merchant of Venice and the Problem of Usury*", in *Essays and Studies by Members of the English Association*, XXXI, 1945, 19, révisé et repris dans WILDERS, *op.cit.*, p. 101-104.

⁴³ GERVINUS, G. G., *Shakespeare Commentaries*, 1849 (traduits par F. E. Burnett en 1863) et repris dans Wilders, *op.cit.*, p. 34-36.

⁴⁴ Wilders, *op.cit.*, p. 17-18. Cette tension se situe, pour schématiser, entre les personnages de Shylock et de Portia.

artifice de culture qui doit et ne peut être évité, et qui laisse son empreinte ambiguë sur toute transaction humaine⁴⁵.

Les personnages du *Marchand* doivent en effet sans cesse déterminer la valeur d'abstractions aussi dénuées de critères quantifiables que l'amitié, la vie, la main d'une femme, une livre de chair. Beaucoup d'études anciennes ont interprété ces confrontations dans le sens d'une stigmatisation du calcul commercial au privilège des valeurs morales de la *gentry* ; Spencer y lit au contraire une mise en scène de l'impasse de la qualification de la valeur. L'intrusion de l'argent dans le discours des personnages annulerait la distinction entre assignement de la valeur des marchandises et de la valeur humaine⁴⁶. J'étudierai quant à moi une division de leur discours entre les thèmes contradictoires de l'or et de l'argent.

La langue de Shakespeare se caractérise en effet par une certaine récurrence des termes de l'échange et de la valeur morale, exprimés dans un vocabulaire économique technique qui se développe à la même époque. Dans ses pièces, l'usage d'un tel vocabulaire dépasse le cadre des simples questions financières ou monétaires et le cercle des marchands. Toute forme d'échange, y compris les relations amicales ou intimes, s'expriment en termes de poids et de mesures. La valeur des mots et du silence est de même objet de débat dans le *Marchand de Venise*. Pour comprendre ce rapprochement entre la parole et l'argent, qui influence en retour l'ensemble du système des valeurs qui structurent la pièce, il faut donc se pencher sur les quelques passages qui évoquent ce bon usage de la conversation.

⁴⁵ SPENCER Eric, "Taking Excess, Exceeding Account: Aristotle Meets *The Merchant of Venice*", in Woodbridge (dir.), *op. cit.*, 2003, p. 143. "[The symbolic mediation money performs is] at once indispensable and inaccurate, a necessary mechanism of community and a inevitable source of injustice, the vessel and perversion of value—in short, an artifice of culture that must and cannot be escaped, and that leaves its ambiguous mark on all human transactions" (ma traduction).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 158.

a. Argent et langage

A partir de l'étude de Jean-Joseph Goux citée plus haut, plusieurs commentateurs se sont intéressés au rapport de l'argent et des pratiques commerciales, qui « abondent » dans la littérature moderne, et particulièrement au théâtre⁴⁷, où l'argent constitue souvent le moteur de l'intrigue en Angleterre, en Italie, en France, et ce dès le XVI^e siècle : emprisonnement pour dette, vol, mariage avec une riche veuve, manipulations, prostitution, dépenses extravagantes, malheur au jeu, usure. À la suite de Greenblatt, le *New Economic Criticism* a amorcé une relecture de l'œuvre shakespearienne enrichie d'une étude précise du contexte de crise profonde que traversent parallèlement le système économique – qui se sépare alors radicalement du féodalisme sans être encore un proto-capitalisme –, la littérature, les langages vernaculaires, les systèmes religieux et législatif en Angleterre⁴⁸. Certains critiques, tels Barbara Correll, ont démontré la nécessité de s'éloigner des conclusions de Goux et des représentations symboliques « figées » de l'argent, notamment d'une symbolisation de l'or comme « équivalent universel » dans les échanges socio-discursifs, dans les quatre registres symboliques (monétaire, phallique, linguistique, patriarcal), par une remise en contexte sociopolitique des œuvres⁴⁹. Cependant, la réflexion sur l'influence du vocabulaire économique sur le langage poétique, piste annoncée dans l'ouvrage de Goux, a été développée par David Hawkes pour la poésie de George Herbert⁵⁰, par Eric Spencer⁵¹ ou Lawrence Danson⁵² pour Shakespeare et *Le Marchand de Venise*, ou encore par Jean-Marie

⁴⁷ Woodbridge, (dir.), *Money and the Age of Shakespeare*, *op. cit.*, 2003, p. 9.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁹ CORRELL, Barbara, “Scene Stealers: Autolycus, *The Winter's Tale* and Economic Criticism”, in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 62.

⁵⁰ HAWKES, David, “Exchange Value and Empiricism in the Poetry of George Herbert”, in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 79-95.

⁵¹ Spencer, art. cité, in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 143-158.

⁵² DANSON, Lawrence, *The Harmonies of The Merchant of Venice*, New Haven, Yale University Press, 1978.

Apostolidès⁵³ ou Helen Harrison⁵⁴ pour le théâtre de Molière. La grande récurrence des allusions au vocabulaire commercial est un trait proprement shakespearien. Il n'y a pas dans *Volpone*, dont l'action se situe aussi à Venise, de références aussi systématiques au métier de marchand, ni aux risques maritimes, ni à la « valeur » des hommes et des biens, encore moins de symbole aussi fort que la « livre de chair » pour rapprocher les liens d'amitié et les « billets » de l'usure. Le Rialto (et le Belmont) de Shakespeare ne ressemble pas à la Place Saint-Marc de Jonson, car deux « commerces » s'y pratiquent, qu'il faudra différencier.

Dans le *Marchand* en particulier, l'usage de la parole doit être soumis à un strict contrôle pour acquérir quelque valeur. Deux passages reflètent l'importance que revêtent la parcimonie et le choix des mots dans tout propos adressé à un tiers. Lorenzo, l'amoureux chrétien qui convertit sa fiancée juive, apparaît dans ce débat sur la valeur des mots, muet d'abord, et impuissant devant son prolix ami Gratiano, à la première scène du premier acte, puis, à la scène 5 du troisième acte, il se prononce sur cette question à la fois religieuse, sociale, et, en filigrane, dramatique, à l'occasion d'un dialogue comique entre Jessica et Lancelot.

Gratiano est, parmi l'entourage d'Antonio, l'équivalent de Lancelot dans la maison de Shylock, non socialement mais dramatiquement, par son esprit aussi brillant et joyeux que verbeux. Gratiano réclame ce rôle dès sa première apparition, par zèle pour Antonio qu'il souhaite amuser : « Let me play the fool/ With mirth and laughter let old wrinkles come... »⁵⁵. Lorenzo, quant à lui, s'étonne des ressources du serviteur bouffon : « The fool hath planted in his memory/ An army of good words... »⁵⁶. La logorrhée semble définir le « fou » chez Shakespeare – il suffit de se rappeler celui de Lear – et l'ambivalence, le trait

⁵³ APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

⁵⁴ HARRISON, Helen L., *Pistoles / Paroles: Money and Language in Seventeenth Century French Comedy*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996.

⁵⁵ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 79-80. « A moi de jouer le fou / Que par rire et gaieté viennent les vieilles rides... ».

⁵⁶ *Merchant of Venice*, III, 5, v. 57-58. « Ce bouffon a planté dans sa mémoire / Une armée de bons mots... »

distinctif de cette parole. Au début de la pièce, Gratiano se lance dans une dissertation à propos du rire et de l'austérité : souvent, dit-il, les sages ne sont réputés tels que pour ne piper mot, c'est pourquoi lui-même ne se prive pas de s'en gargariser⁵⁷, préférant « jouer le fou » plutôt que de se tenir « comme un aïeul sculpté d'albâtre »⁵⁸. Si l'image des vers 93-94 fait bien référence à un passage de l'Exode, comme Mahood le suggère⁵⁹, elle peut confirmer l'hypothèse que ces gens austères, dont le cœur « se gèle aux soupirs de l'ascèse »⁶⁰ désignent à mots couverts les adeptes des tendances radicales du protestantisme, comme les puritains. Un silence trop ostentatoire ne présage aucune sagesse, d'après le volubile Gratiano, elle ne confère qu'une réputation usurpée, « ce goujon de folie »⁶¹. Il n'est louable, précise-t-il peu après, « que pour langue fumée ou pour fille invendable »⁶². Dans ce simple trait comique se dessine l'assimilation des valeurs de l'échange amoureux et linguistique au vocabulaire économique et commercial. Le silence apparaît ici comme moyen économique d'asseoir une réputation ou de trouver un parti, moyen bien médiocre, si l'on en croit le rapprochement ironique avec la « langue de bœuf séchée »⁶³.

Lorenzo poursuit la boutade en se comparant à « ces sages muets »⁶⁴ que décrit Gratiano et dont il partage le sort bien malgré lui, contraint au silence par le verbe pléthorique de son ami. Dans ce rapide échange, il se trouve en position de faiblesse, il ne prend pas sa place dans le débat ouvert par Gratiano ; il n'est pas encore l'amant valeureux, le gentilhomme qui prend la parole dans l'échange social, le croyant qui convertit sa fiancée au christianisme. Mais ce bref dialogue ouvre une interrogation sur la valeur réelle de la parole chez l'honnête homme, dans le commerce avec les hommes et avec sa foi, qui se résout en

⁵⁷ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 96-97.

⁵⁸ *Ibidem*, v. 84. "Let me play the fool / [...] like his grandsire cut in alabaster".

⁵⁹ *Exode*, 11, 7, d'après Mahood, Molly Maureen (éd.), *The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, mise à jour 2003, p. 73.

⁶⁰ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 82. "... my heart cool with mortifying groans."

⁶¹ *Ibidem*, v. 102. "... this fool gudgeon...".

⁶² *Ibidem*, v. 111-112: "... for silence is only commendable/ In a neat's tongue dried, and a maid not vendible".

⁶³ *Ibidem*, v. 112.

⁶⁴ *Ibidem*, v. 106. « ... one of these same dumb wise men... ».

deux temps, d'abord vers la moitié du texte (III, 5), dans un court dialogue entre Lancelot, Jessica et Lorenzo, puis à la première scène du dernier acte, dans ce moment de pause nocturne, où Lorenzo et Jessica, puis Portia et Nérissa goûtent le calme d'une nuit de pleine lune.

Libéré de son ancien maître, Lancelot s'est promu à la cour de Belmont, au service de Portia. Fort, peut-être, de ces nouvelles prérogatives, il s'érige en maître à penser de la jeune Jessica, et lui démontre qu'elle est damnée par sa condition de juive. Mais elle vient d'être convertie par son amant ; elle est donc sauvée, répond-elle⁶⁵. Survient une étrange réponse du valet, sous forme de jeu de mots : sa conversion n'est qu'un mal pour un bien, car il augmente le nombre de chrétiens, et par conséquent le prix du porc : « This making of Christians will raise the price of hogs—if we grow all to be pork-eaters, we shall not shortly have a rasher on the coals for money »⁶⁶. Ici encore, il y a brusque synthèse de la foi, des plus hautes valeurs morales, et des marchandises à bas prix, sous le sceau d'une provocante et brillante ironie. Ainsi la prolifération des chrétiens disqualifie, si l'on suit cette logique strictement économique, la qualité du sentiment religieux. Le trop grand nombre de « consommateurs » de la foi divise d'autant plus sa « valeur », comme le surplus de masse monétaire en circulation entraîne sa dévaluation et l'augmentation des prix des marchandises. Si la demande de viande de porc dépasse l'offre, son prix sera en hausse tandis que la qualité sera la même ; « pour son argent », le consommateur n'aura alors que des denrées de basse qualité. Si les conversions au christianisme outrepassent le nombre d'habitants que peut contenir un pays, le chrétien de longue date se trouvera floué dans le commerce religieux, car, selon ce calcul, il « paiera » plus cher une foi qui garde la même « valeur ». Lancelot parodie un discours fiscaliste qui peut étonner chez un serviteur, mais qui ancre son propos dans un

⁶⁵ *Merchant of Venice*, III, 5, v.1-17.

⁶⁶ *Ibidem*, l. 20-22: « Cette fabrication de chrétiens fera monter le prix du cochon, si nous devenons tous des mange-porc, on ne pourra bientôt plus, pour son argent, avoir une tranche de lard à griller ».

contexte socioéconomique que le public partageait – l'Angleterre connaissait depuis le début du siècle une forte hausse des prix. Ce calcul comique des inconvénients économiques d'une prolifération de la foi chrétienne reflète, entre autres, les préoccupations financières et mercantiles de son époque.

Lorenzo entre alors en scène pour rétablir le véritable critère des valeurs, perturbé par le discours ambigu de Lancelot. Jessica lui rapporte l'échange et conclut subtilement : « and he says that you are no good member of the commonwealth, for, in converting Jews to Christians, you raise the price of pork »⁶⁷. Elle souligne ainsi la portée politique des actes de foi de son amant. Lorenzo est certes un bon chrétien, un bon pasteur de brebis égarées, mais il manque à son devoir de citoyen, de membre de l'empire, de participant au bien public, en provoquant ainsi l'inflation du prix des denrées courantes du pays. Celui-ci détourne le reproche, par un autre parallèle, qui a été déjà établi à la toute première scène, entre ces questions d'ordre économique et religieux, et d'autres d'ordre sexuel. Si Lorenzo peut, à son avis, se féliciter de l'accroissement du bien public, Lancelot saura-t-il assumer ses actes et reconnaître qu'il a engrossé une esclave ? Le rusé serviteur file à nouveau la métaphore économique, au gré d'une assonance humoristique entre « Moor » (l'origine maure de l'esclave) et « more », qui indique l'excédent, et se décline en quasi-synonymes et antonymes : certes la Maure est plus grosse qu'elle ne devait être⁶⁸, mais si elle devait être moins qu'une honnête femme, Lancelot l'a estimée encore moins⁶⁹. Cette tournure alambiquée pour souligner l'absence totale de moralité chez l'esclave est rendue confuse par la répétition des « more », « less », et « much », compliquée encore par les multiples négations, qui déstabilisent les repères linguistiques de l'interlocuteur. Mais cette fois-ci, Lorenzo dénonce

⁶⁷ *Ibidem*, l. 29-31. « ... et il dit que vous n'êtes pas un bon citoyen, car en convertissant des Juifs vous faites monter le prix du porc. ».

⁶⁸ Je préfère ici l'interprétation de Mahood, *op. cit.*, p. 144, à la traduction de Grosjean, *op. cit.*, p.200.

⁶⁹ *Merchant of Venice*, III, 5, l. 35-37: "It is much that the Moor should be more than reason: but if she be less than an honest woman, she is indeed more than I took her for".

d'emblée l'embrouillamini de ce discours quasi monosyllabique : « How every fool can play upon the word ! I think the best grace of wit will shortly turn into silence, and discourse grow commendable in none only but parrots... »⁷⁰.

Prenant enfin la parole dans l'échange, contrairement à sa première confrontation avec le « fou » Gratiano, il ironise à son tour sur la valeur à conférer au silence, ironie sous laquelle perce une pointe d'angoisse : si l'on peut ainsi jouer avec les mots pour leur donner tout sens, la parole ne sera louable (« commendable », le même terme qu'en I, 1) que pour les animaux, et non plus pour les hommes d'esprit. La valeur des mots, des monnaies, la sincérité des conversions à la foi chrétienne se dégradent tous selon leur accroissement incontrôlé. Lorenzo suit ici la même logique que Lancelot pour lui tenir tête, mais il ne s'inquiète pas tant du nombre des propos que de leur qualité. À la « richesse de l'esprit »⁷¹ du serviteur, il veut opposer un langage simple à interpréter, composé d'un choix de mots univoques : « understand a plain man in his plain meaning », demande-t-il à Lancelot⁷². Cependant il est à présent capable de comprendre tout le sel de cet esprit habile : derrière l'enchaînement des bons mots se cache un sens critique (« discretion », le « bon sens », v.56) des plus aiguisés, qui se confronte aux problèmes que connaissent les personnages et la société dont ils émanent⁷³. Le fou soulève en effet une question importante, grâce à une métaphore économique qui fait écho à une réalité concrète du temps de Shakespeare, celle de « l'inflation » et de la consécutive « dévaluation » du langage. Si les fluctuations de la monnaie entraînent des complications politiques dans la société vénitienne (et anglaise), elles déstabilisent également les valeurs morales de la cour de Belmont, et perturbent en dernier ressort l'échange linguistique au théâtre et dans le monde.

⁷⁰ *Ibidem*, l. 38-41. « Comme tous les sots savent jouer sur les mots ! Je crois que la meilleure qualité de l'esprit sera bientôt le silence et que la parole n'aura plus de mérite que pour les perroquets... ».

⁷¹ *Ibidem*, l. 49. « Will thou show the whole wealth of thy wit in an instant? » (« Veux-tu montrer d'un coup tous les trésors de ton esprit ? », se moque Lorenzo).

⁷² *Ibidem*, l. 50. « ... comprends simplement le langage simple... ».

⁷³ *Ibidem*, v. 58-61: « and I do know/ A many foold [...] that for a tricksy word/ Defy the matter » (« et je connais bon nombres de fous [...] qui pour un bon mot élude ce qui importe », ma traduction).

Heureusement, l'ordre est rétabli après la condamnation de Shylock, et le monde vibre en harmonie avec la nature. Les angoisses suscitées par l'ironie des fous sont apaisées par la douceur de la musique. Lorenzo et Jessica profitent du clair de lune et de la sérénade à Belmont. La beauté de la mélodie rend Jessica mélancolique, comme l'était Antonio : « I am never merry when I hear sweet music »; « The reason is, your spirits are attentive », répond Lorenzo⁷⁴. Voici donc une interprétation nouvelle de la gravité : elle est signe de concentration de l'esprit, d'attention à l'harmonie du monde. L'homme qui s'avère incapable d'écouter, d'accueillir en soi cette musique, n'est pas digne de confiance ; son âme, insensible au mystère, ne se tournera que vers le vice⁷⁵. Ici les allusions économiques ne sont plus de mise ; la nature, la musique, la poésie, repeuplent l'univers métaphorique de Belmont, et lui font retrouver son unité morale. De même, c'est grâce à l'art, à la création poétique, à la force des images esthétiques et linguistiques, parfois ironiques, que le monde peut se contempler et se transcender, s'extraire des contingences sociales qui parasitent son expression – mais n'anticipons pas.

Portia sort de sa demeure et écoute à son tour le chant. La vertu du silence magnifie la qualité de la musique. Ainsi toute chose ne prend-elle sa « vraie perfection » que dans son contexte approprié : la corneille pousse un chant aussi doux que l'alouette, sans oreille pour les écouter, et dans la cacophonie, sons agréables et discordants se confondent. La juste distinction de la valeur et son éloge ne sont possibles que dans un environnement particulier qui regroupe toutes les bonnes conditions : le calme du silence, *discrimen* efficace dans l'afflux des sons, des bruits et des mots, mais aussi une bonne « oreille », sensible à l'harmonie du monde⁷⁶. Portia et Lorenzo nous fournissent la clé de l'univers shakespearien

⁷⁴ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 69-70. « Jessica – Je ne suis jamais gaie quand j'entends un air tendre. / Lorenzo – La cause en est que vos esprits sont attentifs... ».

⁷⁵ *Ibidem*, v. 83-88.

⁷⁶ *Ibidem*, v. 102-110.

des valeurs, en réaffirmant la vertu du silence pour l'esprit critique, après que le contexte social et économique a servi à donner une image de la réalité des rapports d'échange.

b. Or et argent, éclat et faiblesse, harmonie et chaos, vertu et vice

Jessica et Lorenzo contemplant la voûte céleste et s'enchantent de sa parfaite harmonie. La musique et le chant des anges sont à l'unisson avec le mouvement des sphères et l'éclat des astres, pour porter l'âme à la contemplation et à l'extase, abandonnant le temps d'une nuit son « habit de glaise périssable »⁷⁷. Sons célestes, rotondité des cieux, anges, « âmes immortelles » et « or brillant » représentent la perfection de la Nature, et le principe divin qui la permet. L'image d'un univers géocentrique composé de sphères cristallines enchâssées en un cosmos lui-même circulaire et parsemé d'étoiles, héritée du système de Ptolémée au II^e siècle, sert de modèle à la hiérarchie politique élisabéthaine, qui comporte un ensemble de valeurs « objectives en leur quintessence » et « intrinsèquement morales », que les êtres habitant ce cosmos ne peuvent modifier ou mesurer sans « détruire leur nature authentique »⁷⁸. C'est pourquoi tout être vivant doit être subjugué par « le doux pouvoir de la musique »⁷⁹, emblème terrestre de l'harmonie cosmique (selon le modèle de Ptolémée, le frottement des sphères produit une musique). Dans ce passage, musique et éclat de la lumière participent de l'harmonie de l'univers, puisqu'elles sont les signes terrestres du Bien, en l'homme et dans le monde. Lorenzo affirme qu'un homme « qui n'a pas de musique en soi » aura une âme noire comme l'Enfer :

⁷⁷ *Ibidem*, v. 54-65.

⁷⁸ Voir le commentaire de Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 169 ; FINKELSTEIN, Andrea, *Harmony and the Balance: An Intellectual History of Seventeenth-Century English Economic Thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. 2 : «Ordned of God, the values embedded in this cosmos were both quintessentially objective (in the thing and not the observer) and intrinsically moral. These values could not be reduced to merely quantitative units without destroying their very nature».

⁷⁹ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 79. «The sweet power of music».

The man that hath no music in himself,
 Nor is not moved with concord of sweet sounds, [...]
 The motions of his spirit are dull as night,
 And his affections dark as Erebus⁸⁰.

S'il ne s'accorde ni aux désirs ni aux mouvements du monde gouverné par la musique des sphères, l'homme sera rejeté dans la nuit et le chaos, « les trahisons, complots et rapines », ses passions ne seront pas éclairées par l'esprit du bien. Portia et Nérissa entrent en scène juste à ce moment, attirées par une lumière dans la nuit, une « petite chandelle » dont les rayons portent au loin, comme luit « un bon acte en un monde méchant »⁸¹. Par cette habile mise en scène, les thèmes de la lumière et de la musique sont ainsi subtilement mis en écho, en apportant à l'harmonie première du monde une nuance d'ordre : alors qu'hommes, animaux et pierres sont attentifs dès les premiers accords de la lyre d'Orphée⁸², instrument d'unité de la nature vivante et symbole de l'ordre cosmologique, l'éclat plus ou moins vif de la lumière y intègre une hiérarchie. La lumière de la chandelle est écrasée par l'astre lunaire, remarque Nérissa ; ce à quoi Portia répond :

So doth the greater glory dim the less—

A substitute shines brightly as a king,
 Until a king be by, and then his state
 Empties itself, as doth an inland brook
 Into the main of waters⁸³...

⁸⁰ *Ibidem*, v. 83-87. « L'homme qui n'a pas de musique en soi / Et que n'émeut pas un concert de doux accents/ [...] Ses désirs d'âme sont tristes comme la nuit / Et ses passions sombres comme l'Erèbe... »

⁸¹ *Ibidem*, v. 90-91: "How far that little candle throws his beams!/ So shines a good deed in a naughty world". (« Que ce petit flambeau lance loin ses rayons ! / Ainsi lui un bon acte dans un monde méchant. »).

⁸² *Ibidem*, v. 70-82.

⁸³ *Ibidem*, v. 93-97. « Ainsi la gloire plus grande éclipe la moindre — / Un régent luit brillamment comme un roi / Jusqu'à ce qu'un roi paraisse, et alors sa gloire / S'en va de soi comme un ruisseau des champs / A la masse des eaux ».

L'éclat de la gloire est relatif ; il dépend de la présence d'un élément plus haut placé, plus valeureux, plus reconnu dans sa puissance. Ce passage instruit l'auditeur sur la hiérarchie sociale et céleste, à travers la « great chain of being ». D'après Andrea Finkelstein, ce système ordonnateur de la nature et de la valeur morale des êtres a pu également inspirer des théoriciens mercantilistes anglais comme Gerard de Malynes, Edward Misselden et Thomas Mun pour définir de nouveaux modèles économiques. Leurs tentatives de conciliation de la théorie de la balance commerciale, de l'intérêt personnel et du marché avec la traditionnelle vision organique et harmonieuse du monde expliqueraient d'ailleurs les difficultés et les contradictions visibles dans leurs œuvres⁸⁴. Sans avancer que le *Marchand de Venise* offre l'ébauche ou l'illustration d'un système mercantiliste⁸⁵ en élaboration, il est possible de repérer de discrets signes de la mise en place de « valeurs » économiques intramondaines, qui s'accordent avec la hiérarchie de l'univers conformément au modèle de la « chaîne des êtres ».

En effet, les « disques d'or », les étoiles incrustées dans la voûte céleste, correspondent à la plus haute sphère du cosmos, à son essence divine, comme la plus lumineuse de toutes, le soleil, dont l'éclat est couramment comparé à celui de l'or. Le triomphe de l'or et de l'argent comme étalons par excellence de la valeur trouve justement son origine dans les cultes astraux des prêtres de Babylone, qui associèrent l'or au soleil et l'argent à la lune, et fixèrent un premier rapport des valeurs de l'or et de l'argent à 1/13,5 d'après le rapport entre l'année solaire et le mois lunaire. Plus lourd, plus rare et donc moins aisé à faire circuler, l'or prend une valeur sociale grâce à sa croissante thésaurisation dans des temples, tandis que l'argent

⁸⁴ Finkelstein, *op. cit.*, 1ère partie p. 15-97. Dans le courant du XVII^e siècle, des théoriciens comme Petty ou Locke évolueront vers une vision du corps politique comme mécanique, en s'inspirant des travaux de Harvey, Descartes et Hobbes, qui donneront naissance à deux modèles possibles de vie économique, l'un circulatoire et l'autre de comptabilité nationale.

⁸⁵ Cependant Andrea Finkelstein est elle-même très prudente pour qualifier les théories de Malynes, Misselden ou Mun de « mercantilisme », voir *op. cit.*, introduction, p.1.

fragmenté entre dans les échanges comme moyen de paiement courant⁸⁶. Comme le précise Pierre Vilar, la fascination qu'il exerce sur les esprits n'est donc pas la seule cause de sa promotion au rang d'étalon⁸⁷. Le privilège symbolique de l'or sur l'argent perdure encore à cette époque – comme de nos jours, bien que leur fractionnement en monnaies rende leur prix relatif l'un à l'autre. La hiérarchisation du cosmos souligne l'association soleil/or/éclat/harmonie/vertu, par nature et de structure supérieure au réseau symbolique lune/argent/faiblesse/chaos/vice.

Cette dernière scène illustre donc une division allégorique de l'essence et de la valeur des êtres, qui se « mesurent » par leur éclat ou leur obscurité ; un esprit comme celui de Shylock – même si dans cet extrait il n'est pas évoqué – « triste comme la nuit », « noir comme l'Erèbe » se voue « aux trahisons, aux complots et aux rapines⁸⁸ » ; en revanche, le mérite et la beauté de Portia la font rayonner comme le jour⁸⁹, et ces qualités permettent de la comparer à la lumière solaire et la pose dans Belmont sur un pied d'égalité avec le principe divin de l'ordre du monde. Dès la première scène du premier acte du *Marchand de Venise*, Bassanio vantait déjà la valeur de Portia à son ami Antonio⁹⁰, en comparant sa chevelure « solaire » (« sunny locks », v. 169) à la Toison d'or de Colchos, que les prétendants, tels de nouveaux Jasons, viennent « conquérir » à Belmont⁹¹. Le monde entier connaît sa richesse (« a lady richly left », v. 161), sa beauté (« she is fair », v. 162), son étonnante vertu (« of wondrous virtues », v. 163), et peut ainsi la juger à son juste « prix » (« her worth », v. 167), qui n'a « en rien moins de valeur » que celui de l'autre Portia, la fille du sage Caton

⁸⁶ NITSCHKE, Roland, *L'Argent*, trad. de l'allemand par Gaston Goldschild-Delor, Paris, Flammarion, 1970, p.11-22.

⁸⁷ VILAR, Pierre, *Or et monnaie dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1974, introduction.

⁸⁸ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 85-87. “[the man that hath not music in himself...] Is fit for treasons, stratagems, and spoils”.

⁸⁹ *Ibidem*, v. 127-128. Bassanio dit à Portia : “We should hold day with the Antipodes, / If you would walk in absence of the sun” (« Il ferait jour en même temps qu'aux Antipodes / Si vous paraissiez en l'absence du soleil »).

⁹⁰ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 161-176.

⁹¹ *Ibidem*, v. 170-172.

(« nothing undervalued/ To Cato's daughter », v. 165-166). Ici encore, l'éclat de l'or et du soleil sont signes de valeur suprême, qui unit en un être beauté physique, conduite vertueuse et aisance économique.

Mais cette valeureuse main s'obtient contre un prix quantifiable en termes monétaires, qui implique des frais de voyage, des cadeaux, un train de vie princier. Or, Bassanio manque d'argent ; il s'est endetté, tout occupé qu'il était justement à paraître dans le monde⁹², donc à entretenir une renommée qui lui ouvrît les portes de Belmont, selon le modèle aristocratique de la « dépense improductive⁹³ ». Peu soucieux du calcul de ses intérêts, il doit encore emprunter, soit sur le crédit d'Antonio (« of [his] trust »), soit grâce à la sympathie qui lie les deux amis (« for [his] sake », v. 185). Le prêt d'argent sans intérêts, dans l'univers chrétien, n'entache pas l'amitié que les deux hommes se vouent, et son évocation n'est pas frappée de tabou⁹⁴. Pourtant, l'objet de cette nouvelle transaction est d'une valeur si supérieure qu'il ne peut être question de la monnayer, de fixer sur elle un prix : Bassanio ne réclame à son ami que des « moyens » bien vagues (« means », v. 173), mais qui lui procureront assurément le succès⁹⁵.

La réponse d'Antonio est tout aussi délicate : par la plurivocité du mot « *fortunes* », qui désigne aussi bien ses gains que son sort et forme une anaphore avec « fortunate » au vers précédent⁹⁶, il partage le sentiment de précarité de Bassanio en véritable ami, tout en lui rappelant que son argent n'est pas immédiatement disponible, non par mauvaise grâce, mais à

⁹² *Ibidem*, v. 122-130.

⁹³ BATAILLE Georges, « La Notion de dépense », in *La Part maudite*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 25-45, notamment les pages 35 à 38. Voir aussi bien sûr les ouvrages de Mauss en bibliographie.

⁹⁴ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 122-134, notamment les vers 130-131 : "... To you, Antonio, / I owe the most *in money and in love*..." (Je souligne). Le parallèle est fortement souligné, puisqu'aucune des deux « dettes » n'est l'occasion de paiement d'intérêts, conformément à la stricte morale chrétienne avant Calvin (voir Benjamin Nelson, *op. cit.*, p. 74).

⁹⁵ « Thrift » (I, 1, v. 175), terme qui évoque aussi chez Shakespeare le gain, l'amas de biens, dont l'antonyme « unthrift », prodigue, est souvent utilisé, voir par exemple en I, 3, v. 171 ; en V, 1, v. 16.

⁹⁶ Bas. – I have a mind presages me such thrift / I should questionless be *fortunate*. / Ant. – Thou know'st that all my *fortunes* are at sea" (je souligne). *Merchant of Venice*, I, 1, v. 175-177 (« Bas. – Mon esprit me présage un tel succès / Que je serais, sans question, le vainqueur. / Ant. – Tu sais que ma fortune est toute sur la mer... »)

cause de son commerce, lié aux caprices de la mer⁹⁷. Telle est la position ambiguë du *royal merchant*⁹⁸: pris dans les exigences du code féodal de la valeur et de sa désignation, son commerce, dirigé avec assurance, le familiarise avec les termes de l'échange social (parole et argent), mais, toujours incertain malgré sa prudence, il le soumet aux aléas du sort et aux fluctuations des monnaies métalliques. La seule monnaie dont il puisse disposer sur l'heure reste le « crédit » dont il jouit dans Venise, qu'il recommande à son ami d' « user », au sens physique du terme et jusqu'à l'extrême, pour « nantir » son amour⁹⁹. Les sens économique et social du terme « crédit » sont ici étroitement imbriqués au service de l'amitié. Mais comme Mark Netzloff l'a démontré, Antonio, en faisant correspondre devise matérielle et immatérielle de l'échange, en incarnant les valeurs morales dans la monnaie d'échange « réelle », déstabilise ces valeurs, ou du moins les assujettit à une dévaluation possible¹⁰⁰. La conquête de la « Toison d'or » se transforme dès lors en quête d'argent, sous l'injonction du marchand : « Go presently inquire, and so will I, / Where money is... »¹⁰¹. Cette image me semble assez emblématique des conciliations auxquelles doit se plier la recherche aristocratique (et féodale) de la valeur, symbolisée par l'or, qui se fondait sur des allégories mythologiques, une représentation antique de l'ordre cosmique et des moyens précieux mais abstraits, pour se réaliser dans un monde où l'argent, outil universel de l'assouvissement du plaisir, tient un compte concret de la valeur des choses et des êtres.

⁹⁷ *Ibidem*, v. 178-179.

⁹⁸ Sur cette désignation d'Antonio comme « *royal merchant* », et la quasi synonymie avec « *merchant prince* », voir Shell, *op. cit.*, p. 47 et note 1 sur cette même page ; voir aussi : Pettet, E. D., "The Merchant of Venice and the Problem of Usury," *Essays and Studies by Members of the English Association*, 31, 1945, p. 19: "by the time Shakespeare was writing his plays the feudal aristocracy had come to feel the full pinch of the century's momentous economic developments" and that "there was only one way out—the usurer." (« À l'époque où Shakespeare écrivait ses pièces, l'aristocratie féodale avait commencé à sentir tous les effets des développements économiques essentiels du siècle [...] Il n'y avait alors qu'une seule issue possible pour eux – l'usurier », ma traduction).

⁹⁹ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 180-182 : "Try what my credit can in Venice do— / That shall be racked, even to the uttermost, / To furnish thee to Belmont, to fair Portia" ("Essaie tout ce que peut mon crédit dans Venise, / Lequel devra, pressuré à l'extrême, / Te nantir jusqu'à Belmont chez Portia la belle").

¹⁰⁰ Netzloff, "The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and the *Merchant of Venice*", in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 162-163.

¹⁰¹ *Merchant of Venice*, I, 1, v. 183-184. « Va t'enquérir de suite, et moi de même, / Où trouver de l'argent... ».

Les effets et les modes de cette monétisation n'apparaissent pourtant pas dans le discours de la noble Portia, de ses prétendants ou de sa cour, ni dans celui du marchand de Venise, qui fait partie de la *gentry* aisée et estimée. Avant la fin du XVI^e siècle, les marchands, qui sont aussi des usuriers, étaient mal considérés¹⁰² ; mais avec l'expansion de la vocation commerciale au sein des couches élevées de la société, l'opinion sur le métier s'améliore¹⁰³, et il accède même à l'honorabilité grâce à l'influence des *gentlemen merchants* qui enrichissent l'État en prenant de vrais risques, financiers et vitaux¹⁰⁴. Les termes précis du calcul interviennent en revanche, on l'a vu, dans le discours de Lancelot, et dans celui de Shylock, que j'étudierai plus loin¹⁰⁵ – paroles toutes deux marginales. Le réseau lexical de désignation de la valeur indique donc un ordre social, économique et une classification morale des êtres, et permet de comprendre pourquoi les deux amis marchands appartiennent à la noblesse, non seulement grâce à leur fortune mais aussi en vertu de leur adhésion à un système sémantique supérieur.

c. Mesurer la valeur : le dilemme des trois cassettes

La crise que connaît l'inscription de la valeur dans les échanges affectifs, sociaux et économiques, à la faveur des mouvements imprimés à la société anglaise par l'ascension de couches ou de professions jusque là tenues dans l'opprobre, s'illustre de la façon la plus éclairante dans l'épisode du choix, par les prétendants de Portia, entre les trois cassettes. Ces scènes révèlent en effet la désuétude d'un idéal aristocratique de monstration de sa propre

¹⁰² Voir par exemple la comédie de Robert Wilson, *A Right Excellent and Famous Comedy Called The Three Ladies of London*, publiée à Londres en 1584, où un mauvais marchand italien fuit en Turquie pour échapper aux dettes contractées auprès d'un bon usurier juif.

¹⁰³ Voir WHEELER, John, *Traité sur le commerce*, 1601, ouvrage qui a fait date pour cette évolution de l'opinion.

¹⁰⁴ *The Merchant of Venice*, édition de M. Lindsay Kaplan, Boston, New-York, Bedford/ St Martin's, 2002, p. 5-9.

¹⁰⁵ Voir I. C. 1).

valeur (par le don ostentatoire de soi ou de son or), mais aussi les difficultés de l'argent à combler cette disparition de l'ancien critère. Elles pointent dès lors un certain malaise à déterminer la validité des deux modèles de société conséquemment en concurrence, l'un fondé sur ces anciens principes hiérarchiques par l'autorité royale, l'autre sur un objet encore mal maîtrisé, qui attise traditionnellement les méfiances.

L'or, l'argent et le plomb, tous trois gravés d'une inscription, comme le sont monnaies et alliances¹⁰⁶, sont les *media* choisis par le duc de Belmont pour contracter le mariage en préservant sa fille des démarches de la transaction. Il a déplacé le choix de l'amour, trop soumis aux intempérances de la passion pour être fiable, sur celui d'un métal, dont la neutralité n'est qu'apparente. Dès son apparition, Portia se plaint à Nerissa de la « bride » sous laquelle cette étrange « loterie » tient ses propres volontés. Sa suivante la rassure quant aux intentions de son défunt père :

Your father was ever virtuous, and holy men at their death have good inspirations, therefore the lottery that he hath devised in these three chests of gold, silver and lead, whereof who chooses his meaning chooses you, will no doubt never be chosen by any rightly, but one who[m] you shall rightly love¹⁰⁷...

Un authentique « vir », un homme qui allie vertu morale et respect des préceptes religieux, ne peut se tromper sur la justesse de son entreprise malgré son apparence aléatoire, de même le marchand mû par des valeurs supérieures, même si son commerce est sujet à la dérive des monnaies, ne peut qu'obtenir de bons profits. Nerissa ne présente pas cette trouvaille comme un froid calcul des avantages donnés par ce substitut, mais comme le produit d'une « inspiration », que le père a ensuite échafaudée (« devised ») pour mener vers

¹⁰⁶ Ce rapprochement est indiqué par Marc Shell, *Money, Language and Thought...*, *op. cit.*, 1982, p. 56.

¹⁰⁷ *Merchant of Venice*, I, 2, v. 25-32. « Votre père fut toujours vertueux et les saints à leur mort ont de bonnes inspirations ; c'est pourquoi cette loterie qu'il a imaginée de trois cassettes d'or, d'argent et de plomb, entre lesquelles, qui choisit celle qu'il veut, vous choisit, / ne saurait donner lieu à juste choix que du fait de qui vous aimez justement... ». Le «m» de «whom» semble avoir été rajouté par l'édition de référence.

un choix éclairé. Élaboration d'un esprit supérieur guidé par Dieu, ce stratagème permettra un jugement « juste », conformément à l'intention de l'ancêtre, la droiture du prétendant et l'inclination de la fille.

Le dénouement de cette intrigue repose donc sur la qualité de discernement d'une autorité légitimée par la sainteté de sa vie et son obéissance aux arrêts divins, le duc qui régnait sur Belmont. Sa fiabilité, le crédit que lui donne sa réputation et ses actes, assurent une issue heureuse, et en effet Portia, qui a hérité des vertus de son père, obtient celui que son cœur avait choisi. Mais le moyen par lequel le mariage va se décider demeure ambigu, tout comme sa description par Nerissa (notamment v. 28-30). « His meaning » peut vouloir dire « la volonté de celui qui fait le choix », si « his » se rapporte au sujet de la proposition – c'est l'interprétation la plus fréquente ; ou bien « his meaning » se rapporte à « he » du v. 27, à savoir « your father », et signifie alors « la volonté du père », voire « selon le sens [qu'il aurait confié à la cassette] ». Cette petite ambiguïté laisse planer un doute quant à l'auteur réel du choix. De plus, les « coffres » sont désignés par le mot *chests*, qui signifie aussi « poitrines », indiquant par synecdoque que ces hommes qui se présenteront devant les coffrets seront tenus de juger selon le cœur de Portia : le contenu (le cœur de la belle) sera remporté par qui saura reconnaître le contenant digne d'elle, quelle forme représente sa valeur. La réciprocité immédiate du sentiment constitue la vérité et la justice du choix, comme le rappelle Nerissa. Portia sait le peu de vigueur des règles formulées par la raison :

The brain may devise laws for the blood, but a hot temper leaps o'er a cold decree—such a hare is madness the youth, to skip o'er the meshes of good counsel the cripple¹⁰⁸...

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 16-19. « Le cerveau peut inventer des lois pour le sang, mais un tempérament bouillant saute par-dessus les froides règles. C'est un lièvre que la jolie folie, pour bondir par-dessus les filets de l'infirmes bon conseil... ».

Le père connaît aussi ces « tempéraments » prompts à prendre femme sous le feu de la passion pour la gloire, l'argent ou les femmes. Puisqu'on ne peut juger un homme que selon son cœur, au moins ses débordements seront habilement maîtrisés, grâce à la sagesse paternelle, par une « machine » qui prouvera, en même temps qu'un réel amour, l'adhésion du prétendant aux valeurs de Belmont, et surtout sa capacité à les reconnaître, donc à les attribuer à son tour justement. Ainsi, plus qu'un simple penchant affectif, c'est une véritable « compétence », au sens étymologique de « proportion, juste rapport », d'où dérive le sens moderne de « capacité fondée de jugement », qu'exigent Portia et son père du futur amant. Elle est en effet garante d'une « vie plus longue » :

for aught I see [...] it is no mean happiness [...] to be seated in the mean—superfluity comes sooner by white hairs, but competency lives longer¹⁰⁹.

C'est ici Nerissa, la fidèle confidente, qui en fait l'éloge, en réponse à la plainte de sa dame. Celle-ci se dit accablée par les peines, alors qu'en vérité ses tracasseries sont équilibrées par l'abondance de ses prospérités. Ni le superflu ni le manque ne mènent au bonheur, mais la juste mesure, la proportion entre les joies et les soucis, le juste équilibre créé entre des moyens d'existence divers, procurent longévité et sagesse. Cette « sentence » rappelle la morale du « juste milieu » élaborée par Aristote, qui met de même en question les notions de compétence et d'équilibre, de passion et de raison, de vice et de vertu¹¹⁰. Mais « mean » signifie aussi bien « pauvre, vil » et « avare », que « moyen terme, milieu », mais aussi « commun, universel », et encore « formidable, fort », selon le contexte et l'intention de l'interlocuteur. Le jeu de mots de Nerissa n'est donc pas anodin ; il pointe une ambiguïté

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 4-8. « D'après ce que je vois [...], ce n'est pas un bonheur moyen qu'une condition moyenne, car la surabondance a vite les cheveux blanchis et la juste proportion vit plus longtemps » (traduction modifiée).

¹¹⁰ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, I, chapitre 3 ; II, chapitres 5 et 6 ; IV. Voir *supra*, le premier chapitre.

présente dans le langage même, où s'engouffrent toutes les incertitudes d'une époque à propos de ce « juste milieu » et de la « compétence » pour la mesurer.

Cette exposition de l'intrigue de la cassette annonce donc l'enjeu de l'énigme pour les prétendants : prouver leur « compétence » à Portia, c'est-à-dire mesurer proportionnellement le rapport entre le métal, l'inscription et le contenu de chaque coffret. Le point de vue que chacun adopte sera déterminant dans leur raisonnement et leur choix final, puisqu'il montrera dans quel système de valeurs il s'inscrit. Marc Shell a analysé chaque tentative dans ce sens¹¹¹. Le prince du Maroc s'attarde à la fois sur la *matière* (« metal ») des coffrets et sur les *inscriptions* (« coins ») qui recouvrent leur surface, mais il confond les promesses de l'un et de l'autre, tandis qu'Aragon ne regarde que l'inscription gravée sur eux pour choisir selon « le sceau du mérite »¹¹².

Maroc oppose « gold », marqué d'une « inscription » assurant de faire gagner « ce que beaucoup désirent » (« what many men desire »), et « silver », qui porte une « promesse » (« promise ») de gain selon son mérite (« as much as he deserves »), au « dull lead » (« plomb terne ») et à son « avis aussi sombre » (« warning all as blunt ») qui presse son acquéreur de « donner et hasarder tout son bien » (« must give and hazard all he hath »)¹¹³. Il invoque d'emblée l'aide d'un dieu pour guider son jugement¹¹⁴ ; par ce simple vers, l'auditeur est d'ores et déjà averti que son jugement sera erroné, puisqu'il demande une aide païenne, alors que l'énigme demande une compétence personnelle, sans autres subterfuges. Il commet une autre erreur en confondant l'apparence des coffrets, donc le prix accordé au métal sur le marché, avec leur contenu réel. Il refuse de « tout hasarder » pour du simple plomb¹¹⁵, arguant qu'une « âme d'or » (« golden mind », v. 20) ne peut courir un tel risque qu'avec

¹¹¹ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 47-83. Cet article est d'abord paru dans la *Kenyon Review*, 1. 4, 1979, p. 65-92.

¹¹² *Merchant of Venice*, II, 9, v. 39 (“stamp of merit”).

¹¹³ *Merchant of Venice*, II, 7, v. 4-9.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 13. “Some god direct my judgement!”

¹¹⁵ *Ibid.* v. 17-18: “Must give—for what? for lead? hazard for lead? / This casket threatens”; v. 21: “I’ll then nor give nor hazard aught for lead...” (« Donner – pourquoi ? du plomb ? hasarder pour du plomb ? / Menaçant, ce coffret ! », « Non, ne donner ni hasarder rien pour du plomb. »).

l'espoir de « beaux profits » (« fair advantages », v. 19). Mark Netzloff a discerné dans ce raisonnement un réflexe de pensée tout mercantiliste : le prince du Maroc rechercherait en effet dans l'or et les pierreries la matérialisation physique d'une valeur objective et abstraite standard, qui échappe à toute possibilité d'échange, d'usage, ou même de manipulation. C'est pourquoi il hésite entre l'or et l'argent, « métaux qui servent d'indices intrinsèques de valeur et, par extension, renforcent les critères de distinction sociale »¹¹⁶. La détermination de la valeur en terme de mesure et de poids se heurte à une conception pure et sans alliage de la valeur, difficulté à laquelle se heurte également la pensée mercantiliste, alors que les pratiques de distillation de métaux et de fonte des monnaies pour thésaurisation sont pratiques courantes à cette époque¹¹⁷.

Devant ce dilemme, la question n'est plus de savoir si le métal est valable, mais lequel doit prévaloir sur l'autre. Il lui manque donc un autre critère, afin de « peser » son propre mérite (« weight thy value with an even hand », « pèse ta valeur d'une impartiale main », se dit-il au v. 25), comme semble le réclamer le coffret. Il conclut par trois fois que ce critère est « la dame » (« the lady », v. 28, 31, 38), ce qui le décide à choisir l'or, car si le prince mérite Portia « par naissance », « par fortune », « par le charme et par les qualités d'éducation », et surtout « par l'amour », la certitude que Portia est « ce que beaucoup désirent » l'emporte¹¹⁸. Son choix se confirme pour lui dans le rapport entre les trois métaux : le plomb « trop vulgaire » (« too gross », v. 50), l'argent « dix fois moindre en valeur que l'or éprouvé » (« ten times undervalued to tried gold », v. 53), ne sont pas dignes de sertir le portrait de la belle¹¹⁹. Il correspond même à une réalité historique, puisqu'Élisabeth avait rendu dès 1560 sa

¹¹⁶ Voir Netzloff, art. cit., 2003, p. 163, ma traduction. “Morocco tries to choose between gold and silver, metals that serve as intrinsic indices of value and, by extension, reinforce social markers of distinction.”

¹¹⁷ FISCHER, Sandra K., *Econolinguia: A Glossary of Coins and Economic Language in Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press, 1985, p. 80.

¹¹⁸ *Merchant of Venice*, II, 7, v. 32-35. “I do in birth deserve her, and in fortunes, / In graces, and in qualities of breeding: / But more than these, in love I do deserve.” A remarquer que le critère de ce choix est en réalité le prince du Maroc lui-même. Il mesure ses propres qualités à l'aune de ceux de Portia, et non l'inverse.

¹¹⁹ Mes traductions.

stabilité à l'or en frappant une monnaie à effigie d'ange, après les nombreuses dévaluations ordonnées par Henri VIII pour renflouer les caisses de l'État¹²⁰. Cependant, le raisonnement du prince échoue, car il ne se fonde pas sur le bon critère de jugement pour conquérir Portia.

Or et argent ne sont que des métaux stériles, comme le rappellent ironiquement les contenus des coffrets aux prétendants éconduits : la contemplation de l'or brillant s'apparente à la mort¹²¹, l'argent n'est que « l'ombre du profit », et bien fou qui s'y fie¹²². Ils ne produisent pas de richesse par eux-mêmes¹²³, contrairement à Shylock qui dit faire « se reproduire » ses deux métaux « aussi vite » que se reproduisent « béliers et brebis »¹²⁴. Ils ne sont que les *signes* extérieurs et illusoires de la richesse ; mais leur *échange* peut conduire au profit. Bassanio, guidé par les conseils et l'amour de Portia, « ne tient compte », comme le souligne Marc Shell, « significativement, que des métaux »¹²⁵ pour fonder son choix. Il refuse les « contrefaçons », les apparences trompeuses des métaux précieux qui couvrent et cachent aux yeux du monde la « chose authentiquement valable en elle-même »¹²⁶, et préfère la cassette qui ordonne de « tout hasarder » pour espérer un vrai profit. Ainsi, il semble qu'il n'existe, pour la société de Belmont, qu'un dilemme entre l'or-richesse extérieure, apparence de la valeur morale, et le plomb-richesse intérieure, réalité de cette valeur. Quant à l'argent-inscription de richesse, objectivité de la valeur, sa position, que je qualifierai d'économique, est médiane, non seulement entre les niveaux symbolique (surface / valeur morale apparente)

¹²⁰ Netzloff, "The Lead Casket...", p. 163-164 ; *Merchant of Venice*, II, 7, v. 55-59 : "They have in England / A coin that bears the figure of an angel / Stampéd in gold, but that's insculped upon; / But here an angel in a golden bed / Lies all within..." (« Ils ont en Angleterre / Une monnaie portant le visage d'un ange / Frappé dans l'or, mais gravé en surface ; / Alors qu'ici, l'ange en son lit doré, / C'est à l'intérieur qu'il gît... »).

¹²¹ *Merchant of Venice*, II, 7, v. 62-73.

¹²² *Merchant of Venice*, II, 9, v. 54 et 62-72 ; « a shadow's bliss », v. 67.

¹²³ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 55.

¹²⁴ *Merchant of Venice*, I, 3, v. 90-91 : "Ant. — ...is your gold and silver ewes and rams? / Shy. — I cannot tell, I make it breed as fast..." (« Ant. — ... votre or et votre argent sont-ils brebis et béliers ? / Shy. — Je ne sais pas, je les fais se reproduire aussi vite... »).

¹²⁵ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 58. « He pays heed, significantly, only to the metals. » (Ma traduction).

¹²⁶ *Ibidem*, p. 59. « he knows not to be trapped into confusing this mere 'counterfeit' of Portia with the genuinely valuable thing itself. » (ma traduction).

et éthique (intérieurité / valeur morale réelle), mais aussi au croisement de leurs oppositions (voir schéma ci-dessous).

| Interprétation des trois cassettes | Perspective | Matière | Valeur |
|---------------------------------------|--------------|---------|-----------|
| Niveau symbolique | Surface | OR | Apparence |
| Niveau économique | Inscription | ARGENT | Objet |
| Niveau éthique | Intérieurité | PLOMB | Réalité |

Tableau 1. Les trois niveaux d'interprétation de la valeur dans le *Marchand de Venise*

Shell accorde peu de place (moins de dix lignes) à l'analyse du choix d'Aragon par l'inscription sur le métal, alors qu'elle pourrait nuancer cette lecture. L'intérêt porté à la gravure sur métal représente, dans le discours des prétendants, une étape dans la prise de conscience de sa valeur marchande, monétaire, que refusent *a priori* les gentilshommes chrétiens et les princes, mais que les marchands comme Antonio manipulent. Le prince du Maroc a voulu mesurer la valeur des cassettes selon un « étalon » externe, mais toujours une personne, non un objet. Le prince d'Aragon choisit quant à lui les inscriptions des cassettes comme critère. Il implore cette fois-ci la Fortune d'être favorable à « l'espoir de [son] cœur » (to [his] heart's hope », II, 9, v. 19-20). Ici encore, le jugement est placé sous les auspices de la chance et du hasard. Avant de prononcer son choix, il rappelle l'exact libellé de son serment, ce qui, en plus d'informer le spectateur de ses termes, demeurés jusque là inconnus, montre le poids qu'il donne à la fonction performative de la parole. Les mots écrits et lus

valent un triple engagement de sa part¹²⁷ ; aussi porte-t-il une attention toute particulière aux mots gravés dans le métal. Il rejette lui aussi très vite le « vil plomb » à cause de la disproportion entre son apparence et le risque que sa surface énonce¹²⁸. L'or est gravé d'une inscription ambiguë : s'il attire « la foule insensée » (« fool multitude », v. 26), le prince ne peut dès lors plus l'estimer selon son système d'évaluation, car il s'éprouve lui-même comme un être à part voire supérieur, qui ne se « range » ni avec les « esprits communs », ni avec « les foules barbares »¹²⁹. Seul l'argent semble promettre une rétribution selon son rang et son mérite, sans corruption possible. Le mérite est pour lui le juste critère de l'honneur que l'on brigue. Mais une telle ligne de conduite revient à récuser l'autorité qui en principe attribue les honneurs ou les retire. Mark Netzloff a comparé une telle « recoloration »¹³⁰ des dignités aux pratiques des faux-monnayeurs, qui recouvraient les monnaies de cuivre d'une mince couche d'argent et les frappaient à l'effigie du roi¹³¹. Aragon court droit à l'erreur : il s'arroge les prérogatives de l'autorité paternelle – pour ne pas dire royale – en se jugeant lui-même déjà digne d'un mérite et d'hommages¹³² qu'il ne doit que chercher. Constatant son échec, il s'exclame : “Is that my prize? Are my deserts no better?”¹³³. Son « prix », sa récompense, ne devaient pas être autodéterminés, ce que Portia semble lui rappeler subtilement : « To offend and to judge are distinct offices/ And of opposed natures »¹³⁴.

¹²⁷ Garder le silence quant à son choix, et, en cas d'échec, partir de Belmont sur-le-champ et ne plus songer à épouser une vierge. Voir *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 9-16.

¹²⁸ *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 23.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 31-33. “I will not jump with common spirits, / And rank me with the barbarous multitudes...”

¹³⁰ *Ibid.*, v. 36-49. Les termes évoquant le faux-monnayage abondent dans ces quelques vers : Aragon s'indigne qu'on puisse « tromper la fortune » (to cozen fortune », v. 38), recevoir des honneurs « sans le sceau du mérite » (without the stamp of merit », v. 39) ; exercer des charges « par corruption » (« corruptly », v. 42) ; que le mérite « couvrirait ceux qui sont nu-tête » (« should cover that stand bare », v. 44) et qu'ils seraient ainsi « recolorés » (« new varnished », v. 49), etc.

¹³¹ Netzloff, “The Lead Casket...”, p. 164.

¹³² *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 51 : “I will assume desert” (« Je prétends au mérite »), dit-il.

¹³³ Mahood, *op. cit.* p. 118 ; *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 59 : « Est-ce là ma valeur ? N'ai-je mérité mieux ? ».

¹³⁴ *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 60-61 (« Le coupable et le juge ont deux rôles distincts, / Par nature opposés »). Phrase à double sens, comme le montre le commentaire de Mahood dans l'apparat critique, *op. cit.*, 2003, p. 118 : les sujets suggérés par les deux infinitifs peuvent désigner Portia/son père, ou la cassette, ou Aragon lui-même.

L'arrogance princière du statut social est rejetée de Belmont, tout autant que son accumulation de biens fastueux, comme étaient illégales les activités du thésauriseur et du faux-monnayeur dans le système mercantiliste, écrit Netzloff¹³⁵. Les comportements des deux premiers prétendants s'apparentent en effet aux errements et aux doutes de la politique monétaire contemporaine. Bassanio associerait au contraire la valeur au « capital » au sens moderne du terme, c'est-à-dire à un « risque » (« venture ») dans le langage marchand, processus singulier qui « transforme les relations sociales en termes de marchandise », et implique la prise de conscience d'un langage nouveau et des modèles de représentation innovants pour conceptualiser ce phénomène économique émergent¹³⁶. La position de Bassanio, par sa qualité sociale de gentilhomme et par sa transformation en « commerçant », que Netzloff démontre, se situerait à la fois hors de la production *et* dans une dynamique de l'échange qui allie circulation de l'argent et investissement, par un système d'emprunt sur le *crédit* d'Antonio¹³⁷. Le comportement général de Bassanio semble bien soutenir une recherche angoissée d'un modèle de production de la valeur qui s'opposerait à la conception matérialiste du mercantilisme, que représentent surtout à cette époque les trésors de monnaies et de bullions de l'ennemi espagnol¹³⁸. L'Angleterre élisabéthaine veut ainsi distinguer son expansion commerciale par son rapport à la production de capital en terme de circulation, non d'accumulation ; le langage shakespearien chercherait à minimiser les « risques » de cette nouvelle forme de production par l'adoption d'images qui remotivent les conceptions matérialistes de propriété ou de stabilité de la valeur (« l'aventure », la « toison d'or », ou

¹³⁵ Netzloff, "The Lead Casket...", p. 165.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 165 "...this process of capital formation that transforms and commodifies social relations" ; voir aussi : BRAUDEL, Fernand, *Civilisation, économie et capitalisme (XV^e-XVIII^e siècles)*, tome I : *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 493-497 ; Agnew, *Worlds Apart : The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, New-York, Cambridge University Press, 1986, p. 9.

¹³⁷ Netzloff, "The Lead Casket...", p. 165, note le rapprochement que l'on peut faire avec Marx, *Le capital*, III, qui a relevé une adaptation, à la même époque, de l'usure à un mode de production capitaliste, par la capacité du système de crédit à faire passer l'emprunt d'un rôle de « consommation extravagante » à celui de « capital potentiel ».

¹³⁸ *Ibidem*, p. 169-170.

« Midas »)¹³⁹. Le système mercantiliste européen s'appuie alors sur les réserves nationales d'or pour calculer la richesse d'un pays, mais l'Angleterre élisabéthaine entend compter davantage sur le commerce extérieur pour la rentrée de devises, contrairement à l'Espagne bullioniste. De plus, de 1550 à 1680, à l'exception de variations brèves ou locales, l'inflation de l'argent entraîne sa dévaluation en Grande-Bretagne, et par conséquent la valorisation de l'or et sa thésaurisation¹⁴⁰. L'œuvre de Shakespeare tendrait donc à cacher le danger d'abstraction que contient la pratique capitaliste, tout en montrant l'échec du système mercantiliste qui dévalue et déstabilise les valeurs par l'inflation de la monnaie ; tentative ambiguë, complexe, et encore à l'état d'ébauche, bref typique de cette période de formation d'un « esprit » capitaliste.

Je souhaite mettre davantage l'accent sur les conditions de mise en scène d'une telle représentation, sans m'avancer aussi loin que Netzloff dans les correspondances historiques qui pourraient être dressées. Son argumentation s'éloigne beaucoup de la scène de la cassette de plomb en question pour analyser le réseau de relations de Bassanio avec Antonio, Shylock et Portia afin de prouver cette idée d'adaptation de la langue d'un auteur à la représentation économique d'une époque. C'est tout d'abord d'après Marx et le premier volume du *Capital* qu'il insiste sur la disjonction entre la conception mercantiliste de la valeur en rapport avec ses formes matérielles et la création d'un commerce et d'un marché internationaux qui favorisent l'émergence du capitalisme. La croissance du nouveau système reposerait en effet sur des formes immatérielles de la valeur, comme le crédit ou la lettre de change, ce qui facilite et développe leur circulation d'une manière radicale et apparemment illimitée, mais dénie à la monnaie toute stabilité et transparence comme critère de la valeur, en la confondant avec n'importe quelle autre marchandise échangeable :

¹³⁹ *Ibidem*, p. 166-171.

¹⁴⁰ Braudel, *op. cit.*, 1979, p. 524-527.

Because mercantilist economic ideology associated its desired goal of a balance of trade with national wealth in the form of a stock of “treasure” (reserves of bullion and coin), the results of commodity circulation potentially undermined a dominant economic expression of early modern English nationhood¹⁴¹.

La pièce mettrait ainsi en lumière un effort de différenciation entre la formation du capital anglais (la manufacture, qu’il appelle la « toison d’or » de l’industrie domestique anglaise) et espagnol (la « tare » de l’impérialisme), c’est-à-dire qu’elle chercherait à « compenser les effets déstabilisateurs de l’incarnation mercantiliste de la valeur dans la monnaie et le bullion », et accepterait les mécanismes proto-capitalistes de l’échange¹⁴². En effet, contrairement aux deux autres prétendants, Bassanio présente son sang comme sa seule richesse¹⁴³, « a circulating body of capital »¹⁴⁴, seul valable dans le contrat de mariage; sa fortune est dépendante du papier : le billet qui lie Antonio à Shylock, les lettres qui indiquent les pertes puis la fortune restaurée d’Antonio ; représentation, et non incarnation de la valeur, le papier est son moyen de circulation le plus efficace. Cette abstraction des formes de l’échange se « rematérialise » sous forme de profit avec le capitalisme, mais elle entre en

¹⁴¹ Netzloff, “The Lead Casket...”, p. 161. « Parce que l’idéologie économique du mercantilisme a associé son désir d’arriver à une balance du commerce extérieur à la richesse nationale sous la forme d’un ‘trésor’ (des réserves de bullions et de monnaies), les conséquences de la circulation marchande ont potentiellement miné une expression économique dominante dans la nation anglaise de la première modernité ».

¹⁴² *Ibidem*, p. 162. “This essay will examine how the play’s representation of the lead casket serves to offset the destabilizing effects of mercantilism’s embodiment of value in coin and bullion. I contextualize the play’s endorsement of proto-capitalist mechanisms of exchange within a contemporary effort to differentiate the forms of capital formation found in the ‘golden fleece’ of English domestic manufacture from the taint of Spanish imperialism.” (« Cette étude examinera comment la représentation de la cassette de plomb dans la pièce sert à compenser les effets déstabilisants de l’incarnation mercantiliste de la valeur dans de la monnaie et des bullions. Je contextualise la prise en charge par la pièce des mécanismes proto-capitalistes de l’échange au sein d’un effort contemporain de différenciation entre les formes de la formation capitaliste – la ‘toison d’or’ de la manufacture anglaise domestique – et la tare de l’impérialisme espagnol. », ma traduction) ”.

¹⁴³ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 253-257. Bassanio, après avoir lu la lettre d’Antonio qui lui annonce la perte de tous ses biens, s’exclame : “I freely told you all the wealth I had/ Ran in my veins—I was a gentleman—/ And then I told you true: and yet, dear lady,/ Rating myself at nothing, you shall see/ How much I was a braggart.” (« Je vous avouai que toute ma richesse / En mes veine coulait – que j’étais gentilhomme - / Et lors je disais vrai : et pourtant, chère dame, / En m’évaluant à rien vous allez voir / Combien je me vantaiss. »).

¹⁴⁴ Netzloff, “The Lead Casket...”, p. 165: « un corps de capital en circulation » (ma traduction).

conflit avec les valeurs contemporaines en jeu dans les relations sociales, et les envahit, ce que n'ont pas manqué de noter les penseurs de l'époque, comme John Wheeler¹⁴⁵.

La scène indique en effet une hésitation entre un nouveau système de production et sa représentation ; il faut donc observer dans quel langage trouve à s'exprimer cette conception de la valeur. Le prince du Maroc cherche à prouver une valeur que contredit son apparence par l'énumération pléthorique de ses qualités et hauts faits d'armes¹⁴⁶ ; Aragon déclare haut et fort son honnêteté et la conformité de ses actes à ses paroles¹⁴⁷. Bassanio quant à lui prouve sa qualité de gentilhomme par ses messages, ses actes et un air de bon aloi, si cher à la noble société de Belmont : « outre compliments et mots courtois » (« besides commends and courteous breath », II, 9, v. 90), il apporte des « dons de riche valeur » (« gifts of rich value », v. 91), « appréciable hommage » (« sensible regrets », v. 89) digne d'un tel « ambassadeur d'amour » (« ambassador of love », v. 92). Son empressement à choisir confirme la préférence qu'il accorde à l'action dans la quête de l'amour. L'entreprise de Bassanio, comme l'ont suggéré Shell et surtout Netzloff¹⁴⁸, s'apparente à une « aventure marchande », un risque, une tentative hasardeuse (« venture », III, 2, v. 10), que Portia souhaite retarder d'un mois ou deux, ou annuler en donnant d'emblée la réponse à l'énigme¹⁴⁹. Dans ce moment crucial, ses « parts » (« half of me », v. 16) sont réparties de façon incertaine entre son « possesseur » et elle-même : elle ne s'appartient déjà plus, et pourtant elle n'est pas encore tout à fait à son amant. Son hésitation est compréhensible dans cet échange suspendu à des modalités particulières, puisque le moyen de transaction entre « les possesseurs et leurs

¹⁴⁵ Netzloff, "The Lead Casket...", p. 161, p.162 pour la citation du *Treatise of Commerce* de Wheeler (1601).

¹⁴⁶ *The Merchant of Venice*, II, 1, v. 1-12, 22-38. Portia associe en effet le teint à la qualité spirituelle de ces prétendants, voir I, 2, v. 111 sq. ; II, 7, v. 78-79.

¹⁴⁷ *The Merchant of Venice*, II, 9, v. 9-16; 77-78: "Sweet, adieu! I'll keep my oath/ Patiently to bear my roth" (« Adieu ! je tiendrai mon serment / Pour porter mon mal patiemment »).

¹⁴⁸ Shell, *op. cit.*, 1982, p.59-60 ; Netzloff, "The Lead Casket...", p. 166-167.

¹⁴⁹ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 11-14.

biens » est ici symbolisé par un coffret recouvert de trois métaux de valeurs économiques différentes, obstacles à son amour interposé par une « cruelle époque »¹⁵⁰.

Il s'agit donc pour Bassanio de trouver quel est ce juste intermédiaire qui le sépare encore de Portia. Son raisonnement fait apparaître la fausseté de ceux des princes : le vrai moyen qui mènera à l'amour de la belle ne se définit pas selon le métal, l'« ornement » des coffrets, puisqu'il « égare » le monde¹⁵¹. Dans tous les domaines où il peut conférer une « excroissance de valeur » (« valour's excrement », v. 87¹⁵²), justice, religion, vertu ou beauté¹⁵³, sous une apparence soit « gracieuse » (v. 76), soit « sobre » (v. 78), l'ornement sert à cacher une nature forcément vicieuse¹⁵⁴ – conformément aux affirmations de la morale chrétienne protestante. Dans la doctrine calviniste, cette conception de la séparation des hommes en élus et damnés de toute éternité, dont la destinée est fixée par un Dieu transcendant – ou doctrine de la prédestination, connaît un développement particulier qui contribua à l'institution d'un ordre social strictement hiérarchique, comme l'a montré Max Weber¹⁵⁵. Averti de cet état de péché qui définit l'homme, Bassanio doit choisir en toute lucidité, sans prendre garde aux apparences trompeuses, à l'éclat des métaux trop précieux. En effet, ceux-ci condamnent à un faux marché : une « beauté » naturelle, innée, ne saurait s'apparenter à une marchandise « achetée au poids », dont la transaction, « par un miracle en la nature », allègerait celle qui acquiert « ces mèches d'or bouclées et serpentines » (« those crised snaky golden locks », v. 92); beauté usurpée, de seconde main, « héritage » non

¹⁵⁰ *Ibid.*, v. 19-21. Je reprends au v. 16 : Port. – “Beshrew your eyes, / They have o'er-looked me and divided me, / One half of me is yours, the other half yours— / Mine own I would say: but if mine then yours, / And so all yours... O, these naughty times / Put bars between the owners and their rights, / And so though yours, not yours. Prove it so— / Let Fortune go to hell for it, not I...” (« Maudits sont vos yeux, / Ils m'ont ensorcelée et divisée ; / Moitié de moi est vôtre, et l'autre moitié vôtre — / Mienne, voulais-je dire : et, si mienne, alors vôtre / Et ainsi toute à vous... Oh ! la cruelle époque / Met obstacle entre le possesseur et son bien : / Ce qui est vôtre ne l'est point. Si c'est ainsi — / Que la Fortune aille en enfer, non moi... »).

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 73-74. “The world is still deceived with ornament”.

¹⁵² Notons l'emploi de « valour », « bravoure », valeur des actes, et non « value », valeur marchande, arithmétique. Il y a donc une différence de qualité clairement opérée par Bassanio.

¹⁵³ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 73-101.

¹⁵⁴ “tainted”, “corrupt”, “evil” (v. 75-77), “damned”, “grossness” (v. 78-80), “false” (v. 83).

¹⁵⁵ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 160-165 ; 174-175.

naturel (« dowry of a second head », v. 95) puisqu'issu d'un achat¹⁵⁶. Pourtant, Bassanio reconnaît le pouvoir de ces mêmes ornements de beauté dans l'art du peintre quelques vers plus loin : « ...here in the hairs/ The painter plays the spider, and hath woven/ A golden mesh t'entrap the hearts of men,/ Faster than gnats in cobwebs »¹⁵⁷, lui qui disait ne pas se laisser abuser par « l'apparence du vrai » (« the seeming truth », v. 100) que des « temps rusés » (« cunning times », les mêmes dont se plaignait Portia au vers 23) interposent pour « piéger le plus sage » (« entrap the wisest », v. 101). Ici le pinceau copie certes la beauté naturelle, mais il la recrée pour mieux la révéler, non la cacher. Bassanio prouve sa capacité à distinguer la vérité de l'apparence, en repoussant la préciosité trop « criarde » et infructueuse de l'or, « dur pain du roi Midas » (« gaudy gold », v. 101, « hard food for Midas », v. 102), et le piège de l'argent trop « commun » et « servile »¹⁵⁸.

La valeur ne peut s'assimiler à un vulgaire moyen de circulation et de communication entre les hommes, comme le sont les lettres de change ou les missives annonçant déboires et bonheurs¹⁵⁹, ou les serviteurs zélés comme Lancelot¹⁶⁰, du moins dans la société de Belmont. Cependant, dans Venise, les manipulateurs directs d'argent que sont les marchands deviennent des intermédiaires efficaces entre la valeur et ses formes, car ils redonnent au monde son sens en distinguant valeurs morales et économiques. C'est, au début, ce double statut social de Bassanio, à la fois gentilhomme et marchand-entrepreneur (Netzloff parle en

¹⁵⁶ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 88-95: "Look on beauty/ And you shall see 'tis purchased by the weight./ Which therein works a miracle in nature./ Making them lightest that wear most of it:/ So are those crisped snaky golden locks/ Which make such wanton gambols with the wind,/ Upon supposed fairness, often known/ To be the dowry of a second head,/ The skull that bred them in the sepulchre..." (« Regardez la beauté, / Vous verrez qu'elle est achetée au poids, / Ce qui, par un miracle en la nature, / Rend plus légère qui en porte davantage : / Ainsi ces mèches d'or bouclées et serpentines / Qui font avec le vent de si folles gambades / Sur une prétendue beauté, souvent ne sont / Qu'héritage d'une seconde tête, / Le crâne nourricier gisant dans le sépulchre... »).

¹⁵⁷ *Ibid.*, v. 120-123. « Ici, dans ses cheveux, / Le peintre, ainsi qu'une araignée, tissa / Ce réseau d'or pour prendre le cœur des hommes / Mieux que moucherons dans les toiles ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 103-104. « ...pale and common drudge/ 'Tween man and man » (« ... tâcheron blême et vil / Courant d'un homme à l'autre »).

¹⁵⁹ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 59 sq.

¹⁶⁰ Dont les courses sont toujours rémunérées, comme le fait remarquer Shell, *op. cit.*, 1982, p. 58, n. 21.

effet de « venturer »¹⁶¹), qui l'oblige à une certaine ambiguïté dans son approche de la valeur impliquée par le métal. Mais Bassanio réussit à s'extraire du dilemme : il transige avec les deux écueils que représentent l'or et l'argent dans le système de codification de la valeur et de l'échange à Belmont, et préfère un « pauvre plomb » (« meagre lead », v. 104) d'apparence médiocre et de valeur marchande nulle, dont l'appréciation comme l'inscription sont liées au hasard absolu. Ce choix constitue la nouvelle « toison » dont la conquête rend si fier Gratiano¹⁶². Bassanio évoque l'émotion que lui procurent la « sobriété » du plomb (« plainness », v. 106¹⁶³ – Grosjean¹⁶⁴ traduit élégamment par « franchise », qui allie l'idée de la candeur du teint, de la simplicité morale et de la liberté économique) et son inscription « qui menace plus [qu'elle] ne promet » (v. 105)¹⁶⁵ ; il y reconnaît immédiatement les caractéristiques indispensables à la preuve des qualités morales aristocratiques qu'il a rappelées, « mû » par ces mêmes enseignements. Ce choix manifeste également un véritable calcul de la valeur morale, fondé sur le principe de juste mesure dont Nérissa faisait l'éloge, et qui cherche un équilibre entre les extrêmes. Le gentilhomme connaît – et l'a déjà montré – la valeur écrasante de la beauté, de la vertu, de la noblesse de sa dame. La couverture du plomb, économiquement et symboliquement de faible valeur, permet de retrouver une certaine mesure morale à un tel excès de qualités. Parallèlement, Portia cherche aussi à

¹⁶¹ Netzloff, “The Lead Casket...”, p. 166.

¹⁶² *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 240: “We are the Jasons, we have won the fleece!” (« Tels des Jasons, nous avons conquis la toison ! »), dit-il à propos de la double conquête de Portia par Bassanio et de Nérissa par lui-même.

¹⁶³ Il y a eu débat entre la leçon « plainness » et « paleness », voir l'édition de Furness, *op. cit.*, 1964, note du v. 112, p. 148-149. Q1, Q2 et F portent : « paleness », mais ce terme ne semble pas correspondre, affirment la plupart des commentateurs, à la rhétorique de Bassanio. Mahood adopte « paleness », car la pâleur du plomb est, dit-elle, un lieu commun dans la littérature contemporaine, et s'opposerait aux « couleurs » de la rhétorique (voir *op. cit.*, 2003, p. 129, note du v. 106). L'édition bilingue de référence choisit la leçon « plainness » introduite (?) par l'édition de Lewis Theobald, *The Works of Shakespeare*, 7 vol., 1733.

¹⁶⁴ *The Merchant of Venice*, III, 2, p. 169.

¹⁶⁵ *Ibid.*, v. 104-107: “... thou meagre lead, / Which rather threaten'st than dost promise aught, / Thy plainness moves me more than eloquence, / And here choose I—joy be the consequence!” (« ... toi, pauvre plomb / Qui menaces plus que tu ne promets, / Ta franchise, plus que l'éloquence, m'émeut, / Et moi je te choisis — viens m'apporter la joie. »).

contenir l'allégresse que cet heureux dénouement de l'énigme suscite en elle, à retrouver un équilibre des sens dans ce bonheur qui la submerge :

O love, be *moderate*, *allay* thy ecstasy,
In measure rain thy joy, *scant* this excess—
 I *feel too much* thy blessing, *make it less*,
 For fear I *surfeit!*¹⁶⁶

Les effets de la passion sont ainsi doublement endigués, par la raison et par le sentiment, qui donnent à Bassanio un goût aussi juste, à Portia une joie intense. L'éthique protestante permettait une culture épanouie des sens dans les limites d'un contrôle de soi fondé en raison mais qui donnait licence à une sensibilité ouverte sur le monde¹⁶⁷. Portia s'emploie, dans les vers qui suivent, à minimiser sa valeur – ou plutôt à la ramener à une plus juste mesure, mais cette modération est concurrencée par le sentiment amoureux qui l'envahit :

... for you
 I would be trebled twenty times myself—
 A thousand times more fair, ten thousand times
 More rich—
 That only to stand high in your account,
 I might in virtues, beauties, livings, friends,
 Exceed account: but the full sum of me
 I some of something¹⁶⁸...

¹⁶⁶ *Ibid.*, v. 111-114 (je souligne) : « Amour, modère-toi, apaise ton extase, / Par la mesure, bride ta joie, limite cet excès... / Je ressens trop tes bienfaits, amoindris-les, / De peur d'en être comblée ! » (ma traduction, plus littérale).

¹⁶⁷ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 187; 195; 206-207; 276-277.

¹⁶⁸ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 152-159. « ... pour vous / Je voudrais tripler vingt fois ma valeur – / Mille fois ma beauté, dix mille fois / Ma richesse... / Rien que pour être haute en votre estime / Et pouvoir, en vertus, beauté, fortune, amis, / Surpasser l'évaluation ; mais je suis en somme / Un quelque chose... ».

Ce décompte de soi-même, cette volonté de multiplier ses qualités déplacent sur le plan affectif et amoureux les efforts ascétiques du réformé vers un progrès sans fin de ses vertus, par une stricte « comptabilité morale »¹⁶⁹. Estime de soi se confond avec le compte précis de ses avoirs pour l'aimé, ce nouveau « seigneur », « gouverneur » et « roi »¹⁷⁰ de ce « quelque chose » qui était « moi » ; la pureté et la vivacité de l'amour rejoignent dans son langage le puritanisme religieux.

Si Portia se donne comme une part à son amant, celui-ci est réduit au même état par l'entremise d'une lettre : lui dont les biens matériels « [s]'évalu[aient] à rien », et qui s'était endetté auprès de son ami pour pouvoir courtiser sa dame, le voilà « plus que nul » (« worse than nothing », v. 259) par la perte des crédits initiaux. Le crédit de parole n'équivaut pas au crédit financier ; faute de l'avoir assumé, le gentilhomme marchand se trouve dans une position morale et économique délicate, débiteur à la fois de son ami, en frais et en vie, et de sa promesse, pour qui il n'a donc pas « donné et hasardé tout son bien », comme le réclame le contrat sur lequel il s'est maintenant engagé¹⁷¹. Il ne peut même pas mettre à contribution la fortune de sa future épouse, puisque, dès lors qu'il a pris l'alliance, tout son bien lui appartient¹⁷² : Shylock ne consentirait pas à prendre « vingt fois la valeur de la somme »¹⁷³ requise plutôt que la chair de son pire ennemi. Pour lui également, l'affaire n'est plus seulement économique, mais prend une tournure passionnelle, comme les scènes entrecoupant le triptyque des cassettes le prouvent. J'en poursuivrai l'analyse dans la troisième sous-partie de ce chapitre.

¹⁶⁹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 202.

¹⁷⁰ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 166. "... her lord, her governor, her king..."

¹⁷¹ Pour une idée similaire, voir Shell, *op. cit.*, 1982, p. 60.

¹⁷² *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 167 sq. Portia lui dit : "Myself and what is mine to you and yours/ Is now converted..." (« Moi et ce qui est mien sont, en vous, en ce qui est vôtre, / A l'instant convertis... »).

¹⁷³ *Ibid.*, v. 285-286. "... he would rather have Antonio's flesh / That twenty times the value of the sum..."

Dans le *Marchand de Venise*, il semble qu'un double mouvement se dessine : le mouvement ascendant d'une bourgeoisie marchande vers l'aisance économique et la reconnaissance aristocratique accompagne le mouvement descendant de la conception de l'argent, comme le présente le tableau ci-dessus. L'or, de valeur absolue qu'il était, garantie de préciosité et de stabilité qu'il continue à incarner dans le domaine purement symbolique du fantasme amoureux, est déchu par des formes plus souples (petites pièces, métal pauvre, lettres), aptes à la circulation et de moindre prix, dont l'apparence fruste assure une certaine pérennité dans une nouvelle dynamique de l'échange, qui se conçoit dans toute forme de gestion, politique, commerciale autant que maritime. Quant à l'argent, il peine à situer la neutralité de sa « valeur » dans ce système. Ayant perdu lui aussi la sûreté de son cours monétaire, rejeté du côté de l'ombre et de la contingence en tant que métal, il n'assume pas encore l'objectivité du pur moyen d'échange économique. Cette fonction nouvelle est bien davantage développée dans toutes ses conséquences dans l'univers de *Volpone*, dont le point de gravité, plus que l'or même, est « *money* ».

2) Le symbolisme de l'or dans *Volpone*

Le Marchand de Venise dessine, comme le suggère le titre de cette pièce, une conception du monde à laquelle adhère son protagoniste, « royal merchant » de son état, qui s'ordonne autour de principes moraux chrétiens dont l'élaboration se poursuit depuis Calvin par les auteurs réformateurs de l'Angleterre élisabéthaine, et qui tend à créer une certaine « harmonie » avec des réalités socio-économiques nouvelles. Avec *Volpone*, ce rêve d'harmonie est devenu impossible. Nombreux sont les critiques qui se sont interrogés sur les

limites de la satire de l'immoralité¹⁷⁴, mais peu d'entre eux, jusqu'à nos jours, en ont analysé le « cadre religieux », d'après Katherine E. Maus¹⁷⁵. Le système de valeurs du protagoniste, facteur de désordre, de « schizophrénie » de la société qui l'abrite et le foment, se construit de manière antithétique. Sa morale n'a qu'un seul principe, l'or, élevé au rang de divinité par ses adorateurs. Ses règles sont dictées par le bon plaisir d'un homme, Volpone, possesseur absolu du principe alchimique de « son » monde, point centripète et centrifuge de ce microcosme, qui affirme seul son pouvoir par le « monnayage » de lui-même, sa multiplication à travers la société, qu'il gangrène de ses propres manifestations polymorphes, par la prolifération de ses « fils » rapaces.

a. L'or, « Soleil » d'un nouveau système de valeurs

Volpone, sur l'autre versant du siècle, permet tout particulièrement de saisir le changement de sens que prend la monnaie à cette époque, tel que Foucault l'a clairement analysé dans *Les mots et les choses* : au XVI^e siècle, l'aptitude de la monnaie à être un poids de mesure et son « échangeabilité » reposaient sur sa valeur intrinsèque. Les métaux, notamment l'or et l'argent, avaient été choisis comme étalon pour toutes les autres valeurs,

¹⁷⁴ Jonson dans son Epître clame les intentions morales de sa comédie (voir infra, chapitre IV) ; Andrew HISCOCK, dans un livre récent, abonde en ce sens en disant que Jonson « tente de créer des élans moraux chez son public en mettant en scène un monde qui a perdu toute capacité d'en avoir » (“[Jonson] attempts to generate moral impulses in his audience by dramatizing a world which has lost all ability to do so”, in *The Uses of This World: Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, p. 151). Sean McEvoy souligne quant à lui l'ambiguïté avec laquelle Jonson présente “l'amoralité et la théâtralité du marché libre” (“the amorality and theatricality of the free market”, in McEVOY, Sean, *Ben Jonson: Renaissance Dramatist*, Edinburgh University Press, 2008, p. 52-57 ; mes traductions). L'inspiration médiévale et contemporaine du texte de Jonson a été souvent relevée, voir par exemple : DESSEN, Alan C., *Jonson's Moral Comedy*, Evanston, Northwestern University Press, 1971, p. 75-104; JANICKA, Irena, *The Popular Theatrical Tradition and Ben Jonson*, Lodz, Uniwersytet Lodzki, 1972, p. 179-188; POTTER, Robert A., *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, London ; Boston, Routledge & K. Paul, 1975, p. 144-152.

¹⁷⁵ MAUS, Katharine Eisaman, "Idol and Gift in *Volpone*", in *English Literary Renaissance*, 35, 3, 2005, p. 432 : “the religious framework [of Jonson's thinking] has received little attention”.

parce qu'ils possédaient naturellement un prix absolu, d'où découlaient leurs deux autres propriétés de mesure et d'échange:

Le beau métal était, de soi, marque de la richesse ; son éclat enfoui indiquait assez qu'il était à la fois présence cachée et visible signature de toutes les richesses du monde. C'est pour cette raison qu'il avait un *prix* ; pour cette raison aussi qu'il *mesurait* tous les prix ; pour cette raison enfin qu'on pouvait l'*échanger* contre tout ce qui avait un prix. Il était le *précieux* par excellence¹⁷⁶.

Bref, les « économistes » de la Renaissance croyaient en la valeur naturelle du métal précieux, caché par Dieu dans les profondeurs de la terre. Au XVII^e siècle en revanche, le système se renverse : les trois propriétés de la monnaie se fondent sur la fonction d'échange, dont découlent leurs deux autres qualités (capacité à mesurer et à recevoir un prix). La monnaie devient alors « l'instrument de représentation et d'analyse des richesses, et fait, en retour, des richesses le contenu représenté par la monnaie »¹⁷⁷. Puisque toute richesse est monnayable, elle est apte à entrer en circulation. L'or ou l'argent ne sont certes plus précieux en soi, mais c'est leur fonction de monnaie qui les rend précieux ; ils tirent leur valeur de leur fonction de signe. Cependant ils gardent une « perfection propre », qui « relève de leur capacité indéfinie de représentation ». L'or est impérissable, inaltérable, divisible à l'infini, transportable, etc. Ce que Foucault hésite à appeler le mercantilisme « a à la fois libéré la monnaie du postulat de la valeur propre du métal [...] et établi entre elle et la richesse un rapport rigoureux de représentation et d'analyse »¹⁷⁸. Ce rapport se manifeste d'une part à travers l'accumulation des métaux précieux dans les caisses de l'Etat (et des particuliers fortunés), et la circulation et l'échange des richesses d'autre part, qui les multiplient et les font croître, telle la circulation sanguine qui draine tout un corps et lui apporte son « principe

¹⁷⁶ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 186.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 188

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 188

vital »¹⁷⁹. Dans *Volpone*, l'or inerte, dont la raison d'être est la consommation physique, reste immobile, certes disponible mais inutile car paralysant pour Voltore, Corbaccio et Corvino, tandis que l'or fructueux, monnaie du plaisir, moyen d'échange destiné à circuler au sein d'un commerce, même très restreint, fait le bonheur du fourbe renard et de son valet.

La scène d'exposition de la pièce, où l'on voit apparaître Volpone dans son élément, présente un « monde renversé »¹⁸⁰, un miroir du quotidien¹⁸¹, qui bouleverse les valeurs établies, telles que vertu, honnêteté, noblesse, ainsi que les représentations sacrées traditionnelles. Ce retournement est physiquement marqué sur scène, par la présence ostensible de l'or durant tout ce premier quasi-monologue de Volpone¹⁸². Dieu est remplacé par ce demiurge rutilant au panthéon du carnaval¹⁸³. L'or est l'idole cachée dans son sanctuaire, le nouvel astre de vie, « l'âme » de l'univers et de l'Homme¹⁸⁴. Il l'invoque également sous le nom de « Riches, the dumb god » (v. 22 sq.) ; « dieu muet » par nature, Volpone, et l'homme en général, ont acquis la capacité de le faire parler. Georg Simmel a lui aussi relevé cette similarité entre Dieu et l'argent. L'un comme l'autre sont une abstraction, une « *coincidentia oppositorum* » qui s'élève au-dessus du particulier pour créer l'unité et l'harmonie, et peut dès lors entraîner la foi en sa toute-puissance, voire convertir des individus, comme il arrive dans *Volpone*. L'assurance et le calme que procure la possession de l'argent rejoignent la tranquillité du croyant¹⁸⁵. Dans *Volpone*, où la divinité de l'or est

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 190-191.

¹⁸⁰ LEGATT, Alexander, *Ben Jonson. His Vision and His Art*, Londres, New-York, Methuen, 1981, p. 23-29.

¹⁸¹ STOUT, Michael, *Volpone by Ben Jonson*, Houndmills, Basingstoke, MacMillan Education, 1988, p. 13-14.

¹⁸² Cette idée a été développée de façon approfondie surtout dans PATRIDGE, Edward B., *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson*, Londres, Chatto & Windus, 1964, p. 70-113.

¹⁸³ *Volpone*, I, 1, v. 1-2, 10-13, 21, 22, 24.

¹⁸⁴ *Ibid.*, v. 3 : "... the world's soul, and mine!"

¹⁸⁵ SIMMEL Georg, « L'argent dans la culture moderne » [1896], *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, Paris/Québec, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/ Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 34-35.

ainsi affirmée, c'est au contraire la *sollicitudo* que redoutent les puritains¹⁸⁶, l'agitation permanente, la course effrénée aux plaisirs, qui triomphent.

Après les deux premiers vers, *captatio benevolentiae* adressée au nouveau dieu palpable, le rideau de fond de scène se lève sur les richesses splendides entassées par le Magnifico de Venise, d'emblée révélées sous leur forme matérielle imposante¹⁸⁷. Cette évidence prompte et provocante de l'or est particulière à *Volpone*. Dans *L'Avare*, l'or n'apparaît jamais sur scène et son contenant est relégué dans le jardin, en coulisse, à l'abri du regard des spectateurs et des envieux. La première scène du *Marchand de Venise* n'exploite pas non plus l'or comme matérialité. Les deux marchands vénitiens évoquent même au contraire leur crainte des pertes financières, toujours à prévoir dans leur activité commerçante risquée. Bien qu'un coffret en or apparaisse sur scène¹⁸⁸, selon le même procédé de révélation du trésor, il est entouré de deux autres cassettes, en argent et en plomb, destinées à semer le doute dans l'esprit des prétendants quant à leur valeur. La franchise de l'or chez Jonson est ici libératrice et exemplaire, la brutalité de son affirmation à la fois comique et troublante, même si les modalités de son apparition, sur lesquelles il faudra revenir, tendront à nuancer cette position.

L'éclat de l'or s'oppose dès les premiers vers à la noirceur de la nuit. Plus éclatante que le soleil illuminant un ciel sombre (v. 3-6), que la flamme perçant l'obscurité nocturne (v. 8), que la lumière vitale au sein du Chaos primitif (v. 8-10), sa splendeur s'impose d'autant plus agressivement au regard de tous. Elle ne disparaît pas dans les ténèbres, ni n'est enfouie dans les profondeurs noires de la terre, elle en triomphe au contraire insolemment car elle rend obscur tout ce qui brille et qui n'est pas d'or, y compris l'astre solaire lui-même. Pour le dire

¹⁸⁶ Voir Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 254, note.

¹⁸⁷ L'édition de Creaser, qui compile les traditions du Quarto de 1607 et du Folio de 1616, éditions toutes deux contrôlées par Jonson, porte la vague mention de « treasure » en didascalie (p. 77), tandis que celle de Maurice Castelain (qui adopte le texte du Folio) précise : « piles of gold, plates, jewels, etc. » (p. 6).

¹⁸⁸ *Merchant of Venice*, II, 7, p. 128.

en termes foucaaldiens, sa brillance ferait sa valeur, constituerait son prix absolu¹⁸⁹. L'une des métaphores est tout à fait parlante de ce point de vue : au vers 10-11, l'or est « Son of Sol », « fils de Sol », qui, en latin, signifie à la fois « soleil » et « sol », monnaie romaine dont le nom, dérivé de *solidus*, est devenu « sou » en français, « brighter than thy father », « plus brillant que [son] père », mais aussi, au sens figuré et économique, de plus grande valeur marchande qu'un simple sol. Plus que l'origine alchimique légendaire du Soleil¹⁹⁰, ce jeu de mots d'apparence anodine me semble important pour comprendre l'ironie de Jonson, et la virtuosité avec laquelle il entremêle dans ses vers allusions mythologiques, bibliques¹⁹¹ et économiques, pour négocier l'ancienne approche de l'argent et la nouvelle. Cette signification marchande confère au trésor une aura sacrée (« relic of sacred treasure », v. 13), inviolable et intouchable, que seul Volpone peut se permettre d'embrasser avec une adoration religieuse. Non seulement l'or doit resplendir pour prouver au monde sa valeur, dans le « sanctuaire » (v. 2) de Volpone, mais son « nom glorieux » (« glorious name ») doit y être célébré, comme les poètes anciens ont célébré l'âge d'or, période édénique du paganisme, dans leurs vers¹⁹². Ses « formes » (« looks »¹⁹³) et autres beautés, comparées encore une fois à celles des déesses, existent pour être montrées comme les charmes d'une divine maîtresse. Thématique chrétienne et imagerie païenne se confondent pour l'avènement d'un nouveau culte religieux.

Si la présence de l'or, métal précieux dont l'inaliénabilité fait le prix, et sa disponibilité sur scène, révélée aux spectateurs complices, est déjà un trait particulier à cette pièce, son usage par les deux comparses indique aussi une nouvelle conception de l'or comme *medium*, moyen d'échange et équivalent général de tous les produits, qui se greffe sur la précédente et entre en conflit avec elle.

¹⁸⁹ Foucault, *op. cit.*, p. 186 sq.

¹⁹⁰ C'est du moins l'interprétation que retient Creaser dans son commentaire (*Volpone, op. cit.*, p. 212), ainsi qu'Edward B. PATRIDGE, dans *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson*, Londres, Chatto & Windus, 1964, p. 73.

¹⁹¹ Voir le commentaire de Creaser des vers 1-25, *Volpone, op. cit.*, p. 211.

¹⁹² *Volpone*, I, 1, v. 14.

¹⁹³ *Ibid.*, v. 19 (ma traduction).

b. De l'or à *money* : glissements sémantiques et économiques

À partir du vers 16 de cette même première scène, le discours de Volpone évolue de la vénération sensuelle de l'or vers une perception plus moderne de la richesse, où l'or devient *medium* universel, le paradigme et l'équivalent de toute chose :

Thou being the best of things – and far transcending
All style of joy, in children, parents, friends,
Or any other waking dream on earth.¹⁹⁴

Réalité et virtualité, microcosme et macrocosme se confondent dans le monde inversé de Volpone. Ni dans *Le Marchand de Venise* ni dans *L'Avare* ne se trouve une affirmation aussi forte de la valeur absolue d'un or transcendant tout, et préférable à tout. Cette transcendance de l'or semble au premier abord s'opposer au nivellement de toutes les valeurs qui est, d'après le philosophe et sociologue Georg Simmel, un des traits spécifiquement modernes de l'argent. « Forme pure de l'échangeabilité »¹⁹⁵, objet incolore, il permet de faire correspondre toujours plus d'objets et de valeurs abstraites à une mesure commune¹⁹⁶. Mais cet aspect apparaît à peine quelques vers plus loin :

VOLPONE

[...] Thou art virtue, fame,
Honour, and all things else ! Who can get thee,
He shall be noble, valiant, honest wise –

MOSCA

¹⁹⁴ *Ibid.*, v. 16-18. « Toi qui es la meilleure des choses – et qui surpasses de loin/ tout type de joie, qu'on la trouve dans les enfants, les parents ou les amis/ ou tout autre rêve éveillé sur terre » (ma traduction).

¹⁹⁵ Simmel Georg, *Philosophie de l'argent* [*Philosophie des Geldes*, 1900], Paris, PUF, 1987, p. 124.

¹⁹⁶ Simmel Georg, *L'Argent dans la culture moderne* [1896], *op. cit.*, 2006, p. 27.

And what he will, sir. Riches are in fortune
A greater good than wisdom is in nature¹⁹⁷.

Plus loin encore, cette qualité de la richesse s'étend au savoir ; l'argent est un nouveau moyen de connaissance, qui cache les ignorances et les vices¹⁹⁸. L'économie de l'argent, moyen d'échange qui égalise les valeurs et s'oppose à leur friction, est le « symbole et le miroir » d'un mouvement plus général de labilité, de perte des anciennes valeurs non économiques¹⁹⁹.

La conception de *Volpone* se situe à la lisière de ces deux appréhensions de la richesse, entre une dévotion de type archaïque à un métal précieux²⁰⁰, qui incarne la valeur absolue et transcendante, et son usage « vulgaire » et moderne d'équivalent universel. L'or, dans cette pièce de Jonson, détient cette suprême qualité de regrouper ces deux potentialités à la fois contradictoires et complémentaires de la valeur, faisant de ce métal symbolique son expression la plus aboutie. Sa relation à cet objet en est elle aussi dédoublée : bien qu'il se place d'emblée comme un adorateur de la fortune, il ne lui est en rien aliéné, n'hésitant pas à en faire largesse à ses domestiques ou pour la réalisation de ses désirs immédiats²⁰¹. Son comportement illustre bien cette « autonomie et indépendance accrues de la personne » que Simmel associait à l'usage moderne de l'argent²⁰². D'ailleurs, la plupart des intuitions de Simmel sur les effets de l'argent sur l'individu et la société trouve déjà un écho dans *Volpone*.
Peuvent s'y lire en filigrane la solitude de l'homme et son dégagement de la chaîne de

¹⁹⁷ *Volpone*, I, 1, v. 25-29. « Tu [le dieu Richesse] es vertu, renom, /Honneur, et toutes les autres choses ! Qui peut t'avoir/ Sera noble, vaillant, honnête, sage - / Mosca : Selon sa volonté, Monsieur. La richesse est, dans l'ordre du destin / Un bien plus grand que la sagesse dans l'ordre de la nature » (ma traduction).

¹⁹⁸ *Ibid.*, v. 200-203.

¹⁹⁹ Simmel, *L'Argent dans la culture moderne* [1896], *op. cit.*, 2006, p. 32 et sq.

²⁰⁰ Murray ROSTON avance ainsi que l'incantation à l'or et son repli dans le « sanctuaire » (« shrine », I, 1, v. 2) n'était pas perçue comme blasphématoire pour le public, mais comme un moment « burlesque issu d'une pratique démodée et de mauvais goût » (« an amusing burlesque of an outmoded and distasteful practice », in « *Volpone, Comedy or Mordant Satire?* », *Tradition and Subversion in Renaissance Literature. Studies in Shakespeare, Spenser, Jonson, and Donne*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2007, p. 154).

²⁰¹ *Volpone*, I, 1, v. 66-67; II, 2, v. 20-24, etc.

²⁰² Simmel, *L'Argent dans la culture moderne...*, *op. cit.*, p.22.

réciprocité entre les êtres, la différenciation croissante du sujet et de l'objet, la « dépersonnalisation de tout agir économique », la mise en valeur de l'individuel au détriment de l'individu, la désincarnation des objets et de l'existence, la prévalence du quantitatif sur le qualitatif, l'envahissement des buts par les moyens, l'illusion d'accessibilité immédiate de toute chose, l'irréflexion de l'action engagée, et même la division de la production – les héritiers contribuant tous à parts égales à l'accroissement du trésor de Volpone, par des dons et une bêtise démocratiquement partagée.

Le décompte de la richesse reste cependant encore abstrait, du moins arithmétiquement ; il ne se chiffre pas avec exactitude, vestige d'une appréhension non-disjonctive du trésor. La stratégie d'acquisition ne nécessite pas de comptabilité, elle demeure de l'ordre d'une « politique de l'aspiration », dont le pendant ridicule dans le *subplot* est Sir Politick Would-Be, le faux intrigant, qui lui ne vit que de rumeurs. Volpone dépense en bloc, sur un coup de tête, pour assouvir ses instincts. Dévoré par la passion amoureuse, il supplie Mosca de faire tout ce qui est en son pouvoir pour obtenir une entrevue avec Célia, et lui remet toute sa richesse sans compter : « or, vaisselle, bijoux », tous les cadeaux des héritiers sont réinvestis sans discernement dans ce nouveau projet²⁰³. À titre de comparaison, le métier de Shylock l'oblige à une évaluation stricte de son profit ou de sa perte, réflexe comptable qu'il conserve même dans le désespoir, ce qui réduit l'effet pathétique de ses lamentations à néant ; puis, pour assouvir sa vengeance contre les chrétiens, il détourne ironiquement le discours usuraire pour l'obtention d'un profit non économique, mais judiciaire²⁰⁴. De même, l'action de l'Avare de Molière, bien qu'il cache aux yeux du monde son activité d'usurier, est dirigée par un calcul permanent de ses intérêts.

²⁰³ *Volpone*, II, 2, v. 20-24.

²⁰⁴ Voir infra, C. 3) a. notamment.

Dans *Volpone*, l'or, moyen de fascination et de pouvoir, devient de l'argent, moyen d'échange de valeurs marchandes, pour créer une dynamique spéculative inédite, au profit de celui qui en a assimilé les principes. En quelques vers sont balayées pratiquement toutes les voies possibles d'acquisition « normales » (« common way », v. 33) de la fortune à l'âge élisabéthain : le commerce, local (« trade ») et international (« ships »), l'entreprise (« venture »), la culture, l'élevage, l'industrie, l'investissement bancaire, sans oublier l'usure²⁰⁵. Volpone entend bien, comme l'usurier, faire travailler l'argent seul, « monnayer » (« to coin », v. 86) biens et surtout personnes, mais sans exercer aucune sorte d'activité économique. Il s'adonne à une « acquisition rusée » (« cunning purchase », v.31), assertion blasphématoire au regard de la religion réformée, qui fonde la possibilité de la richesse sur le principe de l'honnêteté des actes et la pratique d'un métier²⁰⁶. Il ne recourt pas non plus au vol, ni au meurtre ou à la ruine de son prochain, ce qui ferait basculer la comédie vers le drame, ni ne se complaît dans la facilité (duper les généreux, les faibles). En un sens, son activité cherche à atteindre une certaine vigueur morale, selon une conception toute personnelle, qui consiste à dominer la cupidité des riches ou des pédants, d'attiser leur amour inconsidéré pour l'argent par l'espoir d'un héritage rapide et facile en contrefaisant le moribond, et d'en tirer un profit économique et ludique²⁰⁷.

En effet, comme le rappelle Mosca, sa motivation n'est pas bridée par la peur, mais déterminée par le « plaisir » (v. 66) : la crainte de la pauvreté, de la pénurie, l'économie, l'avarice, ces différents niveaux d'attachement inutile à l'argent (v. 52-61) seraient en quelque sorte déroger au sage et véritable « usage des richesses » (« the use of riches », v.

²⁰⁵ *Volpone*, I, 1, v. 33-40.

²⁰⁶ Voir les analyses de Weber du puritanisme anglais sous Jacques I^{er} notamment, dans Weber, *op. cit.* [1920a], p. 153-181 et 251-299.

²⁰⁷ *Volpone*, I, 1, v. 176-181. Alison V. SCOTT en a conclu que, dans le climat socio-économique de la première modernité anglaise, l'*avaritia* cède le pas à la *luxuria* dans les vices condamnables. Je m'appuierai sur son étude malgré ses conclusions divergentes, car elle fait partie des analyses récentes les plus précises et pertinentes sur la question de l'avarice et du contexte socio-économique dans *Volpone*. Voir son article : "Censuring Indulgence: *Volpone's* "Use of Riches" and the Problem of Luxury", in *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, n°110, nov. 2008, p. 1-16.

62), qui est d'en faire largesse à ceux qui le servent et le divertissent (v. 62-66). Flatté, insouciant, Volpone souscrit entièrement à ce marché avec son parasite, qui dès lors ne mérite plus ce nom²⁰⁸ : rire, plaisir, flatterie, satisfaction des désirs, contre argent, une part de son immense « tas rutilant » (« bright heap », v. 63). Leur relation se profile donc sur des bases économiques, où l'argent est à la fois récompense, moyen d'échange et *medium* ludique, utilisé en vue d'une jouissance.

Volpone mène donc bien, au vrai, une activité commerciale d'un genre nouveau, en monnayant son entourage (« to coin them into profit », v. 86). Passant de la fructification d'un capital, d'un tas d'or, à l'exploitation pure et simple de son prochain, il exhibe ici et pousse à leur extrême limite les conséquences de sa conception de l'or divinisé, devenu *money*, qui peut tout faire, tout donner, tout remplacer, tout subvertir. Tandis qu'un système financier moderne élaborerait des tables de conversion fondées sur un étalon valable et partagé, qui permettraient ensuite de nuancer la valeur des choses en fonction de l'offre et de la demande, ici, personnes et choses, dont l'argent est censé marquer le prix, sont équivalentes grâce à l'omnipotence de cette nouvelle idole. Volpone dresse d'ailleurs souvent des listes, énumère diverses qualités sur le même plan, dans des couples de vers ou des quatrains, souvent structurés sur un même rythme²⁰⁹. Il ne s'agit pas là d'un comptage de la richesse, de type 1 + 1 + 1..., mais au contraire d'une juxtaposition des divers éléments qui

²⁰⁸ « Tiens Mosca, / Prends ceci de ma main ; tu as partout visé juste / Et t'appeler parasite est pure jalousie », dit Volpone (« Hold thee, Mosca, / Take of my hand ; thou strik'st on truth in all, / And they are envious term thee parasite », *Volpone*, I, 1, v. 68, traduction modifiée). En effet, Volpone pactise avec lui, en fait son complice, et ne subit plus sa présence envahissante comme les riches de la comédie latine.

²⁰⁹ ex. *Volpone*, I, 1, v. 77-78 : « Women and men of every sex and age, / That bring me presents, send me plate, coin, jewels » (« Femmes et hommes de tout sexe et de tout âge, / M'apportent des présents, m'envoient vaisselle, écus, bijoux », ma traduction) ; voir encore les tirades de Volpone à Célia, qui détaillent leurs futurs menus en III, 6, et regorgent de ces constructions rimées, par exemple v. 183-185 : « The heads of parrots, tongues of nightingales, / The brains of peacocks, and of estriches, / Shall be our food » ; v. 194-197 : « Thy baths shall be the juice of July-flowers, / Spirit of roses, and of violets, / The milk of unicorns, and panther's breath / Gather'd in bags, and mixt with Cretan wines ».

participent tous de l'*or-medium* universel, dans un étalage baroque et presque enivrant. Cette habitude de langage s'épanouit quand il revêt son déguisement de bonimenteur²¹⁰.

Scoto de Mantoue, grand charlatan et dispensateur de mots et serments, est le fantôme agissant de Volpone, l'homme d'affaires de pacotille qu'il incarne dans le vrai monde. De même que Volpone se défend d'exercer toute activité professionnelle honnête, Scoto ne se mêle pas de commerce mais « du plaisir et de la volupté » (« pleasure and delight »), de la santé des nobles seigneurs attroupés autour de son estrade, cette « richesse du pauvre »²¹¹ – indice de l'ironie du boniment. Ce discours peut se lire comme une parodie de la morale anglicane et de la politique des Stuarts, qui encourageaient la pratique du sport, le plaisir et la détente, et s'opposaient ainsi aux puritains qui condamnaient les divertissements²¹². La véritable médecine, celle qui « guérit » des pièces de monnaie en elles-mêmes impropres au recouvrement de la santé²¹³, c'est la dépense joyeuse : être « parcimonieux » équivaut à « abrégé le cours normal et naturel de l'existence »²¹⁴. Ce « mépris » de l'argent²¹⁵ s'exprime par la profusion indifférenciée de ses formes (« crowns », « ducats », « *moccinigo* », « pence », « pound », « pistolet », etc.²¹⁶). La dispersion de sa substance à travers une multitude de vocables, qui s'inscrit dans la rhétorique énumérative de Volpone, annule la valeur économique des objets désignés. De même la harangue, racoleuse et sans profit, puisqu'elle laisse finalement sa marchandise à vil prix²¹⁷, dévalue en même temps les arguments faussement moraux qu'elle emploie.

²¹⁰ *Volpone*, II, 1, v. 122-417, notamment v. 186 sq., 235-243, etc.

²¹¹ *Ibid.*, v. 200-218. "O, health! health! the blessing of the rich ! the riches of the poor !" (« Ô Santé ! Santé ! Bénédiction des riches ! Richesse des pauvres ! », v. 213-215).

²¹² Voir Weber, *op. cit.* [1920a], p. 276-277. La *Declaration of Sports* ou "Book of Sports" n'est signée qu'en 1617, mais elle est, sur cette question des plaisirs et des spectacles, l'aboutissement de la pression exercée par les Stuarts sur les puritains, dont la morale était considérée comme antiautoritaire.

²¹³ *Volpone*, II, 1, v. 220-229.

²¹⁴ *Ibid.*, v. 216-218. "Be not then so sparing of your purses, honourable gentlemen, as to abridge the natural course of life" (« N'épargnez donc pas tant vos bourses, honorable seigneurs, pour abrégé le cours naturel de votre vie », ma traduction).

²¹⁵ *Ibid.*, v. 325 sq. "I despise money", affirme Scoto.

²¹⁶ Voir notamment *Volpone*, II, 1, v. 349-357.

²¹⁷ *Ibid.*, v. 349-352, 359-361.

À Belmont, l'or, valeur instable sur le marché monétaire, s'avérait nul pour la distinction de la vraie valeur ; une fois son écrasant poids économique réduit au pur symbole poétique, il n'était plus que le signe annonciateur de la vertu, et le « vil plomb » devenait son nouvel étalon. La valeur des choses était en quelque sorte sauvée grâce à ce déplacement du référent sur un autre objet qui rehausse la capacité symbolique de ce dernier. Ici, le trésor de Volpone et l'huile de Scoto subissent l'un et l'autre des divisions à l'infini, que ce soient en cadeaux somptueux ou en piécettes, ils se fractionnent en autant de plaisirs ou en autant de pourcentages du prix initial. Leur « monnayage » les assimile à l'argent, qui vaut en puissance tout le reste du monde, le meilleur comme le pire, sans plus aucun critère de distinction. Ne reste que la certitude d'une constante dévaluation.

Un autre exemple de cette confusion et de cette dévaluation universelles apparaît à la fin de cette scène de boniment. Volpone vend à Célia une poudre de Vénus, contenue dans un petit bocal (« so mean [...] an object », v. 375-76) d'une « nature inestimable », dit-il (« of that high and inestimable nature », v. 373). La nature promise de l'objet autorise le charlatan à en augmenter démesurément la valeur marchande, alors que sa médiocrité de facture est frappante :

Here is a powder conceal'd in this paper, of which, if I should speak to the worth, nine thousand volumes were but as one page, that page as a line, that line as a word; so short of this pilgrimage of man (which some call life) to the expressing of it. Would I reflect on the price? Why, the whole world is but as an empire, that empire as a province, that province as a bank, that bank as a private purse to the purchase of it²¹⁸.

Encore une fois, la multiplication des mots et la boursoufflure de la rhétorique correspondent à une déflation de la valeur des choses, ce qui fausse toute capacité de

²¹⁸ *Ibid.*, v. 376-385. « Voici, dissimulée dans ce papier, une poudre, et si j'en voulais exprimer les mérites, neuf mille volumes devraient être condensés en une page, cette page en une ligne, cette ligne en un mot : si court serait pour les exprimer ce court pèlerinage de l'homme que d'aucuns dénomment la vie. Si j'en voulais évaluer le prix, le monde entier n'est qu'un empire, cet empire une province, cette province une banque, cette banque une bourse particulière, pour l'acheter ».

jugement. Bassanio à Belmont apprenait à distinguer apparence extérieure éclatante et valeur morale pour aiguïser son discernement et assumer son amour par un choix juste ; Volpone détourne ironiquement cette leçon à son profit, en faisant croire à la vertu d'un produit d'aspect misérable, mais ses intentions sont loin d'être aussi chastes que celles de Bassanio. Les deux séries de synecdoques confèrent à la poudre de Vénus une vertu excessive par rapport à son prix, que Volpone veut transformer en prix moindre par rapport à sa prétendue qualité. Ainsi, la poudre, dont la valeur marchande réelle se situe en un point indécidable entre cet infiniment grand et cet infiniment petit, devient un objet-leurre dans la circulation des biens, un faux-semblant recouvert du vernis de l'Antiquité, censé attirer Célia dans un marché où elle perdra forcément son honneur. *Volpone* illustre le propos du *Marchand de Venise a contrario*, en montrant les conséquences d'une société envahie par le bruit vain de la parole, où la multiplication des mots s'associe à la division de l'argent à l'infini pour perdre toute possibilité d'une juste appréhension de la valeur et faire craindre la perte irrémédiable de toute valeur.

Volpone présente donc une hypothèse originale, burlesque et terrifiante, celle d'un monde qui a précipité son or-idole du sanctuaire où il était auparavant intouchable dans l'immanence et la division monétaire propre à la modernité, et a du même coup ruiné les valeurs et l'ordre moraux et économiques anciens. Cette proposition prolonge en quelque sorte celle de Shakespeare dans le *Marchand*, en la renversant : au lieu de récupérer l'or, malgré son instabilité comme critère de valeur, grâce à son pouvoir de représentation symbolique, *Volpone* le dégrade en argent pour lui accorder un pouvoir paradoxalement supérieur, une véritable toute-puissance perturbatrice de l'échange. Jonson développe cet aspect moderne de l'argent, en accord avec les craintes sensibles dans l'interprétation protestante de la richesse et la réflexion morale et économiste de son époque, en créant entre l'argent et l'or une tension dramatique idéale pour aborder la question de son pouvoir. Le

Marchand interroge quant à lui la capacité de l'argent à être un moyen d'échange fiable, malgré les perturbations et les bouleversements économiques, et construit alors un rapprochement avec des formes plus souples de la monnaie, susceptibles de lui conférer cette qualité recherchée.

Volpone donne à voir un monde non plus shakespearien, qui faisait le pari de l'harmonie malgré les discours perturbateurs qui le traversent obligatoirement, mais une microsociété en proie au caprice d'un individu despote, qui, par le truchement de sa fortune, dicte ses propres lois et crée un univers de pure fantaisie. L'*intérêt* de *Volpone* est tourné entièrement vers son plaisir, attitude certes anti-puritaine mais tout autant amoral dans le contexte anglican. La circulation des êtres et des biens doit satisfaire le désir et les attentes de l'investisseur de ses « monnaies », et non plus permettre un échange de services au nom de l'amitié. Cette économie est proprement avare, en ce qu'elle part de soi pour retourner à soi, dans un processus égoïste²¹⁹, où le « prochain » n'intervient pas. Pas de fraternité entre les êtres ici, tous restent des « autres » inférieurs à *Volpone*, des entités presque abstraites, destinées à lui servir.

c. La course aux plaisirs élevée au rang de morale économique, ou comment les individus se « monnayent eux-mêmes »

Volpone est le personnage qui s'intéresse le moins à la possession de l'argent ; en étant abondamment pourvu et ayant constaté son inefficacité immédiate, il recherche une jouissance plus brute, qui va de l'amusement capricieux à l'assouvissement de sa lubricité. Ce principe de plaisir se manifeste dans l'exploitation permanente de déguisements, de tours, de

²¹⁹ Pour une idée similaire, voir GREENBLATT, Stephen J., "The False Ending in *Volpone*", in *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, n° 1/2 (janvier - avril 1976), p. 90-104. Il suggère de voir en *Volpone* l'avènement d'une conscience individuelle moderne.

mensonges, qui ramènent Volpone à l'irresponsabilité et à l'inconscience de l'enfance : il ne se doute à aucun moment des intentions du fourbe Mosca, évidentes aux yeux du spectateur complice ; bien que celui-ci prenne tous les prétextes pour l'injurier gratuitement²²⁰, en tant que personnage de comédie, il ne peut prendre la distance du public.

Puisque qu'il a choisi de consacrer sa fortune à la prospérité de son « génie » et de vivre « libre », il décide de « façonner » un héritier (« whom I make/ Must be my heir », I, 1, v. 69-75), afin de le « monnayer à son profit » (« to coin [him] into profit », v. 86). Il crée ainsi une exploitation économique des personnes. Il leur applique la fonction-signes de l'argent, qui leur donne par contrecoup une valeur marchande les uns par rapport aux autres, alors que dans le *Marchand de Venise* et dans *L'Avare*, les personnages transfèrent encore sur les êtres la fonction-prix de l'argent²²¹, qui détermine leur plus ou moins grande valeur morale ou économique²²². Autrement dit, dans *Volpone*, les êtres ne sont que les produits d'un échange permanent, exhibés par le Magnifico et son serviteur en fonction de leurs besoins en vue de l'obtention d'un plaisir ; dans *L'Avare* et le *Marchand de Venise*, Harpagon et Shylock imputent à leur entourage un prix, en fonction de leur valeur sociale (enfant, fiancée, marchand solvable, etc.), dont ils ne négligent pas le caractère. Ainsi, chez Jonson, l'expression de la force de l'argent et du pouvoir qu'il exerce sur les êtres s'avère bien plus entière et agressive que chez Molière ou Shakespeare. Volpone et son serviteur sont des ogres de plaisirs, qui consomment à la fois or, présents, femmes, dupes. D'ailleurs, le vocabulaire de la dévoration s'applique aux êtres humains aussi bien qu'aux denrées périssables : Mosca, par exemple, insiste sur la répugnance de son maître à « dévorer les tendres prodiges » (« devour soft prodigals »), alors que d'autres les « avalent » (« swallow »), comme des

²²⁰ Ex. en I, 1, v. 512-520.

²²¹ Voir Foucault, *op. cit.* et plus haut.

²²² C'est flagrant dans les propos d'Harpagon au sujet de la dot de Mariane (*Avare*, II, 5) ou dans le choix du Prince du Maroc parmi les trois cassettes : il assimile le prix de l'or à la vertu de sa belle.

« pilules de beurre » (« pills of butter »)²²³. Volpone, lui, assouvit avec plus de panache que ses contemporains sa faim cannibale de jouissances, et réalise le fantasme de ses « héritiers » d'ingestion de sa fortune²²⁴. Il n'hésite pas à consommer les produits de son industrie, contrairement à l'agriculteur ou au marchand qui économisent les fragiles biens qu'ils mettent en circulation sur le marché (v. 53-61). Boire, manger le monde, voilà la clé de la morale économique du plaisir :

A gem but worth a private patrimony,
Is nothing: we will eat such at a meal [dit-il à Célia]²²⁵.

Extirper de la terre ses richesses, métaux et pierres précieuses, est stérile pour soi, à moins de les transformer par une consommation immédiate, dans un banquet partagé entre les amants, seuls autorisés à participer à cette célébration bachique. En effet, cette morale économique du plaisir se construit et trouve son aboutissement grâce à la conquête de Célia. Volpone y développe une manière de théorie sur l'usage du plaisir, qui culmine lors de la scène du viol (III, 6). La première évocation de la femme de Corvino, l'un des « aspirants » à la fortune de Volpone, habilement amenée par Mosca, intervient dans un moment de pause dans la « cunning purchase » du jour²²⁶. Volpone, enfin seul après le défilé des visites, se félicite de son gain, qu'il énumère avec satisfaction²²⁷, et veut se divertir par des plaisirs plus sensuels – vin, essences de parfums, spectacles. Mosca se livre alors à un portrait en blason de la belle assez banal :

²²³ *Volpone*, I, 1, v. 40-43 (ma traduction).

²²⁴ Cette capacité d'ingestion, de dévoration des richesses par Volpone culmine en présence de Célia, où ce cannibalisme se déchaîne, comme nous le verrons plus loin ; voir *Volpone*, III, 6, v. 171-186; 194-200.

²²⁵ *Volpone*, III, 6, v. 181-182 : « La pierre qui ne vaut qu'un riche patrimoine / Ne compte pas : nous la mangerons à dîner ».

²²⁶ *Volpone*, I, 1, v. 545-589.

²²⁷ *Ibid.*, v. 550. « A diamond! plate! chequins! Good morning's purchase » (« Un diamant, de la vaisselle, des sequins : bonne matinée de chasse ! », ma traduction). Ceci confirme encore l'absence de tout décompte « usurier » du gain ; voir plus loin, la partie I. C.

VOLPONE

Has she so rare a face?

MOSCA

O, sir, the wonder,
 The blazing star of Italy! A wench
 Of the first year! a beauty ripe as harvest!
 Whose skin is whiter than a swan all over,
 Than silver, snow, or lilies! A soft lip,
 Would tempt you to eternity of kissing!
 And flesh that melteth in the touch to blood!
 Bright as your gold, and lovely as your gold!²²⁸

Il la compare aux diverses dons de la nature (saisons, fleurs, fruits, métaux précieux). Or et argent sont ici confondus avec ses simples produits, non avec des matières exploitables dans l'échange. Pris dans cette acception, ils participent encore du rêve de beauté éternelle et lointaine, promesse de plaisirs exquis, richesses sensuelles. Ourdis de la terre, mystérieux et inaltérables, ils contaminent l'imaginaire matériel de Volpone et de son serviteur jusqu'à l'obsession. « Gold », utilisé pour résumer l'ensemble des qualités de Célia, est l'argument définitif pour emporter l'intérêt de Volpone. On l'a vu fasciné par l'éclat de l'or, qu'il vénère en sa demeure ; le plaisir de posséder Célia vaudra donc celui tiré de la possession de l'or. Cependant, la vue de Célia enflamme ses sens plus que la contemplation de l'or ne l'a jamais fait. Il se dit « blessé » (« wounded », II, 2, v. 1) par le désir, après l'avoir aperçue à sa fenêtre. La vue d'un objet plus inaccessible que l'or motive sa convoitise et son plaisir du jeu, les déchaîne de façon nouvelle, jusqu'à vouloir « se monnayer lui-même » pour la réalisation de son dessein amoureux :

²²⁸ *Volpone*, I, 1, v. 567-574. « Volp. – Est-elle si jolie ? / Mos. – Monsieur, c'est la merveille et l'astre éblouissant / De toute l'Italie ! Un printemps de fillette, / Avec une beauté mûre comme l'automne ! / Dont la peau est partout plus blanche que le cygne, / Ou la neige, ou l'argent, ou les lis ! Une lèvre, / Dont la douceur appelle un éternel baiser ! / Une chair qui se fond en sang sous le toucher ! / Claire autant que votre or, exquise comme lui ! »

... angry Cupid, bolting from her eyes,
 Hath shot himself into me like a flame;
 Where, now, he flings about his burning heat,
 As in a furnace an ambitious fire,
 Whose vent is stopt. The fight is all within me.
 [...]

 Mosca, take my keys,
 Gold, plate, and jewels, all's at thy devotion;
 Employ them how thou wilt; nay, coin me too:
 So thou, in this, but crown my longings, Mosca.²²⁹

Un nouvel acte, dans les deux sens du terme, s'ouvre dans l'économie de Volpone. Tandis qu'il se contentait auparavant de « monnayer » les autres par la ruse, exerçant presque innocemment son « génie » à réaliser tous ses « délices » (« delights », I, 1, v. 72), il consent à devenir lui-même un moyen, accomplissant ainsi la dernière étape du nivellement universel, poussé par un dieu au nom évocateur : Cupidon, dieu de l'amour païen, mais divinité présidant au dérèglement de l'esprit, à la convoitise, à la *cupidité*, au sens moral chrétien. Autrefois Volpone pouvait se vanter de dominer son monde, de manipuler les pantins crédules ; aujourd'hui, irradié par la violence du désir, il est contraint d'engager son corps et sa vie. Cupidon, ou la cupidité, l'a dévoré à son tour.

Afin de faire céder Célia à l'exigence du Dieu païen qui le taraude, une fois que le mari sans scrupule a accepté d'amener son épouse, Volpone déploie à nouveau toute une rhétorique, qui fait écho au boniment de Scoto, mais surtout à son monologue liminaire. Il tente d'abord de la séduire en détournant le discours chrétien auquel Célia se réfère

²²⁹ *Volpone*, II, 2, v. 3-7; 21-24 : « ... Cupidon, sortant des yeux de cette belle, / S'est dardé, furieux, en moi comme une flamme, / Et depuis il répand son ardeur en mon corps/ Comme un feu déchaîné dans un fourneau bouché. / La lutte est toute en moi / [...] Tiens, Mosca, prends mes clés ; or, vaisselle, bijoux, / Tu peux en disposer, en user à ta guise ; / Oui, cher Mosca, tu peux me monnayer moi-même, / Pourvu que sur ce point tu couronnes mes vœux ».

désespérément tout au long du préliminaire en présence de son mari²³⁰, pour la convaincre de sa récente conversion à l'amour. Pour ce faire, il s'oppose à Corvino, dont la vilénie et l'aridité de cœur viennent d'éclater aux yeux de Célia²³¹ : son amour de l'argent prouve assez qu'il est une « âme terre-à-terre » (« earth-fed minds », v. 121), tournée vers « la plus vile des contingences », que dénigre Célia²³², tandis que l'amour qu'elle a suscité en son cœur a fait goûter Volpone au « vrai ciel »²³³. Puisque sa beauté permet de convertir l'âme et de « ressusciter » les morts, ceux qui veulent la « vendre » opèrent un mauvais marché :

Assure thee, Celia, he that would sell thee,
 Only for hope of gain, and that uncertain,
 He would have sold his part of Paradise
 For ready money, had he met a cope-man.
 Why art thou mazed to see me thus revived?
 Rather applaud thy beauty's miracle²³⁴.

Par l'usage du vocabulaire de la transaction marchande, Volpone pervertit le mystère chrétien de la résurrection qu'il veut exploiter ensuite²³⁵. Les moyens de la conquête, la ruse et la tromperie, les déguisements protéiformes, le lexique du miracle, sont justifiés d'après cette morale païenne d'inspiration chrétienne. La chanson que Volpone entonne en l'honneur de Célia révèle les principes de cette morale, étrange puritanisme perverti :

²³⁰ Voir *Volpone*, III, 6; après avoir résisté en vain à son mari aux vers 13, 20, 28-29, 35-36, 36-38, 49, au vers 89 elle cède par désespoir, sans pouvoir s'y résoudre : “Sir, what you please, you may, I am your martyr” (« Faites ce qu'il vous plaît, je suis votre martyr »); v. 115 sq.

²³¹ *Ibid.*, v. 1-49 ; 72-114.

²³² *Ibid.*, v. 118-120: “Is that, which ever was a cause of life, / Now placed beneath the basest circumstance, / And modesty an exile made, for money?” ([La honte a-t-elle fui les cœurs humains, qu'ils osent] Ravalier au dessous d'ignobles contingences / Ce que l'on tint toujours pour la raison de vivre [à savoir l'honneur] ? / Et bannir, pour l'argent, la sainte modestie ? »).

²³³ *Ibid.*, v. 121: “such earth-fed minds, / That never tasted the true heaven of love” (« ces âmes terrestres, / Qui jamais au vrai ciel de l'amour ne goûtèrent »).

²³⁴ *Ibid.*, v. 123-128 : « Sois sûre, Célia, que celui qui voudrait te vendre / Seulement dans l'espoir d'un gain, et encore, incertain, / Aurait aussi vendu sa part de Paradis / Pour de l'argent comptant, s'il eût trouvé preneur. / Pourquoi t'étonnes-tu de me voir ainsi ressuscité ? / Applaudis plutôt le miracle de ta beauté » (ma traduction).

²³⁵ “Revived” n'est pas le terme généralement utilisé, dans les différentes versions de la Bible avant et après la *King James Version*, pour dire « ressuscité », mais « raised from the dead ». Voir *The Bishop's Bible* (1568), [disponible en ligne : <http://www.study-light.org>, consulté le 7 mars 2011], *Book of John*, 11, 1-57 ; 12, 1-17 (résurrection de Lazare).

Come, my Celia, let us prove,
 While we can, the sports of love;
 Time will not be ours for ever,
 He, at length, our good will sever;
 Spend not then his gifts in vain²³⁶...

Dilapider son temps, si bref sur terre, est aussi « le premier et le plus grave des péchés »²³⁷, selon la morale puritaine ; l'action et la santé ne doivent certes pas être « dépensées » en vain, mais elles doivent conforter la vocation du croyant, non permettre le vol des « fruits de l'amour »²³⁸. Afin de justifier cette nouvelle morale, Volpone reprend les mêmes arguments que Corvino, non plus pour un profit économique, mais libidineux : « Fame and rumour are but toys », dit-il (« Honneur, bon renom : bagatelles ! », v. 156), alors que Corvino affirmait, pour plier sa femme à ses volontés, que l'honneur était « un souffle [...] un simple mot / Forgé pour effrayer les sots »²³⁹, et la renommée, « une gigue »²⁴⁰. Les regards, les touchers ne pouvaient les altérer, non parce qu'ils sont inviolables, mais parce qu'ils ne sont rien : « What is my gold / The worse for touching? »²⁴¹. Corvino renvoie brutalement la spiritualité de la vertu à la matérialité de l'or (et des habits). Volpone se situe dans cette même logique accumulative des entités matérielles ou spirituelles les plus diverses, mais dans un but bénéfique, et non maléfique comme son rival. Comme l'a souligné Alison V. Scott, «the purchase, possession, and use of Celia is [*sic*] imagined as one lavish act of transformation in which "sums of pleasure" might be "score[d] up" [III, 6, v. 216]»²⁴².

²³⁶ *Volpone*, III, 6, v. 147-151 : « Viens, ma Célia, essayons-nous, / Tant que nous le pouvons, aux jeux de l'amour ; / Le temps ne sera pas toujours nôtre, / A la longue, il rompra notre santé ; / Alors, ne gaspillons pas ses dons » (ma traduction).

²³⁷ Weber, *op. cit.* [1920a], p. 255.

²³⁸ *Volpone*, III, 6, v. 161 : « 'Tis no sin love's fruits to steal » (« Voler les doux fruits des jardins / De l'Amour est très légitime »).

²³⁹ *Ibid.*, v. 20-22: «Honour! Tut, a breath [...] a mere term / Invented to awe fools» (ma traduction).

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 29-30 : «And for your fame, / That's such a jig».

²⁴¹ *Ibid.*, v. 22-23.

²⁴² Alison V. Scott, «Censuring Indulgence...», art. cité, consulté en ligne sur *Literature Online*, <http://lion.chadwyck.com>, le 22 mai 2010, version du texte non paginée. (« La poursuite, la possession et l'usage

Fleurs, animaux, or et ambre, musique et chants, jeux et badineries s'additionnent à l'infini, jusqu'au vertige, pour accéder à une sagesse paradoxale, libérée de la conscience de Dieu et de soi-même, débarrassée de la vertu des gueux²⁴³, qui implique un approfondissement maximal de son intimité. Les sens, le corps tout entier deviennent lieu de production, les richesses se créent dans les entrailles, ne sont plus le fruit d'un labeur souffrant, mais enivrant, surhumain, démoniaque. C'est pourquoi Volpone accorde peu d'intérêt à la possession de l'argent en tant que *money*, produit économique des temps nouveaux, qui n'est qu'un *medium* extérieur dans la poursuite de la fortune : en ingérant tous les produits de la terre offerts par des divinités bienveillantes, il fait sien ce *medium*, il le devient lui-même, et peut donc « se monnayer » à son propre profit, devenir démiurge et polymorphe ; il est la preuve vivante d'une morale confiante en la Nature, réconciliée avec les dieux archaïques, les rites dionysiaques, l'humanité d'avant l'*hybris* et la Chute.

Cette relation intime à la richesse le caractérise par rapport au contexte moral de Venise et de l'Angleterre. Elle s'oppose clairement aux valeurs incarnées par Célia, à la « modesty » (v. 120), la conduite à la fois humble devant Dieu et raisonnable parmi les hommes, qu'elle professe, à l'exemple de Calvin²⁴⁴. Le débat entre Volpone et Célia est intéressant pour comprendre ce contexte. Elle se prévaut de son peu d'attrait pour les plaisirs sensuels, ainsi que de son « innocence », richesse personnelle inestimable pour une femme (v. 188-92). Les illusions aux multiples formes que Volpone lui fait miroiter ne corrompent pas cette femme opiniâtrement vertueuse. La colère virile d'un mari jaloux des charmes de son épouse est même, d'après elle, préférable à la luxure efféminée de Volpone, car elle rétribue plus

de Célia sont imaginés comme un seul acte généreux de transformation où les 'plaisirs' pourraient 'atteindr[e] un total fantastique' », ma traduction, avec celle de Castelain pour le texte de *Volpone*).

²⁴³ *Volpone*, III, 6, v. 192-220.

²⁴⁴ Voir par exemple *A Sermon of M. Iohn Caluine vpon the Epistle of Saint Paul, to Titus*, Translated out of French into English by L.T. at London, Imprinted for G. Bishop and T. Woodcoke, 1579. [En ligne : <http://www.covenanter.org/JCalvin/titusermons/srmtts11.htm>, consulté le 7 mars 2011]; CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrétienne* (1541), tome 1, édition critique par Olivier Millet, Genève, Droz, 2008.

justement les coupables appâts (« crimes of nature », v. 232) qui enflamment les sens²⁴⁵. Célia fait appel à sa pitié, à sa bonté, à sa conscience et à sa vertu²⁴⁶, mots impuissants auprès de Volpone. Elle l'exhorte à renoncer aux sens au prix de son honneur, mais un tel échange ne saurait lui convenir. Incapable de conclure aucun marché face à cette farouche résistance, il ne reste plus à Volpone que l'usage de la force, après un temps perdu à « jouer avec l'opportunité » (« to play with opportunity », v. 244-45). Le langage précis du commerce réapparaît ici dans la bouche du Vénitien, soulignant l'échec de la morale économique du plaisir dont il a tenté de démontrer l'excellence : il cède à la violence, lui qui s'en défiait²⁴⁷.

Situation sans issue, confrontation de systèmes incompatibles poussés tous deux à l'extrême, et partant tous deux pressentis comme intenables – même la vocation de martyr de Célia est trop soumise et discrète pour rivaliser sérieusement avec la pression accablante d'un mari despotique et d'un amant monstrueux – l'univers où évoluent les personnages n'est qu'un prétexte pour monter une farce cruelle envers les faibles et les innocents. Jonson pose très ironiquement, par ses railleries contre la secte puritaine, ce dilemme dans l'éthique calviniste sur la « méthode » à suivre pour « 'acquérir' la vie éternelle »²⁴⁸. Quelle place accorder aux biens matériels dans la vie mondaine, et quel rôle ont-ils à jouer dans la certitude individuelle du salut ? Si l'enrichissement est souhaitable voire encouragé chez les prêtres pour Calvin, pour le prestige qu'il donne, il doit être strictement contrôlé par l'ascèse pour les puritains, et tout entier dédié à la gloire de Dieu²⁴⁹. Dès lors que le profit économique œuvre dans ce monde-ci à la vocation supra-mondaine de l'individu, que Dieu « assur[e] la félicité des siens jusque dans cette vie [...] y compris d'un point de vue matériel », idée qui

²⁴⁵ *Volpone*, III, 6, v. 230-233.

²⁴⁶ *Ibid.*, v.221-222, 225-226, 241.

²⁴⁷ *Volpone*, I, 1, v. 41-52.

²⁴⁸ Weber, *op. cit.* [1920a], p. 202, note 3.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 256 sq.

reste secondaire chez Calvin²⁵⁰, l'ascèse devient nécessaire pour éviter les débordements de la cupidité, de la paresse et de l'avarice. Mais cette volonté d'ascèse n'est-elle pas illusoire ?

Androgyno, le fou hybride du Magnifico, joue, dans la première scène de la pièce, l'âme du sage Pythagore, philosophe et mathématicien grec du VI^e siècle avant J.-C., qui a renoncé aux plaisirs sensuels en tous genres. L'âme réincarnée en fou raconte l'histoire sans fin de ses métempsychoses, la vie éternelle des pythagoriciens, lors d'un petit intermède théâtral satirique²⁵¹. Au cours d'un dialogue comique (v. 119-152), elle explique les vicissitudes qu'elle a dû traverser. Le masque imagine la migration de l'âme en toutes formes d'êtres qui se dégradent peu à peu vers le vulgaire, mêlant entités de haute et de basse qualité dans la chaîne des êtres, dans la même joyeuse confusion où Volpone plonge les êtres, les choses et les mots (dieu, demi-dieu, héros de la guerre de Troie, pêcheur, prostituée, roi, aristocrate, gueux, filou, et enfin animal). Le philosophe est en quelque sorte un état intermédiaire entre le déclin et la chute.

Le motif de ce récit est tiré d'un célèbre dialogue satirique de Lucien sur l'avarice, *Le Songe ou le Coq* ("Ονειρος ή ' Αλεκτρυών)²⁵². Le savetier Mycille a été invité à un repas somptueux chez le riche Eucratès ; ébloui par tant de faste, il rêve dans la nuit qu'il hérite de son hôte. Le chant d'un coq, réincarnation de l'âme du grand philosophe, brise ce songe, et ouvre le dialogue, qui tend à lui prouver la vanité de l'amour des richesses. Sa démonstration culmine sur le portrait de Simon, un voisin de Mycille pauvre et voleur, qui devient riche grâce à un héritage inespéré ; toujours en alarme à propos de son trésor, il a perdu la paix qu'il goûtait jadis grâce à un travail honnête. Réfutant Pindare et son éloge de l'or, censé « efface[r] la gloire » des autres métaux par son éclat, Pythagore l'accuse au contraire d'être

²⁵⁰ *Ibid.* [1920a], p. 271-272.

²⁵¹ *Volpone*, I, 1, v. 91-171.

²⁵² LUCIEN DE SAMOSATE, *Le Songe ou le coq* [160-161], in *Œuvres complètes, t. III*, éd. J. Bompaire, Paris, CUF, Les Belles Lettres, 2003.

une malédiction pour qui ne sait qu'en faire. Androgyno et Nano reprennent ce dialogue non pour son contenu édifiant, mais pour connaître comment l'âme « a dernièrement subi le transfert, et changé [d'] habit en ces temps de réforme »²⁵³. La réforme protestante rejette en effet la morale des textes antiques (« old doctrine », v.122) au profit d'une lecture minutieuse des textes chrétiens. Aussi, la pauvre âme pythagoricienne ne peut-elle que se réformer elle-même, en s'incarnant dans un fou. Telle est la morale jonsonienne de cette histoire : puisque les anciennes références n'ont plus de valeur pour un homme de bien et de culture, ni pour décrire adéquatement le monde, celui-ci s'en trouve bouleversé, et dégénère en carnaval. L'hermaphrodite conclut qu'il est préférable de rester tel qu'il est, mais avoue de lui-même, sans même devoir être converti (v.144-149), que les plaisirs des deux sexes s'épuisent trop vite, et finit par aspirer à la folie, c'est-à-dire la vraie sagesse du temps :

'tis your fool wherewith I am so taken,
The only one creature that I can call blessed;
For all other forms I have proved most distressed.²⁵⁴

Au lieu d'être plus sage, il ne peut que renchérir dans la folie, pour « rester stable » (« keep up [his] station », v. 142) dans ce monde en proie au bouleversement. La chanson qui clôt cette anecdote confirme le statut enviable des fous : « exempts de soucis, de misères / Ils s'amuse et savent amuser »²⁵⁵. Être inconséquent, irresponsable, en marge de la société, il plaît à tous et tous le cherchent, les hommes pour sa gaîté, les femmes pour le « sport et le plaisir » (v.162). Mais l'innocent air recèle une autre vérité : la parole du fou, c'est de l'argent²⁵⁶. Le double sens de « sterling », monnaie « de bon aloi » depuis le Moyen Âge, permet de rappeler que la parole a un prix, car le fou n'a que sa « langue et son babil » pour

²⁵³ *Volpone*, I, 1, v. 119-120 : “how of late thou hast suffered translation/ And shifted thy coat in these days of reformation”.

²⁵⁴ *Ibid.*, v. 146-148 : « C'est de ce fou dont je suis si épris, / La seule créature que je puisse dire bénie, / Car toutes les autres se sont avérées trop pénibles » (ma traduction).

²⁵⁵ *Ibid.*, v. 158-159 : “Free from care or sorrow-taking, / Selves and others merry making”.

²⁵⁶ “All they speak or do is sterling”. *Ibid.*, v. 160.

toute richesse²⁵⁷. On retrouve cet argument chez le fou shakespearien : Lancelot passe des commissions entre ses maîtres moyennant salaire²⁵⁸. Si Volpone saisit le dernier sens de ces paroles et répand ses libéralités sur ces pauvres hères qui l'entourent²⁵⁹, en revanche le premier sens lui échappe ; restant à la surface de l'histoire, il se réjouit de sa légèreté, oubliant que le fou a renoncé aux plaisirs pour accéder à cette nouvelle sagesse. Volpone entend certes le prix des choses et des êtres, mais refuse ironiquement de « se réformer ». Il professe au contraire un attachement à leur consommation débridée, qui l'incite à l'instar de son fou à se travestir, à s'amuser.

L'ascèse, la renonciation au plaisir, mènent à la fois à la sagesse et à la folie en ces « temps de réforme », semble dire Jonson. Pour Volpone, qui emprunte et célèbre la voie de la folie, se réformer soi-même est exclu, car il n'est pas question de partager le triste sort du fou, le cycle sans fin de ses réincarnations, dans lequel on peut voir une image parodique de la « vie éternelle » recherchée par les protestants. Il décide au contraire de réformer le monde, par un usage intime de *money*. Ainsi le comportement de Volpone par rapport à son bien modifie en retour la conception de l'or dans cette pièce. Après être devenu *money*, c'est-à-dire le *medium* par excellence, l'équivalent et le substitut de tout bien et de toute personne, il se métamorphose encore quand Volpone le consomme au sens physique du terme. Dès lors, peu importe sa forme, puisqu'elle est amenée à se modifier sans cesse, au gré des plaisirs de son possesseur/consommateur. L'assimilation de l'or au corps de Volpone semble décupler ses capacités d'action sur le monde. La dernière sous-partie de ce chapitre montrera les effets de cette prolifération du pouvoir de *money*, *medium* devenu vraiment protéiforme.

²⁵⁷ “Tongue and bauble are his treasure”. *Ibid.*, v. 163.

²⁵⁸ Voir MENTZ, Steven R., “The Fiend Gives Friendly Counsel’: Launcelot Gobbo and Polyglot Economics in *The Merchant of Venice*, in Woodbridge, *op. cit.*, 2003, p. 177-187.

²⁵⁹ *Volpone*, I, 1, v. 62-66.

J'ai représenté ci-après, sous forme graphique, l'économie circulaire dans *Volpone*, sur laquelle l'étude pourra maintenant s'appuyer. Le schéma comprend encore quelques inconnues, qu'il ne sera d'ailleurs jamais vraiment possible de combler. *Money* est donc apparu comme le vrai principe qui régit l'univers vulpin. Il se décline en au moins trois manifestations repérables dans la pièce, sur lesquels il faudra revenir dans la suite de l'analyse : l'*argent*, c'est-à-dire le numéraire, la monnaie ; les *mots* ; les *individus* pris comme un ensemble sans singularités.

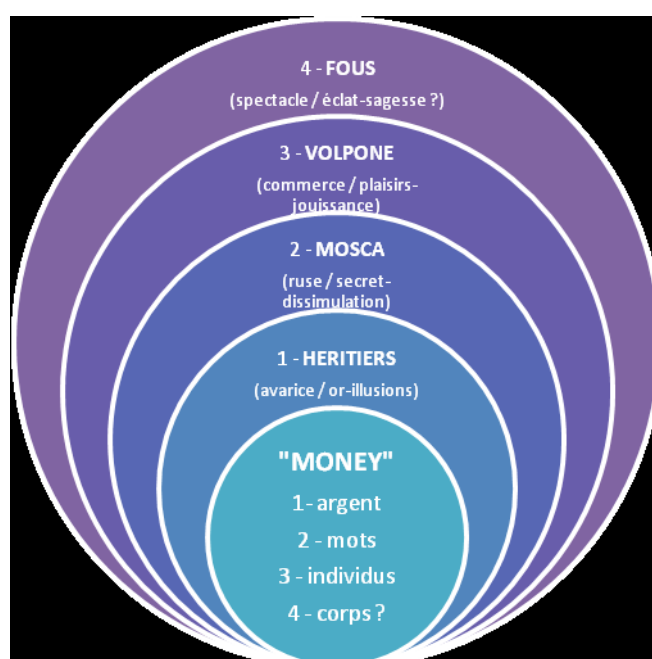


Tableau 2. L'économie circulaire de Volpone

Chaque protagoniste (ou groupe de personnages) – les « héritiers » (c'est-à-dire les trois « oiseaux de proie », Lady Would-Be et son mari Sir Politick), Volpone et Mosca – use davantage de l'une de ces matérialités, mais cette priorité n'empêche pas leur usage d'autres formes de « money ». Volpone, par exemple, emploie surtout les individus pour atteindre ses buts (les plaisirs, la jouissance), mais aussi l'argent, comme les héritiers, pour accroître sa fortune afin d'augmenter ses plaisirs, ou les mots, pour séduire Célia. Certains héritiers

n'hésitent pas à « monnayer » leurs proches, comme Corvino sa femme ou Corbaccio son fils. Voltore, par sa profession d'avocat, « monnaye » à l'occasion les mots avec autant de ruse que Mosca. Mosca l'intrigant met en scène les héritiers et les « monnaye » pour le compte de son maître, et le sien. La circulation de *money*, ses usages et ses motivations, constituent un schéma impossible à retracer dans toute sa complexité. Volpone est mû à la fois par « *secrecy and pleasure* », la dissimulation et la jouissance ; Mosca aussi est tendu entre deux pôles de motivation : la dissimulation et l'illusion ; les Fous, entre jouissance et sagesse. Sans surcharger le schéma de flèches, une structure hiérarchique et inclusive, qui montre l'interpénétration de tous les niveaux et esquisse un ordre dans cet univers particulier, paraît la plus satisfaisante.

Certains personnages importants – Célia, Bonario – sont naturellement exclus de ce schéma, puisqu'ils ignorent ou rejettent ce système économique fondé sur *money*. Il semble que Peregrine aurait pu être associé Mosca à cause de sa ruse, de son usage des mots, ou des individus ; mais il n'utilise jamais *money* pour lui-même, et ne se joue qu'une seule fois d'un seul individu, stupide qui plus est. Il indique un autre système d'échange possible, fondé sur l'ironie et la distance du monde ici représenté, qui évoque la situation du dramaturge et du public. Il serait plausible d'inclure les juges dans le groupe des « héritiers » – l'un d'eux envisage même de donner sa fille à Mosca, héritier final de la fortune de Volpone²⁶⁰ – car ils sont, au même titre qu'eux, abusés par de fausses preuves de culpabilité, fascinés par « l'éclat » factice de la plaidoirie de Voltore. Mais s'ils se lancent dans la poursuite de la richesse, ils y sont rapidement réduits à l'impuissance, faute de connaître l'usage de *money* et la marche du système.

Le groupe des fous apparaît ici en position dominante. En fait, ce groupe se trouve dans une situation assez paradoxale. Les fous appartiennent à l'univers façonné par Volpone, ce

²⁶⁰ *Volpone*, V, 8, v. 50-51.

sont aussi ses créatures, des « bâtards » du maître²⁶¹ ; ils connaissent tous les usages de *money* en cours dans ce système, et savent les exploiter eux-mêmes à l'occasion avec réussite. Cependant, leur art ne se laisse pas asservir par l'économie des plaisirs, il se révèle d'une portée plus haute, qui échappe à Volpone lui-même. Les fous sont l'incarnation pure, ainsi qu'Androgyno l'a illustré dans le premier intermède, dans des corps dont ils revendiquent la singularité dans le second intermède²⁶². Leur difformité (nanisme, hermaphrodisme, castration) fait leur valeur ; c'est pour ce corps monstrueux et fascinant que Volpone les a engagés. Leur corps est l'instrument du plaisir de Volpone, le *medium* grâce auquel ils achètent leur subsistance. L'usage de ce corps, à vocation spectaculaire, se détache pourtant du système régi par *money* : grâce à l'usage ironique des mots, ils prennent de la distance par rapport à ce corps contrefait et à leur mission première et toujours actuelle de divertissement. C'est pourquoi les fous sont à la fois sur la première et la dernière marche du système, à la fois esclaves et triomphants, libérés de l'attraction de *money* par leur art, et peut-être en marche vers une vraie sagesse.

Le monde vulpin se définit par la contamination, le mariage des contraires, l'hybridité, l'outrance de sa nature, à l'image des fous qu'il exploite sans les asservir – contrairement aux vrais « fous » de la pièce, les multiples héritiers et Volpone lui-même, plus ou moins aspirés par *money*. Mais pour saisir la source de la situation dans *Volpone*, il faut revenir auparavant sur l'exemple du *Marchand de Venise*, puisque c'est dans cette pièce qu'apparaît le mieux l'intrusion d'un discours économique parasitaire, étranger et pourtant insidieux – le ferment possible de la scission accomplie chez Jonson.

²⁶¹ *Volpone*, I, 1, v. 503-508. Mosca, qui explique cette étrange filiation, se joue ici de la crédulité de Corvino, mais, en un sens, cette dénomination est exacte.

²⁶² *Volpone*, III, 2, v. 3-20.

C. Le discours schizophrénique de l' « avarice » comme principe destructeur de l'ordre social

Au XVII^e siècle, c'est un lieu commun de dire que l'idolâtrie envers l'argent, qui peut tout, a contaminé toute la société anglaise. Francis Bacon, dans son traité intitulé *Of the True Greatness of the Kingdom of Britain*, peut ainsi déplorer « l'idolâtrie qui est généralement dévolue, dans ces temps dégénérés, à l'argent, comme s'il pouvait toutes choses, publiques et privées »²⁶³. Pourtant, depuis le Moyen Âge, les activités lucratives sont jugées favorablement, bien qu'elles soient secondaires sur l'échelle des valeurs féodales²⁶⁴. Dans *Le Marchand de Venise* et dans *Volpone*, cette ambiguïté qui pèse sur les métiers ayant trait au commerce et à la spéculation s'exprime par des moyens dramatiques différents. Les deux intrigues se construisent certes au gré d'étapes vers une certaine schizophrénie chez les figures représentant l'avarice au théâtre. Mais pour Shylock, ce déchirement est entièrement inhérent à sa personne, et se traduit dans un jeu et un langage particulier et assez virtuose, tandis que dans *Volpone*, il se traduit surtout physiquement par une scission des tendances économiques en plusieurs personnages, qui forment les diverses facettes de l'avarice moderne. Que cette schizophrénie soit interne ou externe, elle suspend le monde entre deux discours possibles de la valeur, un discours moral et un « discours économique », qu'il ne s'agit pas de confondre avec un discours rationnel, une science moderne de l'économie. Cependant elle ne rejette ni *Volpone*, ni *Mosca*, ni Shylock (les figures maîtresses, qui se

²⁶³ BACON, Francis, *Of the True Greatness of the Kingdom of Britain* [c.1608, 1ère publication 1634], in *The Works of Francis Bacon*, éd. Spedding, Ellis et Heath, vol. XIII (vol. III des *Literary and Professional Works*), Cambridge, Riverside Press, 1900, p. 243 (“[no man can be ignorant of] the idolatry that is generally committed in these degenerate times to money as if it could do all things public and private”, ma traduction). Disponible en ligne sur : <http://www.archive.org/details/worksoffrancisba13bacoiala>.

²⁶⁴ HIRSCHMAN, Albert O., *Les Passions et les intérêts. Justifications politiques du capitalisme avant son apogée* [*The Passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*, Princeton, 1977], traduction de Pierre Andler, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 3^{ème} édition, 2005, p. 13-14.

caractérisent par une forte individualité) totalement hors de la raison, car malgré leur attachement maladif à la richesse, ils sont tous capables de s'en détacher pour marquer leur pouvoir sur leur entourage et saper ainsi les anciens fondements de la morale et de la gestion des biens.

1) Shylock, entre intérêt et « harmonie » : ambiguïté des valeurs dans le monde élisabéthain

Katharine E. Maus a justement remarqué, dans son commentaire au *Marchand de Venise*, qu'à un type de relations sociales fondées sur la similarité se juxtapose, dans cette pièce en particulier, un système de relation sociale fondé sur l'intérêt économique personnel²⁶⁵. Cette discrimination s'exprime notamment à trois niveaux : dans la différence de langage qui caractérise le personnage de Shylock ; dans son opposition aux valeurs et aux principes chrétiens ; dans sa pratique de l'usure, qui, dans le dénouement de cette pièce – et c'est ce qui en fait toute l'originalité – tire aussi un profit, non économique, mais personnel et tribal, des contradictions du système de valeurs chrétien en pleine redéfinition. Cependant, et comme Lawrence Danson l'a démontré, cette pièce ne dramatise par le triomphe d'un système de valeurs sur l'autre, mais propose une tentative de transcendance des conflits vers l'harmonie d'un système incorporateur²⁶⁶.

²⁶⁵ MAUS, Katharine Eisaman, "Introduction to the *Merchant of Venice*", in Greenblatt, Stephen (ed.), *The Norton Shakespeare*, New York, W.W. Norton, 1997, p. 1081-1089.

²⁶⁶ DANSON, Lawrence, *The Harmonies of The Merchant of Venice*, New Haven, Yale University Press, 1978.

a. *Silver, gold* et « *moneys* » : l'objectivation du langage chez Shylock

Shylock n'apparaît que dans cinq scènes sur vingt – et il est cité une fois par Solanio – mais toujours de façon déterminante pour l'intrigue, et de manière à le singulariser fortement du point de vue du langage, de sa conduite et de sa relation à autrui. Généralement discret, peu enclin aux éclats, il se distingue par son esprit de vengeance, sa fierté, son énergie, sa rapidité dans la répartie, et un sens de l'humour assez corrosif²⁶⁷. John Gross remarque²⁶⁸ que le langage de Shylock est tendu et concentré ; il ne gâche ni ses mots ni ses ducats. Son style reste simple : il n'utilise pas de rhétorique, de figures décoratives. Quelques idiosyncrasies distinguent sa parlure, qui annoncent des dispositions économiques particulières : il emploie le pluriel « *moneys* »²⁶⁹ alors qu'il est indénombrable, ou encore « estimable » pour « valuable »²⁷⁰ à propos de la livre de chair, mêlant les acceptions morale et économique du terme. Il crée aussi des néologismes (« *misbeliever* »²⁷¹, « *to have it baned* »²⁷²), commet des erreurs de syntaxe²⁷³. De plus, il use de nombreuses répétitions, de staccatos et de parallélismes, de constructions symétriques et d'alternances entre la prose et les vers, notamment à l'acte III. Il tient des propos sérieux, pleins de spontanéité et de véracité, dans la colère comme dans la douleur, qui l'érigent en figure singulière, à la fois comique et tragique.

Son langage est en lien avec une action, et révèle un besoin d'énumérer, de lister, de garder « une emprise serrée sur la réalité »²⁷⁴, de souligner le sens de ses propos. De par sa position sociale marginale et en conflit avec les marchands et Belmont, il éprouve sans cesse le besoin de se démontrer, de calculer ses prérogatives. Shylock s'affirme d'ailleurs sans peur

²⁶⁷ GROSS, John, *Shylock, a Legend and Its Legacy*, New-York, Londres, Simon & Schuster, 1992, p. 64.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 63-67.

²⁶⁹ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 103, 111, 114, 124, 136.

²⁷⁰ *Ibid.*, v. 161.

²⁷¹ *Ibid.*, v. 106.

²⁷² *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 46.

²⁷³ Pour des exemples, voir John Gross, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁷⁴ "A tight grip on reality", *Ibid.* p.66.

au moment de son procès, en se nommant clairement devant tous les autres²⁷⁵, qui le désignent généralement par « Jew »²⁷⁶. Ce nom le singularise et le personnalise, contrairement à la plupart des Juifs qui apparaissent dans la littérature et le théâtre à cette époque²⁷⁷. Marc Shell assimile son vocabulaire à une « usure verbale », c'est-à-dire à une perversion du langage sous forme de jeux de mots ou de tournures de flatterie²⁷⁸. On peut en effet relever de nombreuses accumulations et répétitions dans son discours, dès la première scène où il apparaît ; ses premières répliques répètent les propos de Bassanio, et il conclut chaque terme du marché, comme s'il en faisait une somme pour lui-même par « —well »²⁷⁹. Plus loin dans cette scène, il reproche à Antonio ses attaques contre son négoce, en insistant sur les insultes qu'il a proférées contre lui pour lui démontrer l'ironie, si ce n'est l'impudence de sa demande²⁸⁰, dans une sorte de règlement de compte avec son adversaire. Ces innombrables anaphores ponctuent les célèbres monologues de Shylock²⁸¹.

A la dernière scène du premier acte²⁸², Shylock l'usurier paraît afin de passer le contrat qui lie la vie d'Antonio pour son débiteur et ami Bassanio. La ruse de Jacob²⁸³, que Shylock évoque devant Antonio, pour multiplier par avance un héritage qui lui revenait quoi qu'il arrive, par un procédé assez extravagant de reproduction des brebis et des béliers, n'est qu'une parabole pour affirmer la légalité de l'usure par l'Écriture elle-même²⁸⁴, face à un chrétien nullement abusé par ces « mensonges » (« falsehood », I, 3, v. 97) cachés sous des

²⁷⁵ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 173 : “Port. – Is your name Shylock? Shy. – Shylock is my name”.

²⁷⁶ “It is the right name for the man who locks up his money and tells his daughter to lock up his doors”, in Gross, *op.cit.*, p. 63.

²⁷⁷ Gross, *op. cit.*, 1992, p. 49-50 et 63-67. Lucre, Mammon, Grip, Hornet, Bloodhound, Moth Interest, Perfidious Oldcraft, Sir Tyrent Thrift, sont quelques figures d'usuriers familières sur la scène élisabéthaine et jacobéenne.

²⁷⁸ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 49. On retrouve ce terme dans le Talmud, chez les Pères de l'Église et dans les Traditions de l'Islam.

²⁷⁹ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 1-9.

²⁸⁰ *Ibid.*, v. 112-124.

²⁸¹ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 58-61; IV, 1, v. 54-56, etc.

²⁸² *The Merchant of Venice*, I, 3, p.68 sq.

²⁸³ Voir Genèse, XXX, 37, dans la *Bishop Bible* de 1568, que Shakespeare a très probablement attentivement suivi pour ce passage, ainsi que la glose en XXXI, 9. Voir Furness, *op.cit.*, 1964, note du v. 74, p. 42.

²⁸⁴ *The Merchant of Venice*, I, 3, v.73-85.

dehors vertueux, de même que les sens de Bassanio ne seront pas abusés par les apparences illusoires de la valeur lors du choix des coffrets. L'usurier spéculé, comme Jacob, sur un bien certain, par la voie d'un contrat en bonne et due forme. Antonio remarque que ce bien était échu à Jacob par dessein divin, puisqu'il prenait le « risque » (« venture », v. 86) de ne pas voir son profit se réaliser, et que de plus, quoi qu'il arrivât, il ne pouvait qu'hériter du bien de son père. Il n'y a donc là d'après lui aucune justification de l'usure, cette habileté à prévoir sur soi-même le dessein de Dieu, mais du « risque » pris par le marchand, qui remet l'issue de sa spéculation et de son négoce aux mains de son divin seigneur²⁸⁵. La pratique juive de l'usure s'opposerait donc clairement, d'après Antonio, à la pratique protestante du métier, comme signe d'une « vocation efficace » (« *effectual calling* », d'après la *Savoy Declaration*)²⁸⁶, concept développé par Calvin:

L'entrée en communion de Dieu et de ses élus et la prise de conscience de cette communion ne pouvaient intervenir que lorsque Dieu *agissait* en eux (« *operatur* ») et qu'ils en prenaient conscience – lorsque leur *activité* était mue par la foi née de la grâce de Dieu et que la légitimité de cette foi était à son tour confirmée comme œuvre de Dieu par la qualité de cette activité²⁸⁷.

Shylock, au contraire, s'inscrit dans un rapport démiurgique aux richesses de la terre, qui fait de l'homme le principe de leur reproduction²⁸⁸. C'est ce trait de l'usure qui est ici condamné par Antonio. En faisant « se reproduire » (« breed », I, 3, v. 91) son or et son argent (« gold and silver », v. 90) « aussi vite » (« as fast ») que les brebis et bœufs de la Genèse, Shylock prouve son inadaptation à la morale calviniste telle qu'elle s'est répandue en Angleterre. Il affirme sa maîtrise de processus divins, et sa capacité à créer de l'argent,

²⁸⁵ *Ibid.*, v. 86-88.

²⁸⁶ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 185. *A Declaration of the Faith And Order Owned and Practiced in the Congregational Churches in England (Savoy Declaration)*, Londres, 1658, chapitre 10. Disponible en ligne à l'adresse <http://www.creeds.net/congregational/savoy/> [2008], consulté le 16 octobre 2010.

²⁸⁷ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 183.

²⁸⁸ Au cours de son procès, bien que l'avocat de Padoue (Portia) lui rappelle que la « vertu de clémence » est « un attribut de Dieu lui-même » (« The quality of mercy [...] is an attribute to God himself », IV, 1, v. 181-192), il rétorque : « My deeds upon my head ! » (« Mes actes soient sur ma tête ! », v. 203).

« *moneys* », dont le pluriel rappelle celui des ovins. Ainsi, pour Shylock, l'argent n'est pas un moyen neutre, un objet dont la frappe royale donnera le cours (*currency*) sur le marché de l'échange, mais un produit issu d'une activité habile qui profite des biens naturels mis à sa disposition. Il échappe ainsi au contrôle régulateur de l'État. C'est ce risque moral de remplacement de la foi en Dieu par la foi en ses capacités, de l'élection par l'industrie, mais surtout de la réalisation de sa « vocation » par la réalisation de ses profits personnels, que craignait déjà les Pères de l'Église, et les églises réformées ; c'est le risque politique de perte de son autorité et de la cohésion sociale que voulait repousser l'État élisabéthain et jacobéen. Selon Max Weber en effet, la « réglementation mercantiliste » qui contrôlait les industries « *était susceptible* », si elle prenait un « caractère autoritaire ou policier », d'entraver le développement de « l'esprit » capitaliste, tout comme un contrôle trop strict de l'Église sur les individus pouvait « *contrarier* la libération des forces individuelles généralement entraînée par l'aspiration ascétique à une appropriation méthodique du salut »²⁸⁹. Max Weber ne parle pas précisément de l'Angleterre élisabéthaine, et on observera la prudence avec laquelle il avance cette conclusion aux effets politiques et sociaux de sa théorie de l'ascèse. Mais il semble légitime de rapprocher cette hypothèse de l'évolution monarchique de l'Angleterre, pour comprendre sa position ambiguë par rapport à l'éthique religieuse sur laquelle elle se construit.

À travers de forts symboles économiques (l'or et l'argent, et plus généralement les métaux) et des figures aisément accessibles au public comme l'usurier et le marchand, l'adaptation de la doctrine calviniste et le rapport exclusif à Dieu sont mis en question dans un monde moderne qui développe des stratégies économiques expansionnistes. Je propose donc d'étudier à présent l'opposition entre deux discours, celui d'Antonio et de Shylock, qui éclaire grâce à la mise en scène théâtrale cette tension entre deux systèmes de valeur.

²⁸⁹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 248-249.

b. Le marchand et l'usurier, rapprochements et tensions

« Juif », « juif mécréant » (« faithless Jew », II, 4, v. 37), « vieille charogne » (« old carrion », III, 1, v. 30), « inexorable chien » aux appétits « lupestres » (« inexorable dog [...] thy desires / Are wolvisch », IV, 1, v. 128 et 137-38) : Shylock est l'autre, la part sombre de l'humanité que sa voracité et sa rapacité ravalent au rang de la bête, celui contre qui tout discours s'inscrit. Tandis que Calvin a, le premier, interprété le *Deutéronome* dans le sens d'une ouverture à la pratique de l'usure « entre frères », et, parallèlement, remis en cause la notion de fraternité traditionnelle, au nom d'une idée plus élevée de l'amour, qui débouche sur une loi d'équité universelle, le juif reste historiquement l'ennemi du chrétien, car il entend toujours, d'après la loi mosaïque, faire profit aux dépens de l'étranger²⁹⁰. Pourtant, la parole que Shylock profère à la face de ses juges est troublante : il leur rappelle sa condition d'égal, être muni d'yeux, d'organes, de sens, souffrant et riant comme les chrétiens, répondant comme eux à l'injure par l'injure, ni meilleur ni pire que tout autre homme²⁹¹. C'est en tant qu'égal, d'après cette « altérité universelle » à laquelle Calvin ouvrit la voie, qui fait de chacun un frère en tant qu'il est un autre égal à tous²⁹², en tant que membre de la communauté de Venise censée protéger les étrangers²⁹³, donc en conformité avec les lois, qu'il désire être

²⁹⁰ NELSON, Benjamin [1949], *The Idea of Usury, from Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2^d édition enlarged, 1969, p. 74 sq.

²⁹¹ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 48-61.

²⁹² Nelson [1949], *op. cit.*, 1969, p. 3-28. Les moralistes chrétiens du Moyen Âge transcendent ainsi l'interdit contre l'usure du *Deutéronome*, devenu gênant, et la moralité du clan (« by joining the « other » to the « brother » », voir introduction p. XXIII), et annulent la discrimination hébraïque ; Calvin fait plus que rompre avec la tradition patristique et scolastique de stérilité de l'argent, en ouvrant la voie à une « universal otherhood ».

²⁹³ Voir Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 14-15. L'un des aspects de la loi vénitienne particulièrement prisé par les auteurs de l'époque est sa validité pour tous sans exception : « 'equality' is the term repeatedly used », précise Mahood. Les étrangers établis ont accès aux tribunaux et peuvent passer des contrats avec des citoyens de Venise, ce qui n'est pas le cas en Angleterre. Les juifs ont les mêmes droits que les étrangers (ce n'est pas toujours le cas dans d'autres cités), et sont les seuls autorisés à pratiquer l'usure, même si, vers la fin du XVI^e siècle, leur taux d'intérêt est réduit à 5% par la loi, et qu'ils sont reclus entre les murs d'un ghetto.

jugé²⁹⁴. Ses adversaires ne peuvent rien opposer à cette rude défense : Antonio dépêche un serviteur pour entretenir ses amis de ses pertes²⁹⁵, le duc propose d'ajourner le procès jusqu'à la venue de l'avocat de Padoue quand un serviteur vient l'annoncer²⁹⁶.

Le problème que pose Shylock à la société vénitienne et à Belmont n'est pourtant pas tant son statut social de juif, quoi qu'il en dise lui-même. Shylock est présenté, à la première scène du troisième acte, comme agent d'une activité lucrative qu'il exerce d'ailleurs par tradition, l'usure ; son savoir est requis par les seigneurs vénitiens en manque d'argent, puisque la loi catholique interdit aux chrétiens de prêter à intérêt, depuis les premiers Pères de l'Église²⁹⁷. Les premiers mots des amis d'Antonio renvoyaient également à son métier de commerçant, l'esprit sans cesse inquiet de ses affaires sur mer, à la première scène du même acte²⁹⁸. Mais les pensées d'Antonio s'éloignaient précisément de son négoce, tandis que Shylock semble attaché de tout son être à celui-ci. Les termes de l'usure sont ici employés avec une précision qui situe d'emblée Shylock dans son activité et dans un contexte éthique bien circonscrit, où la vertu d'un homme se confond avec sa solvabilité financière, première occasion de mécompréhension entre le chrétien et le juif. Bassanio croit qu'en qualifiant Antonio de « bon », Shylock évoque sa bonté morale, sa générosité, bref tout ce qui correspond à un système de valeurs chrétiennes²⁹⁹ :

Ho no, no, no, no... my meaning in saying he is a good man, is to have you understand me that he is sufficient. Yet his means are in supposition..., (le détrompe-t-il aussitôt)³⁰⁰.

²⁹⁴ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 89 sq.

²⁹⁵ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 62 sq.

²⁹⁶ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 104 sq.

²⁹⁷ Saint Jérôme (340-420) et Ambrose de Milan (340-397) rappellent que l'usure est interdite à tous d'après les Écritures. Voir Nelson [1949], *op. cit.*, 1969, 1^{er} chapitre.

²⁹⁸ Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 8 a relevé le parallèle entre l'entrée en scène d'Antonio et celle de Barabbas dans le *Juif de Malte* (I, 1, v. 1-47, dans *Théâtre élisabéthain*, tome I, traduit de l'anglais par François Laroque, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009), où il fait l'apologie de ses richesses en or, soies et épices ; ce type d'exposition est proche de la scène d'ouverture de *Volpone*.

²⁹⁹ Gross, *op. cit.*, 1992, p. 91 sq.

³⁰⁰ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 13-15. « Oh ! non, non, non, non... ce que je veux dire par homme de bien et que vous devez comprendre, c'est qu'il a du bien. Cependant sa fortune est exposée... »

Mais Bassanio n'est pas en mesure de comprendre, en tant que chrétien, ce sens de la bonté évaluée en fonction de critères économiques, et plus précisément en fonction de la stabilité de ses gains, de l'assurance de ses revenus. Le gain, la production sont en effet la clé de voûte du comportement de l'usurier. Marc Shell a montré l'importance que prend, dans l'univers économique de l'usurier, la génération et la reproduction des biens, afin d'en tirer un profit³⁰¹, si tant est qu'on ne commette aucune violation de la loi – Shylock insiste beaucoup sur ce point³⁰². D'après la loi hébraïque, le prêt à intérêt avait pour but de protéger les fermiers pauvres afin de favoriser l'émergence d'une économie, ce qui explique la permission de l'usure uniquement à l'intérieur de la communauté juive ; les voisins, hostiles et peu scrupuleux, menaçaient leur fragile nouvelle économie³⁰³. Cependant, si les chrétiens refusent de poursuivre une discussion sur le bien-fondé de l'usure, la commensurabilité entre les personnes et les choses serait, d'après Marc Shell, plus typique des doctrines calvinistes que de la pratique de la « justice » juive, qui au contraire la réproouve³⁰⁴. Mais, si en effet Shylock signe d'abord le billet qui rend équivalent (« equal », v. 144) une livre de chair et trois mille ducats comme une plaisanterie entre nouveaux amis, arguant qu'une livre de chair n'est « prisée ni profitable » (« estimable, profitable neither », v. 161), ce même billet sera pourtant l'objet d'un profit non économique, mais personnel. Il y a donc bien un « intérêt » (« usance », v. 136) à ce contrat, qui lui échoit grâce à la légèreté avec laquelle le « crédit » d'Antonio a été accordé au secours de son ami. Pour Antonio, l'argent n'est qu'un « métal stérile » (« barren metal », v. 129), qui ne peut s'offrir comme signe d'amitié ; c'est donc tout naturellement que, par un geste aussi majestueux qu'imprudent, il accepte de signer un billet

³⁰¹ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 48.

³⁰² *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 85 : "... thrift is blessing if men steal it not" ("Gain, c'est bénédiction quand il n'y a pas vol") ; voir aussi IV, 1, v. 89.

³⁰³ Nelson [1949], *op. cit.*, 1969, p. 96-97.

³⁰⁴ Shell, *op. cit.*, 1982, p. 55. Il s'appuie sur un passage de l'essai de Francis Bacon (1561-1626), *Of Usury*, disponible en ligne à l'adresse : <http://socserv.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/bacon/bacon002.html> [consulté le 28/02/2011].

qui engage sa vie, malgré les (faibles) protestations de Bassanio³⁰⁵. Ainsi, Shylock propose de passer contrat par une « usure verbale » qui joue sur les valeurs chrétiennes de l'amitié : il offre « cette » amitié³⁰⁶ et « achète » la faveur d'Antonio qui le méprise : « to buy *his* favour, I extend *this* friendship »³⁰⁷.

Tandis que Shylock n'assigne qu'une valeur restreinte aux hommes et à leur amitié, mais insiste sur celle des effets matériels, pour Antonio au contraire, la valeur des êtres proches compte bien plus que celle de ses marchandises : « Your worth is very dear in my regard », dit-il à Salerio et Solanio alors qu'ils s'apprêtent à le laisser en compagnie de « plus dignes amis » (« *worthier friends* »)³⁰⁸. De même, Bassanio, dès son entrée en scène, s'inquiète de voir ses amis devenir « trop rares », et craint quelque perte de valeur personnelle à leurs yeux³⁰⁹. Tout dommage contre l'intégrité des amis causerait plus de tracas que la disparition d'un simple vaisseau pour les amis marchands : alors qu'Antonio a pris soin de répartir le risque du transport de ses denrées sur différentes mers et différents marchés, et de n'investir qu'une partie de son capital³¹⁰, l'intérêt qu'il porte à ses proches ne souffre aucun calcul de ce genre. En comparaison de l'indifférenciation des vivants, forclos sur la « scène » terrestre³¹¹, l'amitié ne prend toute sa valeur que quand elle se limite à un cercle restreint de gens choisis, de même que la conversation prend sa valeur à l'aune de la raison et de la réflexion des propos, comme le rappelle Bassanio après le départ de Gratiano dès la première

³⁰⁵ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 138-150.

³⁰⁶ La plupart des commentateurs comprennent « *this friendship* » comme l'amitié *que Shylock offre* à son ennemi. Rien n'est moins sûr cependant ; il se pourrait bien que l'ironie de Shylock aille jusqu'à offrir « cette » amitié dont il est témoin, celle d'Antonio et de Bassanio, pour faire profit.

³⁰⁷ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 163. « Afin de le gagner, j'offre cette amitié ».

³⁰⁸ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 60-62. « Votre valeur est à mes yeux très chère », répond Antonio.

³⁰⁹ *Ibid.*, v. 67: « You grow exceeding strange ». La traduction de Jean Grosjean (« Vous voici devenus bien rares ») ne rend pas tout à fait la nuance de perturbation de la mesure de la valeur affective par le comportement étrange ou étranger d'Antonio envers ses amis.

³¹⁰ *Ibid.*, v. 41-45.

³¹¹ Voir *Shakespeare, le monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre*, anthologie proposée et commentée par Georges BANU, Paris, Gallimard, « NRF », 2009. Voir aussi le monologue de Jaques dans *As You Like It*, II, 7, v. 139-142 : « All the world's a stage/ And all the men and women merely players;/ They have their exits and their entrances;/ And one man in his time plays many parts... ». A remarquer qu'ici l'homme joue « bien des rôles », et ne se limite pas du tout à un rôle prédéfini.

scène³¹². Les stricts liens de réciprocité expliquent cette élection : « To you, Antonio, / I owe the most in money and in love », déclare Bassanio³¹³. « L'aide absolue » (« uttermost », v. 156) qu'Antonio lui accorde pour le paiement de ses dettes s'inscrit dans ce système de représentation de la réciprocité et de la générosité, sans condition de retour d'argent ni d'intérêt, pourvu que ses entreprises demeurent « sous les yeux de l'honneur »³¹⁴. Deux systèmes s'affrontent donc ici dans une lutte à mort³¹⁵, fondée, d'après John Gross, sur un système de « double pensée » tiraillée entre une morale médiévale et des réalités économiques divergentes.

Comme l'ont démontré Benjamin Nelson et ses continuateurs récents (Sylvain Piron notamment), le droit ecclésiastique catholique et l'opinion publique avaient, depuis la fin du Moyen Âge, opéré cette distinction entre l'usurier et le marchand :

Du point de vue de l'historien, la Renaissance est dans l'histoire européenne le moment où s'accomplit une révolution majeure dans la structure sociale, je veux dire celui où le prince-marchand devient le point de mire. Avec la Renaissance, le grand marchand cessa d'être confondu avec l'usurier-prêteur, tandis que celui-ci allait longtemps demeurer objet de mépris et bouc émissaire.

Avec la troisième décennie et les suivantes, le XIV^e siècle — tant dans l'opinion publique que pour le droit ecclésiastique — avait nettement établi la distinction, impossible à faire jusque là, entre les deux personnages : d'un côté, l'usurier-prêteur, tout honteux, avili — aussi bien l'usurier chrétien que le juif ; de l'autre, le prince-marchand, fièrement campé dans son rôle de père de la cité, d'arbitre de l'élégance, de patron des arts, de philanthrope dévot³¹⁶.

Pour asseoir son autorité et étendre son empire commercial, le gouvernement des Tudors prend en effet appui sur la nouvelle grande bourgeoisie marchande. Antonio est un marchand important à Venise, un personnage de haute dignité. En homme de métier, les

³¹² *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 114-118.

³¹³ *Ibid.*, v. 130-131. « C'est à vous, Antonio, / Que je dois le plus en argent comme en amour ».

³¹⁴ *Ibid.*, v. 137, p. 54 : « Within the eye of honour ». Voir notamment dans l'ouvrage de B. Nelson [1949], *op. cit.*, 1969, l'appendice sur la question de l'amitié dans *The Merchant of Venice*, ainsi que son article « Droit canon, Protestantisme et "Esprit du capitalisme". A propos de Max Weber », in *Archives des sciences sociales des religions*, n°34, juillet-décembre 1972. p. 3-23 ; et la conclusion de PIRON, Sylvain, « Le devoir de gratitude. Émergence et vogue de la notion d'*antidora* au XIII^e siècle », in *Credito e usura fra teologia, diritto e amministrazione. Linguaggi a confronto (sec. XII-XVI). Convegno internazionale di Trento, 3-5 settembre 2001*, a cura di Diego Quaglioni, Giacomo Todeschini, Gian Maria Varanini, Rome, Ecole Française de Rome, Collection de l'EFR, 346, 2005, p.73-101.

³¹⁵ Nelson, Benjamin, art. cit., 1972, p. 16.

³¹⁶ Nelson, art. cité, 1972, p. 15-16.

risques encourus sur la mer qui ruinent si facilement les petits exploitants ne réussissent guère à l'inquiéter. L'écoulement de la marchandise ne semble jamais être pour lui un objet de souci. Mais en réalité, l'usure est le moyen d'investissement le plus sûr, malgré son association traditionnelle, encore à la fin du XVI^e siècle, à l'avarice, à la haine et à l'égoïsme, mais aussi au judaïsme³¹⁷, bien que les usuriers juifs deviennent plus rares dès cette époque et que la pratique soit moins condamnée³¹⁸ : en 1571, Édouard VI a abrogé le *Bill Against Usury*, et permet de pratiquer un taux d'intérêt à 10%, ce qui facilite son expansion dans l'ensemble de la société. Les Juifs se tournent quant à eux davantage vers le commerce. Ainsi, au moment où Shakespeare écrit, les deux communautés et professions s'entrecroisent, leur distinction n'est plus aussi nette qu'auparavant : Portia elle-même est d'abord incapable de dire qui est le juif et le marchand entre Antonio et Shylock³¹⁹.

Le contexte historique révèle une certaine hésitation dans les dénominations et les condamnations du vice et de la vertu, du bien et du mal, du marchand et de l'usurier, peut-être moins tranchée que ne le pensait Benjamin Nelson entre les années 1950 et 1970, de même qu'il est difficile de se prononcer sur qui, de Shylock ou d'Antonio, représente un « esprit » capitaliste émergent. Certaines études ont pu soutenir que Shylock incarnait les exigences d'un capitalisme moderne et sauvage³²⁰, tandis qu'Antonio obéissait à un code moral chrétien

³¹⁷ Voir *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 38-42, 169-70 ; II, 6, v. 52. À l'époque de Shakespeare, les Juifs de Venise participent à la vie économique, mais leur vie sociale *extra muros* est limitée au strict nécessaire. Le ghetto est une mosaïque de peuples divers, aux structures compliquées ; il connaît le surpeuplement, la violence des bandes. Les « Germains » sont les seuls à pouvoir pratiquer l'usure, alors que les « Levantins » et les « Ponentins » sont spécialisés dans le commerce à l'étranger. Leur vie culturelle est élaborée : poètes, traducteurs, musiciens, se produisent devant la noblesse vénitienne. Shakespeare avait des connaissances limitées sur leur mode de vie, et se contente de folklore (voir Gross, *op. cit.*, 1992, p. 31-46).

³¹⁸ À de notables exceptions près, comme Thomas Wilson, *A Discourse Upon Usury, by way of Dialogue and Orations for the Better Variety and More Delight of All Those that Shall Read This Treatise*, 1572.

³¹⁹ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 171 ; voir l'édition du texte par M. Lindsay KAPLAN, dans la collection « Texts and contexts », Boston, New-York, Bedford/ St Martin's, 2002, p. 5-9. La tradition elle-même confond souvent Shylock et le Marchand.

³²⁰ Voir DRAPER, John W., « Usury in the *Merchant of Venice* », *Modern Philology*, 33, 1935, p. 37-47 ; E. C. PETTET, « *The Merchant of Venice* and the Problem of Usury », *Essays and Studies*, 31, 1945, p. 19-53 ; SIEGEL, Paul N., « Shylock, the Elizabethan Puritan, and Our Own World », in *Shakespeare in His Time and Ours*, Notre-Dame, IN, 1968, p. 337-338 ; ou encore Gross, *op. cit.*, 1992, p. 54.

encore proche de la féodalité ; d'autres, souvent plus récentes, ont prétendu au contraire que les marchands de Venise étaient les vrais « pionniers » du capitalisme, en se fondant sur le contexte socio-économique de l'Angleterre³²¹. La présentation des deux systèmes de valeur dans la pièce illustre un tel partage et ce balancement.

Deux scènes capitales pour l'évolution du personnage de Shylock s'intercalent entre les scènes de choix de cassettes par les trois prétendants de Portia, épisodes cruciaux pour la compréhension du système de valeur en vigueur à Belmont. À la huitième scène de l'acte II, Salerio et Solanio se réjouissent à décrire l'état de Shylock à la nouvelle de son double malheur, l'enlèvement de sa fille Jessica par Lorenzo, et le vol de ses trois milles ducats par les amants en fuite. La « passion confuse » de l'usurier³²² fait dans cette scène l'objet d'une hypotypose, procédé plus familier en tragédie. En gardant une certaine discrétion sur la peine de son personnage, Shakespeare l'arrache aux modalités d'expression purement comiques, ou plutôt il en décale les effets à la première scène de l'acte III, où la colère de Shylock explose. Cet entrecroisement des scènes où le drame de Shylock se noue avec celles où se déroule une discussion serrée des valeurs sur lesquelles se fonde une société suggère une lecture comparée des discours qu'elles présentent, pour en relever les oppositions, mais aussi les ambiguïtés de leurs frictions. C'est cette piste qu'explorent en partie certaines études plus récentes et moins influencées par la théorie marxiste. Ronald Sharp³²³, par exemple, confronte ce qu'il appelle le « gift exchange » des héros vénitiens, orienté vers le profit de l'autre ou de la communauté, thème central mais peu exploré pour cette pièce (en 1986 du moins), et l'« economy exchange » de Shylock, qui s'assimile au « commodity exchange » orienté vers un profit

³²¹ Voir Shell, *op. cit.*, 1968; Cohen, « *The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism », 1982, repris dans COYLE, Martin (éd.), *The Merchant of Venice. Contemporary Critical Essays*, New-York, St Martin's Press, coll. "New Casebooks", 1998, p. 51; Netzloff, "The Lead Casket...", *op. cit.*, 2003.

³²² *The Merchant of Venice*, II, 8, v. 12-22. "a passion so confused".

³²³ SHARP, Ronald A., "Gift Exchange and the Economies of Spirit in *The Merchant of Venice*", in *Modern Philology*, Vol. 83, n°3, février 1986, p. 250-265 [Disponible en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/437385>. Consulté le 23/10/2009].

personnel synonyme de péché. Cet article a le grand mérite de montrer l'absence de cloisonnement entre les deux systèmes, et de ne pas faire de Shylock un personnage entièrement voué à un intérêt pècheur ; lui aussi peut être sensible à la logique de don, comme on en a la preuve en ce passage au sujet de la turquoise offerte par sa femme Léa³²⁴. Les deux modes d'échange ont leurs inconvénients : le don est aussi synonyme de privation de liberté, contrairement à l'échange de biens, qui est libre. Lorna Hutson présente quant à elle la mise en scène de l'usure comme une manière de monter le récit d'un changement historique dans les relations sociales sous l'influence de l'humanisme et de la technologie de l'imprimerie, et Shylock comme le symbole d'une crise d'assurance de l'amitié masculine, car il transforme les recours habituels du témoin (sermons, etc.) en arguments *pro et contra* qui peuvent se prêter à des interprétations équitables³²⁵. Reste à montrer comment cette figure de « crise » intervient dans la configuration des discours en présence.

c. Shylock, usurier et avare ?

Arthur B. Stonex, dans un article paru en 1916³²⁶, a mené une analyse très utile des sources et de la fortune de la figure de l'usurier dans le théâtre élisabéthain, de 1553 à 1643. À partir d'un recensement précis de soixante pièces, des « Morality plays » à la comédie jacobéenne, il observe que l'évolution des mécanismes régissant l'apparition des figures d'usuriers et de débiteurs n'empêche pas les dramaturges anglais de conserver une certaine séparation, opérée par les comédies latines, entre les incarnations de l'avare (*miser*) et du *money-lender*. Jacques, dans *The Case Is Altered* de Ben Jonson, qui s'inspire de l'Euclio de

³²⁴ *The Merchant of Venice*, III, 1, v.100 sq.

³²⁵ HUTSON, Lorna, *The Usurer's Daughter. Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, Londres, Routledge, 1994, p.225 sq.

³²⁶ STONEX, Arthur Bivins, "The Usurer in Elizabethan Drama", *PMLA*, vol. 31, n°2, 1916, p. 190-210 [publié par la Modern Language Association à l'adresse : <http://www.jstor.org/stable/456955>. Consulté le 19/10/2009].

Aulularia se garde bien de prêter son argent comme l'usurier de *The English Traveler* de Heywood, qui serait une transposition du banquier de *Mostellaria*, par exemple³²⁷. Les figures de l'usurier élisabéthain dériveraient moins de l'avare, du prêteur ou du procureur des comédies plautiniennes, que de l'allégorie de l'Avarice des *Moralités*, avance-t-il avec prudence :

After finding that many Elizabethan descriptions of the physical appearance, the dress, and the personal habits of the usurer were modelled [*sic*] closely on medieval descriptions of Avarice, particularly upon realizing the close spiritual affinity between the two, I was led to look to the Avaritia who appears so often in the morality plays as the prototype of the usurer of the later drama. And here it is possible to trace a line of descent, but a line so faint and uncertain that it can be suggested as only a not improbable hypothesis³²⁸.

Stonex distingue clairement le type du prêteur sur gages de la comédie latine, de l'Avaritia des *Moralités* et de la figure de l'usurier telle qu'elle se dégage d'abord du *Jew of Malta* de Marlowe (1589-1590), puis dans *The Merchant of Venice* de Shakespeare³²⁹. Il s'intéresse davantage aux mécanismes de l'intrigue et aux influences de la morale religieuse sur les schémas ludiques qu'aux apparitions de l'usurier elles-mêmes, et décrit une pratique théâtrale qui n'est peut-être pas si éloignée de certains types antiques. J'ajouterais que si les allégories morales ont contribué à l'émergence d'une figure particulière de l'usurier dans le théâtre anglais, leur influence ne semble cependant pas se limiter à cette dernière. L'usurier n'est qu'une des expressions possibles de l'*avaritia* dans le théâtre élisabéthain : Volpone en est, à sa manière, un autre exemple, un prodige qui recherche un profit via d'autres moyens.

³²⁷ Stonex, "The Usurer...", 1916, p. 191-192.

³²⁸ *Ibidem*, p.192-93. « Après avoir découvert les liens étroits entre les nombreuses descriptions par les élisabéthains de l'apparence physique, de l'habit, du comportement de l'usurier et les descriptions médiévales de l'Avarice sur lesquelles elles se sont formées, et surtout en comprenant l'étroite affinité d'esprit entre les deux, j'ai été conduit à regarder l'Avaritia qui apparaît si souvent dans les *Moralités* comme le prototype de l'usurier du théâtre ultérieur. Et il est possible ici de tracer une ligne de descendance, mais si ténue et si incertaine qu'elle peut seulement être suggérée comme une hypothèse qui n'est pas improbable » (ma traduction).

³²⁹ *Ibidem*, p.195-196. Il accorde d'ailleurs étrangement fort peu de place à l'analyse de Shakespeare (p.198).

Et réciproquement, *Avarice*, *money-lending* et *greediness* contaminent la figure du *usurer* Shylock.

Pour mieux comprendre la marginalité des valeurs prêtées à Shylock par Shakespeare, il faut revenir brièvement sur les principaux traits de caractère qui composent son personnage. Son commerce est le prétexte de son intervention auprès des chrétiens, qui n'auraient jamais fait appel à lui si les circonstances ne les y avaient pressés³³⁰. L'*intérêt*, à proprement parler, se situe donc de leur côté³³¹ ; Shylock ne fait qu'exercer le métier auquel Antonio le réduit lui-même – et qu'il appelle lui-même *interest*, comme Shylock le relève³³² – à cause des insultes que celui-ci répand sur son compte³³³. Shylock se montre même méfiant contre son propre intérêt, il prend le risque de laisser la patience de ses interlocuteurs et de perdre un contrat juteux, puisque, comme il le sait lui-même parfaitement, Antonio jouit d'une solvabilité rare dans Venise³³⁴. Il nous apparaît donc plus comme un porte-parole de sa communauté, farouchement opposé à tout partage religieux avec des chrétiens³³⁵, voire un vengeur des brimades qu'elle subit, que comme un usurier intraitable. Il tient davantage en la reconnaissance de ses droits dans Venise (libre exercice d'un métier et égalité devant la loi) qu'en la conclusion de marchés profitables et la jouissance d'une prospérité chèrement acquise. De plus, jamais on ne le voit manipuler son or, ni même le compter ou l'inventorier pour l'exercice de son négoce ; les trois mille ducats qu'il prête à Antonio sont eux-mêmes empruntés à son compatriote Tubal, il ne les possède pas chez lui³³⁶. Il faut d'emblée remarquer qu'Harpagon non plus ne possède pas d'or à l'intérieur de sa maison même, obsédé qu'il est par l'idée du vol. « Tout son fait » est « bien placé » hors de chez lui, et il ne

³³⁰ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 56-59.

³³¹ Pour une analyse de la notion d'intérêt, notamment en Angleterre et en France au tournant des XVI^e-XVII^e siècles, et de la diversité ambiguë de ses acceptions, voir Hirschman, *Les passions et les intérêts...*, *op. cit.*, p. 33 sq.

³³² *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 43-46.

³³³ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 106-108. Sur la situation des juifs à Venise, voir *ultra*.

³³⁴ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 13-24.

³³⁵ *Ibid.*, v. 29-33, 37 sq.

³³⁶ *Ibid.*, v. 48-53.

conserve que le strict minimum « pour sa dépense »³³⁷, dont il préfère d'ailleurs charger les autres³³⁸. Ils se livrent encore moins à des scènes d'adoration de leur trésor comme Volpone. Mais Shylock se distingue par son affirmation en tant que sujet, et non par sa souffrance en tant qu'objet d'une passion pour l'argent et l'or, comme peuvent l'être Volpone ou Harpagon.

Être de raison et non de folie, au jeu maîtrisé, à la mine sombre même en famille³³⁹, il place son intérêt à un autre plan qu'un Harpagon ou qu'un Volpone, non dans la jouissance accumulative et absurde de l'or ou de l'argent, ni dans la débauche de plaisirs et de sensualité qu'elle procure, mais dans le pouvoir inespéré (et presque désespéré) que sa détention confère, dans le contrôle de son prochain, et la coercition à laquelle la maîtrise des flux d'argent soumet l'ennemi. La négociation du contrat qu'il passe avec les deux chrétiens relève ainsi de l'art de la guerre, et non plus purement de l'art économique ; Shylock accepte de dîner chez Antonio et de signer un billet peu valable pour son commerce : « I'll go in hate, to feed upon / The prodigal Christian »³⁴⁰. Il semble chercher, tout au long de la pièce, à défendre un espace de survie à la fois géographique, juridique et économique, dans la ville de Venise, confisqué par l'ascension des marchands chrétiens. Cependant, il serait faux de voir une quelconque stratégie dans l'action de Shylock ; son hésitation au seuil de son huis, les aléas trop incertains auxquels il confie sa réussite le prouvent. Ce n'est que plus tard que la potentialité du contrat qu'il a scellé sera éclatante, quand la fortune retourne la situation florissante d'Antonio – bien que la *prise de conscience* de ce pouvoir, notamment dans la scène du procès, reste problématique. La force de l'intrigue se trouve précisément dans cette démonstration de la dynamique aléatoire de l'argent, qui peut attribuer et retirer le pouvoir sans être elle-même totalement maîtrisable. Les désordres économiques contemporains, les erreurs politiques des souverains dans le contrôle des devises, les dévaluations et les

³³⁷ *L'Avare*, I, 4, p. 72.

³³⁸ Voir par exemple *L'Avare*, V, 6, les dernières répliques de la pièce.

³³⁹ *The Merchant of Venice*, II, 5, p. 119, par exemple.

³⁴⁰ *The Merchant of Venice*, II, 5, v. 11-15. « J'irai [...] par haine et mangerai aux frais / Du prodigue chrétien ».

inflatons auxquelles sont soumises les monnaies au gré des guerres ou des expéditions, les tâtonnements mercantilistes, peuvent sans doute expliquer une telle hantise jetée sur les fluctuations douteuses de l'argent. La volonté de mainmise économique de Shylock perturbe l'équilibre que cherchent à créer les chrétiens. Elle révèle deux problèmes : l'impossibilité temporaire de concilier, grâce à l'argent, les douceurs de l'amitié et la rigueur de la morale chrétienne avec des intérêts économiques et hégémoniques ; l'absence de tout pouvoir d'action morale sans une vigilante surveillance des flux d'argent et un contrôle systématique de la répartition des richesses.

La première de ses impossibilités est suggérée par le comportement de Shylock. Son statut social marginal l'obligeait à se fondre dans une communauté à laquelle il n'appartient pas, à adopter des principes et des coutumes auxquels il n'adhère pas, dans l'unique but de préserver sa survie économique, donc sa vie. Retirer les moyens par lesquels il vit équivaut, pour un Juif de Venise, à lui ôter la vie-même, comme Shylock le rappelle douloureusement à ses juges à l'issue du procès³⁴¹. Mais ce n'est pas par hypocrisie qu'il se conforme à une sobriété sans faille, ni par crainte d'être confondu par son péché d'avarice, ou condamné pour son appétit de luxure aux yeux d'une société chrétienne, comme un ancrage réaliste dans une Venise catholique aurait pu l'impliquer. La sobriété s'accorde à la fois avec les lois talmudiques et la conduite protestante, ou plutôt la morale puritaine, comme d'autres traits que Max Weber a relevé en plusieurs points de son analyse³⁴². L'ambiguïté de l'attitude de Shylock tient à la mise en scène de sa conduite morale. Il se montre en effet capable d'une inflexibilité et d'un contrôle de soi qui inspire du respect, mais les élans passionnés occasionnés par la fuite de sa fille et le vol de ses ducats le rejettent vers les caractéristiques de l'avarice traditionnelle, presque malgré lui. Shylock n'est pas ici stigmatisé pour ce que les

³⁴¹ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 37-373.

³⁴² Weber, *op. cit.*, 1920a, voir pour la « culture des sens » la longue note de la p. 273 à la p. 275.

puritains ont reproché aux juifs, à savoir leur esprit de spéculation³⁴³, qui s’opposait au « capitalisme [puritain] de l’organisation bourgeoise du travail »³⁴⁴ – même si c’est bien cet esprit qui précipite la catastrophe. Shakespeare n’insiste pas sur ces caractères ethniques caricaturaux, ni sur l’amour du lucre qui affiliera plus tard le juif à Mammon, au « diable » qu’il est déjà accusé d’être, mais semble bien plutôt suggérer une ambivalence et une incertitude qui pèsent sur la morale protestante elle-même.

Après nous être apparu en habile négociateur, il est peint en sa « sober house » (II, 5, v. 35). La sobriété, le contrôle systématique de soi sont prônés par le calvinisme³⁴⁵, et poussés à l’extrême par la secte puritaine, ce qui a pu encourager certains critiques à voir en Shylock le type même du puritain³⁴⁶, que Shakespeare caricaturait souvent³⁴⁷. Mais cette affirmation nécessite une plus grande prudence. D’après le *Christian Directory* de Richard Baxter³⁴⁸, toutes les affections qui ne sont pas réglées par la raison, qui donne sens et mesure aux actions, et détruisent la « countenance » sont des péchés³⁴⁹. Or certains traits de caractère de Shylock, dus à son avarice, lui font perdre la « countenance » dont il fait le plus souvent preuve. À la cinquième scène du deuxième acte, il quitte à regret sa fille pour se rendre au souper d’Antonio. La scène concentre de manière frappante une série de *topoi* de l’avarice au théâtre : clôture du bien, jalousie envers sa fille, plaintes à propos de la paresse du serviteur (alors qu’Harpagon se plaindra de son incessant furetage), rêve de sacs d’argent comme un

³⁴³ Reproche qui s’accroît encore lors du triomphe du capitalisme au XIX^e siècle. Voir aussi Christopher MARLOWE, *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, I, 2, v. 106-110. Quand Barabbas se plaint des conditions du nouvel impôt qui pèse sur les juifs, le chevalier lui répond : “From naught at first thou cam'st to little wealth, / From little unto more, from more to most: / If your first curse fall heavy on thy head, And make thee poor and scorn'd of all the world, / 'Tis not our fault, but thy inherent sin”. (« Tu es parti de rien avant de t’enrichir, / Un peu, beaucoup et puis de plus en plus : / Si tu es accablé par la malédiction / De ta race, qui te rend pauvre, méprisé du monde, / Ce n’est pas notre faute, mais ton péché à toi », traduction F. Laroque, in *Théâtre élisabéthain*, tome I, édition dirigée par Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 470).

³⁴⁴ Weber, *op. cit.*, 1920a, note p. 275.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 187.

³⁴⁶ Voir notamment l’argumentation de Paul N. Siegel, art. cit., 1968.

³⁴⁷ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 280, note 1.

³⁴⁸ BAXTER, *Christian Directory* [1658], in *The Practical Works of Richard Baxter*, disponible en ligne : <http://www.ccel.org/ccel/baxter/practical> [consulté le 2 mars 2011].

³⁴⁹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 195 et la note 3.

présage de dommages³⁵⁰. Cette attitude entre en contradiction avec le calcul et la pondération de Shylock, quelques scènes auparavant. Peut-être faut-il considérer cette intrusion presque incongrue chez lui de la manie de l'avarice comme un signe précurseur de la perturbation à venir, quand le résultat inespéré de sa spéculation sur le billet d'Antonio lui fera prendre conscience de l'étendue de son pouvoir sur la situation du marchand. La figure de l'usurier est en quelque sorte parasitée par celle de l'avare, ce qui détermine le dénouement tragique du destin de Shylock, son basculement du côté de la passion, hors de la raison.

En effet, Shylock se laisse emporter par la colère et la passion de la vengeance. À la scène 8 du deuxième acte, Solanio narrait déjà à Salerio le déchaînement de sa colère, qu'il parodie au discours direct, et, par contraste, les mots pleins de tendresse d'Antonio à Bassanio au moment du départ de ce dernier³⁵¹. La mesure et la contention de Shylock, son ironie et son calme devant les injures se métamorphosent en folie et en « clameurs » (« outcries », v. 4) sous le coup de la douleur et de la colère, après la découverte de la fuite de sa fille avec un chrétien, et de la perte du produit de son négoce.

I never heard a passion so confused,
 So strange, outrageous, and so variable,
 As the dog Jew did utter in the streets.
 “My daughter ! O my ducats! O my daughter !
 Fled with a Christian! O my Christian ducats!
 Justice! The law! My ducats, and my daughter!
 A sealed bag, two sealed bags of ducats,
 Of double ducats, stol'n from me by my daughter!
 And jewels—two stones, two rich and precious stones,
 Stol'n by my daughter! Justice! Find the girl!
 She hath the stones upon her, and the ducats!”³⁵².

³⁵⁰ *The Merchant of Venice*, II, 5, v.18.

³⁵¹ *The Merchant of Venice*, II, 8, v.12-49.

³⁵² *Ibid.*, v. 12-22. « Jamais je n'entendis fureur si embrouillée / Ni si étrange, exacerbée, incohérente / Que celle exhalée par ce chien juif dans les rues. / « Ma fille ! ô mes ducats ! ô ma fille ! / Enfuie avec un chrétien ! Mes ducats chrétiens ! / Justice ! loi ! mes ducats, et ma fille ! / Un sac scellé, deux sacs scellés plein de ducats, / De

C'est en ces termes que Solanio dépeint d'abord la manie de Shylock. Ce virage est effectivement bien « étrange » chez le sobre usurier, et accentué par un de ceux qui le caricaturent volontiers. Son exubérance et son incohérence – mais « variable » pourrait aussi signifier « inhabituel » – soulignent le dérèglement qui l'affecte. Sous le coup de ce triple affront à son être, à sa foi et aux moyens de subsistance qui restent à la portée des Juifs dans Venise, son langage se délite sous l'effet d'une parataxe émotive, alors qu'agissant en usurier sûr de son négoce et de son profit, il pesait chaque parole, coordonnait chaque pensée avec une abondance de termes. Son discours devient haché, haletant, exclamatif, itératif et buté, réduit à quelques thèmes, que l'on retrouvera peu ou prou dans la tirade de l'Avare chez Molière : « ma fille ! », « mes ducats ! », puis « son billet ! »³⁵³, et par-dessus tout la « justice ». Tout au long de la première scène de l'acte III, alors que le naufrage du vaisseau d'Antonio vient d'être confirmé, leurs pertes respectives rapprochent les deux ennemis dans le malheur. Shylock apprend en même temps leurs deux infortunes :

SHYLOCK

Why there, there, there, there—a diamond gone, cost me two thousands ducats in Francfort—the curse never fell upon our nation till now, I never felt it till now—two thousands ducats in that, and other precious, precious jewels... I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear! Would she were hearsed at my foot, and the ducats in her coffin! No news of them? Why, so—and I know not what's spent in the search: why, thou loss upon loss! The thief gone with so much and so much to find the thief, and no satisfaction, no revenge, nor no ill luck stirring but what lights o' my shoulders, no sighs but o' my breathing, no tears but o' my shedding. [*He weeps*]

TUBAL

Yes, other man have ill luck too. Antonio, as I heard in Genoa—

doubles ducats, volés à moi par ma fille ! / Et des pierres – deux joyaux, deux joyaux de prix / Volés par elle ! Justice ! trouvez la garce ! / Elle a les joyaux sur elle, aussi les ducats » ».

³⁵³ Il s'agit bien sûr du billet d'Antonio (« bond »). *The Merchant of Venice*, *op. cit.*, III, 1, v. 39-41; 3, v. 4-17.

SHYLOCK

What, what, what? Ill luck, ill luck?

TUBAL

—hath an argosy cast away, coming from Tripolis.

SHYLOCK

I thank God, I thank God! Is it true? Is it true?

TUBAL

I spoke with some of the sailors that escaped the wrack.

SHYLOCK

I thank thee good Tual, good news, good news: ha, ha! There in Genoa.

TUBAL

Your daughter spent in Genoa, as I heard, one night, fourscore ducats.

SHYLOCK

Thou stick'st a dagger in me. I shall never see my gold again—fourscore ducats in a sitting! Fourscore ducats!

TUBAL

There came divers of Antonio's creditors in my company to Venice, that swear he cannot choose but break.

SHYLOCK

I am very glad of it, I'll plague him, I'll torture him, I am glad of it.

TUBAL

One of them showed me a ring that he had of your daughter for a monkey.

SHYLOCK

Out upon her! Thou torturest me, Tubal— it was my turquoise—I had it of Leah when I was a bachelor: I would not have given it for a wilderness of monkeys.

TUBAL

But Antonio is certainly undone.

SHYLOCK

Nay, that's true, that's very true, go Tubal, fee me an officer, bespeak him a fortnight before. I will have the heart of him if he forfeit, for were he out of Venice I can make what merchandise I will... Go, Tubal, and meet me at our synagogue—go, good Tubal—at our synagogue, Tubal³⁵⁴.

³⁵⁴ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 70-109. “ Shy. – Ah là, là, là, là. Un diamant disparu qui me coûta dix mille ducats à Francfort – jamais malédiction ne tomba sur notre race jusqu’à maintenant, jamais je ne la sentis jusqu’à maintenant – deux mille ducats là, et un autre joyau précieux, précieux... Je voudrais que ma fille soit morte à mes pieds avec les bijoux aux oreilles ! Que n’est-elle ensevelie à mes pieds avec les ducats dans son cercueil ! Nulle nouvelle d’eux ? Ah ! c’est ainsi ! et je ne sais ce qu’ont coûté les recherches ; ah ! toi, perte sur perte ! le voleur parti avec tant et tant pour trouver le voleur et nulle satisfaction, nulle revanche. Non, nul malheur que porté par mes épaules, nuls sanglots que par moi poussés, nuls pleurs que par moi versés. [il pleure] / Tub. – Si, d’autres ont aussi la malchance. Antonio, dit-on à Gênes — / Shy. – Quoi, quoi, quoi ? malchance, malchance ? / Tub. – —a un vaisseau qui fit naufrage en revenant de Tripoli. / Shy. – Dieu soit loué, Dieu soit loué ! Est-ce vrai ? est-ce vrai ? / Tub. – J’ai parlé à des marins rescapés du sinistre. / Shy. – Merci mon bon Tubal, bonnes nouvelles, bonnes nouvelles : ha, ha ! à Gênes on dit ? / Tub. – Votre fille a dépensé à Gênes, dit-on, en une nuit quatre-vingts ducats. / Shy. – Tu enfonces un poignard en moi. Je ne reverrai jamais mon or — quatre-vingts ducats d’un coup ! Quatre-vingts ducats ! / Tub. – Sont venus avec moi maints créanciers d’Antonio qui jurent qu’il ne peut que faire faillite. / Shy. – J’en suis bien content, je le tourmenterai, je le torturerai, je suis content de ça. / Tub. – L’un d’eux m’a montré une bague qu’il eut de votre fille pour un singe. / Shy. – Qu’elle soit au diable ! tu me tortures Tubal — c’était ma turquoise — je l’eus de Léa quand j’étais garçon : je ne l’aurais pas donnée pour une forêt de singes. / Tub. – Mais Antonio est sûrement ruiné. / Shy. – Ah ! oui, c’est vrai, c’est bien vrai, va Tubal, engage-moi un exempt, retiens-le quinze jours d’avance. Je lui arracherai le cœur s’il fait défaut, car s’il n’était plus à Venise je pourrais faire les affaires que je veux... Va, Tubal, et retrouve-moi à notre synagogue — va, bon Tubal — à notre synagogue, Tubal. »

Le chiffrement progressif de sa perte en or et en bijoux, puis des dépenses que sa fille a faites en chemin, des frais engagés pour sa recherche, les exclamations et interrogations du sort, le désespoir d'être maudit, l'accumulation des malheurs et leur surenchère, ne sont pas sans rencontrer certains traits comiques du monologue d'Harpagon³⁵⁵, mais celui-ci ne s'étendra pas ainsi dans la plainte, ni ne sera aussi précis dans ses comptes. L'énonciation pleine de sang-froid de Tubal renforce la panique qui envahit le discours de Shylock, que l'enchaînement implacable des bonnes et des mauvaises nouvelles déchire littéralement. Mais tout ce dialogue est empreint d'un accent de vraie douleur et de sincère désespoir devant la trahison que sa fille fait subir à sa famille, contrairement à ce que Solanio en rapportait. Partagé entre l'assouvissement d'une vengeance clanique et le paiement d'une dette économique, Shylock peut exceptionnellement tirer profit des deux, et il faudra revenir sur les conséquences de cette situation particulière.

Au cours de son procès, son attachement excessif à l'exécution de la lettre du billet prouve encore cette abdication de la raison au profit d'une passion vengeresse. Décidément rejeté du statut précaire où Venise le maintenait, sa marginalité est confirmée par le sort ; aussi ses mots, sa farouche ironie, le rapprochent-ils du bouffon de comédie. Ici, sa folie s'exprime par un détournement irrationnel du langage économique qu'il maîtrisait, en vue d'une justification de son opiniâtreté désespérée et forcément absurde dans un tel contexte : « I am not bound to please thee with my answers », répond-il à ses juges³⁵⁶. Ce n'est qu'après la tombée du verdict que Shylock retrouve ses esprits et son laconisme : il se retire, en proie à un malaise, en murmurant quelques paroles de reniement de sa foi.

L'*avaritia* de Shylock ne s'exprime donc pas tant par le goût de la possession que par le désespoir de la perte, synonyme de déchéance sociale ; c'est une avarice en creux, négative,

³⁵⁵ Voir également le passage équivalent dans le *Juif de Malte* de Marlowe, II, 1, v. 47-54. Ici Barabbas retrouve, grâce à la complicité de sa fille Abigail, de l'or et des bijoux cachés dans sa maison transformée en couvent, c'est-à-dire une partie de sa fortune qui lui a été confisquée.

³⁵⁶ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 65. « Je n'ai pas gage de te plaire en mes réponses ! ».

qui rappelle quelque peu l'avarice d'Euclion. Mais, alors que dans l'*Aulularia*, l'angoisse de la dépossession tournait pour ainsi dire à vide et ne s'accrochait à aucune réalité économique, pour Shylock elle s'ancre dans un contexte social et économique bien particulier. Dans l'Angleterre élisabéthaine, la possession des richesses comme la direction du métier dans l'ordre communautaire et social sont régulées par le code moral calviniste, que le puritanisme développe en vue d'une action utilitariste du temps et de l'argent pour s'opposer catégoriquement au désir des richesses, à la cupidité et à l'avarice³⁵⁷. K. G. Lacey a opéré un rapprochement entre la conduite de Shylock fondée sur l'Ancien Testament, et la doctrine calviniste de l'élection divine issue de ce même texte, dont le signe serait la prospérité matérielle, et le profit, un signe de vertu religieuse³⁵⁸. Sans vouloir trop affirmer ce type de parallèle, il reste que, de la figure de l'usurier juif, tolérée plus que réellement intégrée à la société vénitienne (la ville, pôle commercial à la Renaissance, était d'ailleurs fort critiquée par Calvin, tout comme Anvers³⁵⁹), Shylock tend à devenir une incarnation de l'*avaritia*, qui bascule de la raison à la folie, conséquence prévisible d'après la morale calviniste, puisqu'il agit uniquement en vue de son propre profit, et non pour la gloire de Dieu. L'agitation qui le perturbe dans son train quotidien le rétablit dans sa marginalité, dont la relative permissivité de Calvin sur les questions d'enrichissement aurait pu l'extraire³⁶⁰.

La « vocation » de marchand d'Antonio se situe de même entre plusieurs modèles moraux de la vie religieuse ou mondaine, à la croisée d'une culture mystique, proche des tendances luthériennes, orientée par un amour chrétien de son prochain, et d'une activité ascétique plus calviniste qui trouve confirmation dans les effets objectifs et intramondains de la certitude de son salut. Cependant, il se distingue par certains traits plus radicaux. La

³⁵⁷ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 253-54 et note 4.

³⁵⁸ LACEY, K. G., *Notes on the Merchant of Venice*, Canada, Forum House, 1968, p. 77.

³⁵⁹ Voir Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 253, note 3.

³⁶⁰ En effet, Calvin ne voyait pas d'inconvénient à ce que les prêtres s'enrichissent par le moyen du prêt à intérêt, car ils obtenaient ainsi un prestige souhaitable, s'ils se gardaient à l'abri des scandales. Voir Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 254.

condamnation des « vains bavardages », par exemple, constitue un *exemplum* de morale puritaine, d'ascèse typiquement chrétienne³⁶¹. Il en va de même de la *melancholy* et de la *moroseness*³⁶². Mais contrairement aux penseurs puritains qui prônent cette conduite en vue d'une activité pratique – comme le supposent ses amis Salério et Solanio à l'ouverture de la pièce, en le voyant si grave – Antonio est obnubilé non par la réalisation de son métier, ni par la confirmation de son salut, encore moins par l'esprit de « calcul » ou une visée économique de son négoce, mais par les angoisses de l'amitié. La littérature puritaine recommande au contraire la méfiance envers les hommes, notamment les amis, selon le principe que résume Weber : « Dieu est le seul homme de confiance »³⁶³. La métaphore par laquelle Antonio exprime son état mélancolique évoque cependant la matière :

But how I caught it, found it, or came by it,
 What stuff^o tis made of, whereof it is born,
 I am to learn³⁶⁴.

La critique, à ma connaissance, ne l'a pas relevée, mais s'est penchée surtout sur les raisons de cette mélancolie. Ce mot, presque inconscient de la part d'Antonio, montre combien son métier est pour ainsi dire ancré en lui. Bien qu'en effet son sentiment chrétien écarte toute emprise trop étendue de son activité professionnelle sur son esprit, et que les obligations de l'amitié et de la courtoisie l'empêchent d'y consacrer ses pensées, la référence à son activité persiste. Salério évoque, à l'occasion d'une hypotypose des malheurs qui pourraient arriver aux cargaisons d'Antonio, des denrées susceptibles de compter parmi les marchandises de luxe de son ami, soies, épices³⁶⁵, etc., produits naturels et artisanaux dont la

³⁶¹ *Ibidem*, p. 256 et note 1.

³⁶² *Ibidem*, p. 256, note 1.

³⁶³ *Ibidem*, p. 168-169.

³⁶⁴ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 3-5. « Mais comment j'ai gagné, trouvé, rencontré [cette tristesse], / De quelle étoffe c'est fait et d'où ça m'est né / Il me reste à l'apprendre ».

³⁶⁵ *Ibid.*, v. 29-36.

rareté était prisée. Shakespeare renvoie-t-il le sage Antonio à ce qui, malgré lui, le définit le mieux aux yeux du monde et de ses amis ? Il est vrai que le marchand de Venise ne semble pas à proprement parler un amoureux de l'humanité, ni une nature en proie aux emportements ; les propos qu'il tient sur le monde dénotent une certaine amertume, et une grande lucidité sur son organisation : à Gratiano qui lui reproche de prendre trop de souci (« respect », v. 74) du monde, il rétorque :

I hold the world but as the world, Gratiano—
A stage, where every man must play a part,
And mine a sad one³⁶⁶

Antonio ne déroge pas, contrairement à Shylock, à ce détachement, et reste stoïque jusqu'à son sauvetage *in extremis*³⁶⁷, ce qui fait de lui, pour certains critiques, une figure magnanime de gloire à la fois aristocratique et christique³⁶⁸, prête au sacrifice pour l'amour de son prochain. Peut-être est-il possible d'avancer que le religieux marchand serait plutôt empreint d'un sentiment calviniste de « dérélition de la créature »³⁶⁹, qui irait même à l'encontre des tendances utilitaristes du métier. Gratiano met cependant en garde son ami contre l'austérité, l'insensibilité, l'ascétisme outré, l'angoisse exacerbée jusqu'à en devenir maladie de l'âme, qu'il retrouve intuitivement dans son attitude et son mutisme inquiétants³⁷⁰. L'honnêteté du comportement est joyeuse et libre, elle goûte aux plaisirs de la vie ; mais l'humeur du marchand, même probe, semble par nature mélancolique, et l'assimile à la gravité de l'usurier.

Le souci de l'intérêt, personnel ou altruiste, ne se limite dès lors plus à un personnage aux mœurs ou aux traits aisément circonscrits, socialement identifiable par son métier ou par

³⁶⁶ *Ibid.*, v. 74 et 77-79. « Le monde n'est pour moi, Gratiano, que le monde — / Un théâtre où chacun a son rôle à tenir, / Le mien en est un triste ».

³⁶⁷ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 319-320 ; IV, 1, v. 80-83, 114-118, 261-278

³⁶⁸ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 376-386.

³⁶⁹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 215 sq.

³⁷⁰ *The Merchant of Venice*, I, 1, v. 79-102.

sa nationalité, facilement ridiculisé au théâtre. La croissance et la multiplication des métiers en lien avec la production de la richesse brouillent de plus en plus les distinctions autrefois claires entre couches sociales bien nées ou reconnues et professions juste tolérées en vue du bien commun et du développement de l'État, et ce depuis fort longtemps dans la littérature anglaise³⁷¹. Il est possible de dire, avec Walter Cohen, que Shylock représente, du point de vue socio-historique et économique, un système d'usure archaïque, en contradiction apparente avec les aspirations capitalistes naissantes des marchands chrétiens³⁷². Mais l'analyse révèle que la dichotomie est loin d'être aussi évidente, dans un sens comme dans l'autre. Cette ambiguïté pourrait s'expliquer de manière plus satisfaisante par la relative souplesse d'un anglicanisme confiant, fondé sur les aspects les plus tolérants de la doctrine calviniste, mais qui dans le même temps se heurte aux conséquences extrêmes de son code de conduite, qui prenait corps dès cette époque dans les sévères principes des sectes puritaines européennes. La remotivation dramatique de certains aspects allégoriques de l'*avaritia* et de schémas ludiques latins permet d'exprimer les différents conflits que cette ambivalence laisse émerger, au niveau social et au niveau moral et religieux. Assimilées chez Shakespeare aux traits du Juif et de l'usurier, les mimiques de l'avarice traditionnelle canalisent et rendent familiers, voire comiques, les comportements et les aspirations les plus dangereuses pour l'unité de l'Etat, en tentant de prouver leur innocuité, leur absurdité, leur vanité. Cependant, au gré de ces jeux de scènes familiers, la perversion du langage économique par Shylock en vue de son plus strict *intérêt*, et l'éclat déraisonnable de son avarice révèlent l'absurdité d'une mainmise autoritaire sur la vie économique, mais suggèrent aussi les tensions qu'engendre le maintien d'un idéal aristocratique et chrétien dans l'évolution libre des marchés. Je reviendrai

³⁷¹ Voir LADD, Roger R., ““My condicion is mannes soule to kill”— Everyman’s Mercantile Salvation”, in *Comparative Drama*, vol. 41, n°1, printemps 2007, p. 62-64.

³⁷² Cohen, art. cit., p. 51.

dans le dernier chapitre sur cette confrontation entre « l'amour du prochain » et la gestion de l'argent, notamment au cours du procès d'Antonio.

Dans *Volpone*, le discours de Shylock, que j'ai qualifié de parasitaire et de marginal, s'étend à tous les protagonistes ou presque. Ce faisant, il divise la société en autant de discours qui s'affrontent au nom de l'argent.

2) Un monde vicié par la course à l'argent: Volpone et la prolifération de ses « enfants » à travers la société

L'originalité du texte de Jonson par rapport au *Marchand* réside dans l'attention qu'il porte à la structure et au fonctionnement d'un univers qui gravite autour de l'argent, mais dilaté à la dimension d'une société³⁷³. J'ai défini dans le schéma à la fin du II. B. trois « cercles » concentriques de personnages faisant divers usages de *money* – les « héritiers » au sens large, Mosca, Volpone, plus un quatrième, celui des fous, également « héritier » de ce système mais tendant à échapper à son attraction. J'étudierai à présent successivement les trois premiers, qui font partie intégrante de cet univers, en associant toutefois l'analyse du discours de Volpone, bien ébauchée précédemment, à celui de son complice et adversaire Mosca, qui s'en inspire et le traduit à sa manière. Ces personnages se répartissent les divers traits de caractère traditionnellement imputés à l'avarice comique : pingrerie, cupidité,

³⁷³ Pour une idée similaire, voir : GIANAKARIS, C. J., « Identifying Ethical Values in *Volpone* », in *Huntington Library Quarterly*, Vol. 32, n°1, nov. 1968, p. 45 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3816836>, consulté le 3 septembre 2010] : «Perhaps the best way to summarize the case of Volpone, then, is to allow that no positive models exist here for ethically proper behavior and that hence the audience itself is invited to pass judgment on the antics exposed to its view».

sénilité, bêtise, etc. Mais leurs comportements semblent provoqués par le secret dont Volpone – avec le concours de Mosca – entoure l’or, suscitant chez les « héritiers » une illusion de possession. Il faut donc auparavant examiner sur quel principe se fonde l’expansion de cet univers.

a. « Secrecy and pleasure » (III, 6, v. 169) : secret et jouissance

Si la sanctification de l’or a fait l’objet de nombreux commentaires depuis Patridge, son caractère privé a en revanche été négligé³⁷⁴. Dans la première scène où se manifeste sa vénération pour son trésor, Volpone est seul ou presque ; il peut s’y livrer sans fard devant son plus actif complice. La présence de Mosca à cet instant intime campe d’emblée la relation particulière qui unit ces deux protagonistes, et sur laquelle il faudra revenir. « Critique moderne du capitalisme »³⁷⁵, *Volpone* mettrait l’or en scène comme un Dieu du Mal qui pervertirait les relations entre les personnages, et partant, tout le système des valeurs sociales. L’affirmation de son pouvoir est pourtant moins extérieure qu’intérieure, privée, secrète. Le début du monologue liminal de Volpone est certes consacré à l’adoration de l’or, mais il apparaît d’abord comme un trésor. À cette même époque, les trésors sont abondants en Europe - le trésor de Charles Quint, celui de Sully à l’Arsenal étaient célèbres. Pour l’État, il est signe de puissance, notamment militaire, et économique. L’Espagne dominait les principales filières d’extraction de métaux précieux et les circuits monétaires internationaux, et s’opposait par sa politique de thésaurisation et de grandeur à l’empire anglais³⁷⁶. En Angleterre au contraire, au début du XVI^e siècle, il existe une proportion de 3 à 4 entre

³⁷⁴ Une exception notable cependant : SLIGHTS, William W. E., *Ben Jonson and the Art of Secrecy*, Toronto, University of Toronto Press, 1994; l’auteur n’aborde pas systématiquement l’or comme je le propose ici, mais aussi et surtout les secrets et tabous qui pèsent sur le corps, le sexe, la femme, et qui déterminent même certaines configurations théâtrales.

³⁷⁵ Patridge, *op. cit.*, 1964, p. 111.

³⁷⁶ MARX, Karl, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, Londres, Penguin and New Left Review, 1973, p. 225. Cité par Netzloff, “The Lead Casket...”, *op. cit.*, p. 171.

métaux précieux thésaurisés et métaux monnayés en circulation³⁷⁷. La pratique du crédit, par lettres de change, virements, etc., s'y intensifie, même si elle est restreinte encore à quelques secteurs de pointe, et reste volontiers perçue comme un jeu d'argent « diabolique »³⁷⁸. D'une façon générale donc, comme l'a bien montré Netzloff pour cette période, l'Angleterre se détache d'une économie de thésaurisation, dont Volpone fait un usage particulier ici.

L'or, caché, nous est « révélé » par un lever de rideau théâtral : « *Mosca withdraws the curtain, and discovers piles of gold, plate, jewels, etc.* »³⁷⁹. Son geste met en abyme l'action du comédien, ou encore du bouffon de comédie, qui « découvre » au public les secrètes pensées des personnages ou le sens caché des paroles proférées sur scène. Admis et participant au culte, sa fonction sur le théâtre est donc liée, comme son action dans l'intrigue qui va suivre, au secret, à la dissimulation du trésor. L'or reste en revanche caché aux héritiers, profanes qui n'ont pas (encore, pensent-ils) accès au nouveau mystère. Ils vivent dans la prière ou la profession de foi, la démonstration, l'aspiration, le « would-be », mais n'ont pas contemplé l'idole elle-même. Il est vrai que la situation du trésor au moment des visites est ambiguë dans la première scène : des vers 171 à 218, aucune didascalie ne reporte la fermeture du rideau. Mais est-il vraiment besoin de la préciser ? Toute comédie cache en coulisse ses machines, décors et accessoires inutiles au premier acte présenté ; le trésor est le rouage, le décor d'un acte toujours attendu, le moyen premier de l'extorsion dont les dupes sont victimes, dans cette petite comédie que vont jouer Volpone et Mosca. Aux vers 89-90, Volpone avoue s'amuser à promener « sous leurs dents, heurtant contre leurs lèvres, /

³⁷⁷ Voir W. LEXIS, « Beiträge zur Statistik der Edelmetalle », in *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, 1879, mais le chiffre n'est pas sûr selon Braudel qui le cite dans *Civilisation, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe siècle)*, tome I : *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 530 sq.

³⁷⁸ Braudel, *op. cit.*, 1979, p. 535.

³⁷⁹ *Volpone*, I, 1, p. 6. « Mosca tire les rideaux et découvre des entassements d'or, d'argenterie, de bijoux, etc. ».

L'alléchante cerise... et puis la retirant ! »³⁸⁰. La « cerise » serait-elle un or « palpable » ou juste la promesse de l'héritage ? Il semble plutôt que Volpone soustraie toujours les cadeaux apportés à la vue des héritiers et leur refuse la jouissance de la contemplation, qu'il se réserve à lui seul, sans se priver d'accumuler leurs biens, se vante-t-il :

...new clients [...]
 ... bring me presents, send me plate, coin, jewels,
 With hope that when I die (which they expect
 Each greedy minute) it shall then return
 Ten-fold upon them [...]
 All which I suffer, playing with their hopes,
 And I am content to coin them into profit,
 And look upon their kindness, and take more,
 And look on that³⁸¹.

Ils ont « l'espoir » que leur investissement leur reviendra, mais n'ont aucune garantie, puisque la spéculation de Volpone s'apparente à un jeu, dont il ne veut être, dit-il, qu'un simple témoin, qui se contente de prendre. À l'arrivée du premier rapace, Mosca assure Voltore de son dévouement total à sa cause, en lui prouvant qu'il tient tout son futur bien à l'abri des risques et des convoitises :

... here I wear your keys,
 See all your coffers and your caskets lock'd,
 Keep the poor inventory of your jewels,
 Your plate and monies; am your steward, sir,
 Husband your goods here³⁸².

³⁸⁰ *Ibid.*, v. 89-90 : "... Letting the cherry knock against their lips, / And draw it by their mouths, and back again".

³⁸¹ *Ibid.*, v.76, 78-81, 85-88. « [...] de nouveaux clients [...] / M'apportent des cadeaux, vaisselles, écus, bijoux, / Dans l'espoir qu'à ma mort (qu'ils guettent goulument / De minute en minute) ils les retrouveront / Au décuple [...] / [...] Jouant de leurs espoirs, je souffre tout cela, / Me contentant de les monnayer à ma guise, / D'admirer leur bonté, d'entasser leurs cadeaux, / Que j'admire... »

³⁸² *Ibid.*, v. 258-262. « Ici je tiens vos clefs, / M'assurant que tous vos coffres et cassettes sont fermés, / Tenant humblement l'inventaire de vos bijoux, / De votre argenterie, de vos richesses. Je suis ici / L'intendant de vos biens. » (Trad. M. Castelain et M. Willems).

Le déictique “here” enclot la réplique, tout comme Volpone serre son trésor, que Mosca enferme sa proie avide dans la prison de sa rhétorique. Mosca affirme son statut d’intermédiaire entre l’héritier et l’or promis. C’est lui qui « porte » (« wear ») les clés qui « verrouillent » (« lock’d ») les « coffres » et les « cassettes »³⁸³, autant de moyens de protection jalouse de la fortune. Il « garde l’œil » (« see », « keep ») sur « le pauvre inventaire » (« poor inventory ») des richesses de son protégé. « Poor » n’a pas été traduit par Castelain ; il semble en effet qu’il y ait ici contradiction avec la réputation du trésor. Faut-il y voir encore une ironie du fourbe, ou vraiment la confirmation du secret qui pèse sur le bien réel, qui doit rester mystérieux, indénombrable et flou pour attiser les cupidités et l’accroître par d’autres dons ? L’ironie contre les « héritiers » souligne leur bêtise : sur des rumeurs de fortune, ils investissent aveuglément la leur – une fortune conséquente, vue la splendeur de leurs offres – l’augmentant à leurs dépens contre leur profit immédiat.

Voltore à peine sorti, Volpone ordonne de serrer le plat d’argent : « Set the plate away », ordonne-t-il à Mosca³⁸⁴, ce à quoi obéit son serviteur : « Betake you to your silence, and your sleep »³⁸⁵, conseille-t-il au nouveau fruit du trésor. Le « silence » auquel le plat est censé retourner suggère également à nouveau le secret où se trouve la matérialité du trésor, son caractère encore potentiel, non encore exprimé, c’est-à-dire dans l’attente d’être converti en plaisirs ou en salaire ; ou encore, après cette transaction marchande comique, où ce plat a fait bon office pour Volpone, il souligne le retour de la matière à son état naturel, au sommeil et à l’inertie du métal.

Hors du diabolique tandem, seule Célia est autorisée à voir le trésor, dont elle partage la nature aux yeux de Volpone. Corvino la considère également comme un trésor à garder

³⁸³ Volpone aussi bien sûr tient ces clés sur lui, et les délègue à Mosca, voir *Volpone*, II, 2, v. 21.

³⁸⁴ *Volpone*, I, 1, v. 298. « Mets de côté le plat ».

³⁸⁵ *Ibid.*, v. 300. « Retourne à ton silence, à ton sommeil » (ma traduction).

jalousement, en avare, non en jouisseur : « She's kept as warily as is your gold »³⁸⁶, apprend Mosca à son maître, accentuant le parallèle entre l'être et l'objet. Accueillie dans le « sanctuaire »³⁸⁷, elle seule peut jouir physiquement du trésor dont elle fait partie, par la vue, le toucher et le goût :

... See, behold,
 What thou art queen of; not in expectation,
 As I feed others: but possess'd and crown'd.
 See, here, a rope of pearl; and each, more orient
 Than that the brave Egyptian queen caroused:
 Dissolve and drink them. See, a carbuncle,
 May put out both the eyes of our St. Mark;
 A diamond, would have bought Lollia Paulina,
 When she came in like star-light, hid with jewels,
 That were the spoils of provinces; take these,
 And wear, and lose them: yet remains an ear-ring
 To purchase them again, and this whole state.
 A gem but worth a private patrimony,
 Is nothing: we will eat such at a meal³⁸⁸.

Dans cette scène, les merveilleuses fortunes de Volpone sont l'incarnation ultime de *money*, précieuses, brillantes, coûteuses, et surtout comestibles, des nourritures remplaçables et interchangeable, comme le sont les êtres. Mais c'est le secret qui confère sa valeur à ce trésor ; c'est pourquoi cette jouissance monstrueuse doit rester cachée à la société cupide qui

³⁸⁶ *Ibid.*, v. 578. « ... il la surveille / Aussi jalousement que vous gardez votre or ».

³⁸⁷ *Volpone*, III, 6, v. 251-253 : un sanctuaire du crime, d'après Bonario : "you shouldst, yet", dit-il à Volpone qu'il vient de démasquer, "Be made the timely sacrifice of vengeance, / Before this altar, and this dross, thy idol." (« Je devrais t'immoler sur l'heure à la vengeance / Devant cet autel, et cet or, ton idole », traduction légèrement modifiée).

³⁸⁸ *Ibid.*, v. 169-182. « Tiens, vois tous ces trésors dont je te fais la reine, / Non point en espérance ainsi que tous les autres, / Mais reine couronnée, entrée en jouissance ! / Admire ce collier : chacune de ses perles / Dépasse en orient celle que Cléopâtre / Absorba d'un seul trait : fais-les fondre, bois-les ! / Ce rubis éteindrait les deux feux de Saint Marc ; / Ce diamant aurait suffi pour acheter / Lollia Paulina, quand elle entrait, voilée / D'éblouissants bijoux, dépouilles des provinces ! / Porte-les, ou perds-les : de ces boucles d'oreille / Je les puis racheter, et tout Venise avec ! / La pierre qui ne vaut qu'un riche patrimoine / Ne compte pas : nous la mangerons à dîner ».

l'entoure³⁸⁹. Mais la pure Célia n'est pas possédée par cette convoitise qui pousse les rapaces à l'action. Appelée, par un honneur exceptionnel, à redevenir un sujet consommateur, alors que l'ensemble de la société, et Volpone lui-même, est utilisable à son profit, elle rejette les deux états, celui de sujet d'un univers perverti par un usage irraisonné des choses et des êtres, et celui d'objet de concupiscence, en refusant de céder aux désirs de Volpone, et en priant pour que ses appâts disparaissent³⁹⁰. La logique de silence/chasteté s'oppose ici à celle du secret/jouissance, la morale puritaine à l'hypocrisie mondaine.

Lors de cette scène cruciale, le secret est dévoilé grâce à l'intervention de Bonario, le masque « d'imposteur »³⁹¹ tombe, et entraîne son porteur vers le procès et la condamnation finale. Une fois ce secret éventé, l'action ne se déroule plus dans la chambre de Volpone où il tenait son trésor et jouait sa comédie, mais en dehors du « sanctuaire ». Volpone n'y est plus l'acteur principal, mais un des figurants ; au cinquième acte, il accepte même de feindre la mort et de faire de Mosca son héritier, lui laissant tout pouvoir pour racheter la disgrâce à laquelle Bonario veut à présent le contraindre. Il se déguise en simple sergent, spectateur des quiproquos ourdis par son serviteur. Cette translation spatiale de l'intrigue, de la maison de Volpone à la ville, permet de constater le dérèglement de l'ensemble de la société où le Renard s'est établi ; c'est pourquoi il faut maintenant étudier la composition du microcosme des « héritiers », éclaireurs de la plus vaste cité venus à lui, avant de se pencher, dans le quatrième chapitre, sur l'inscription de ces comportements dans les institutions de Venise, qui tolèrent et même, dans un premier temps, défendent la comédie de Volpone.

³⁸⁹ Le seul « crime » à « mettre au compte » de l'activité des plaisirs serait « de se faire prendre, d'être vu » (« But the sweet thefts to reveal, / To be taken, to be seen, / These have crimes accounted been », v. 162-164). En effet, la valeur de la jouissance *réelle* de la fortune ne se situe plus dans son « respect » (« reverence »), mais dans la « discrétion » (« secrecy », v. 169) de ces plaisirs.

³⁹⁰ *Volpone*, III, 6, v. 233-241.

³⁹¹ « Impostor », *Ibid.*, v. 249.

b. Les faux héritiers

La prolifération des faux « enfants » engendrés par Volpone semble envahir la société et y répandre les principes paternels, c'est-à-dire placer l'amour de l'argent (*money*) au cœur de l'existence. Cependant, chacun de ses fils spirituels agit selon le trait dominant de son caractère, et « façonne » également son entourage à sa propre image.

Volpone affirme ne pas avoir de progéniture, mais entend se « fabriquer » un héritier :

I have no wife, no parent, child, ally,
To give my substance to; but whom I make
Must be my heir...³⁹²

Le jeu consistera donc pour lui à se créer un fils par un lien vénal, pour lui transmettre non seulement son bien, mais aussi, en père généreux, quelques préceptes de vie. Mosca invente à son maître des héritiers naturels, une douzaine de « bâtards », dont les trois fous qu'il abrite sous son toit, nés de femmes de tous horizons³⁹³, qu'il aurait déshérités au profit de Corvino, de Voltore, de Corbaccio, et du couple Would-Be. Chaque fils putatif se sait donc en concurrence avec les autres personnages en vue de la ville, mais se croit le seul élu, grâce à la diligence de Mosca et aux dons précieux dont chacun rivalise à l'intention du mourant. En substituant ainsi le lien vénal au lien filial, l'exploitation économique à l'amour sincère et la transmission d'un patrimoine à la transmission de valeurs morales, Volpone instaure la compétition, qui évacue du monde la « compétence » qui réglait la cour de Belmont. Au lieu de prouver leur compétence de sujet, les héritiers du Magnifico exhibent leurs « talents », leurs oboles, pour une guerre fratricide.

³⁹² *Volpone*, I, 1, v. 73-75. « Point de femme, d'enfant, de parent, d'allié, / A qui laisser mon bien ! Mon héritier sera / Celui que j'aurai fait ».

³⁹³ *Ibid.*, v. 503-509.

Voltore, ou l'usage du verbe-money

Voltore est le premier à se présenter, muni d'un plat d'argent de grande valeur marchande, car massif, ancien et gravé au nom et aux armes du destinataire³⁹⁴. Comme les deux autres héritiers potentiels, il ne lésine pas sur les moyens d'arriver à ses fins : de même que les monnaies sont frappées à l'effigie du monarque, il n'hésite pas à estampiller son offrande à Volpone, par allégeance. Volpone se montre en retour généreux envers ce visiteur, dont les cadeaux « ne resteront pas sans réponse » : « Your love/ Hath taste in this, and shall not be unanswer'd »³⁹⁵, lui promet-il. Ce don, dans un système de relation honnête entre gentilshommes, devrait tisser entre eux des liens d'amitié indéfectibles, mais il est ici vicié dès le départ par le profit ouvertement attendu – bien que tacite devant le récipiendaire – par le donateur. En connaissance de leur cupidité, Volpone se contente de promettre, assure un retour, on ne sait de quelle nature. « You give, sir, what you can »³⁹⁶, dit ironiquement Mosca à Voltore, qui se lamente de ne pouvoir lui offrir la santé plutôt qu'un plat. Volpone le récompensera à la mesure de son hypocrisie, qui apparaît dans la suite du dialogue : dès l'instant où il apprend qu'il est le seul héritier confirmé, il ne s'occupe plus du mourant, tout rassuré de voir ainsi sa fortune faite³⁹⁷. Mais son mérite (« desert », v. 266) n'est pas seul responsable de ce triomphe ; Mosca est le vrai négociateur qui a permis l'octroi de cet héritage, et Voltore s'estime prêt à en tenir compte, quand il faudra justement les établir³⁹⁸. Cependant, l'échange ne peut se construire sur une réciprocité, dans le monde de Volpone ;

³⁹⁴ *Ibid.*, v.182-184.

³⁹⁵ *Ibid.*, v. 239-240. « Votre amitié, Monsieur, marque du goût ; / Je saurai la payer de retour ».

³⁹⁶ *Ibid.*, v. 239. « Vous donnez ce qu'il vous est possible ».

³⁹⁷ *Ibid.*, v. 244-267.

³⁹⁸ *Ibid.*, v. 267-268.

croyant être redevable à Mosca de son dévouement, Voltore n'est que victime de ses malversations.

Mais outre ses dons bien placés, le vautour possède un atout fondamental dans l'ordre du monde vulpin, sa parole, et surtout l'institution qu'il représente par elle, qui lui confère son autorité. Contrairement au fou, dont la parole est art mais aussi son seul bien³⁹⁹, la sienne a force de loi, ce qui lui permet tous les retournements et toutes les contradictions. Cette capacité est bien sûr prisée par Volpone et son valet :

I oft heard him say [dit Mosca à propos de son maître], how he admired
Men of your large profession, that could speak
To every cause, and things mere contraries,
Till they were hoarse again, yet all be law;
That, with most quick agility, could turn,
And return; make knots, and undo them;
Give forked counsel; take provoking gold
On either hand, and put it up: these men,
He knew, would thrive with their humility.
And, for his part, he thought he should be blest
To have his heir of such a suffering spirit,
So wise, so grave, of so perplex'd a tongue,
And loud withal, that would not wag, nor scarce
Lie still, without a fee: when every word
Your worship but lets fall, is a chequin!⁴⁰⁰

La « générosité » (« large profession », v. 271) de la langue des avocats les rend dignes de considération, car, comme l'argent, elle permet l'enrichissement. Le caractère « fourchu »

³⁹⁹ *Ibid.*, v. 160-163.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, v. 270-284. « Il m'a dit maintes fois combien il admirait / Ce métier libéral qui permet de plaider / Conformément au droit toute cause possible, / Et le pour et le contre, à s'enrouer la gorge ; / Ces souples avocats qui savent lestement / Pirouetter, nouer des nœuds, les dénouer ; / Donner de bons conseils fourchus ; prendre — et serrer — / L'or tentateur reçu des deux mains. Ces gens-là / Savent tirer parti de leur humilité ; / Et pout sa part, il tient que c'est un grand bonheur / D'avoir un héritier d'âme aussi patiente, / Homme grave, prudent, dont la langue subtile, / Et bruyante pourtant, ne peut sans honoraire / Ni s'agiter, ni guère observer le silence, / Et dont le moindre mot qui tombe est un sequin. »

(« forked », v. 276) de leurs conseils, donc de leur langue, s'accommode à la souplesse de la loi, qui énonce un argument et son contraire sur le même plan de vérité. Par leur pratique peu scrupuleuse de la rhétorique judiciaire, les avocats confèrent à l'énonciation de la loi une neutralité, une nullité qui la rend aussi stérile que le métal que Voltore convoite. Mosca, qui se sert des mots tout différemment, comme « monnaie » dans l'échange verbal, ainsi que on le verra dans la sous-partie suivante, marque d'ailleurs ironiquement la pratique des avocats : eux ramassent un « or tentateur » (« provoking gold », v. 276), au pouvoir fascinant mais illusoire, qu'il s'agit de garder à l'abri (« put it up », v. 277) des regards indiscrets. Le thème de la tentation de l'or, de son acquisition malhonnête et de sa thésaurisation, poncifs dans la dénonciation chrétienne du péché d'avarice, sont ici réhabilités par l'entremise d'un noble métier : la possession de l'or, son acquisition par tous les moyens possibles (« on either hand », v. 277), sont considérées dans cette morale carnavalesque comme des comportements d'humilité et de patience, orientés vers un profit bien terrestre⁴⁰¹. Les vers suivants détournent les affirmations de sobriété et de sagesse de l'homme prédestiné selon la doctrine calviniste, qui rend grâce à Dieu par l'exercice sérieux d'un métier⁴⁰² (« suffering spirit », v. 280, « so wise, so grave », v. 281) à l'avantage de l'homme qui façonne à sa guise la loi humaine, par un métier lucratif uniquement ici-bas. Cependant, si la langue de Voltore est « si subtile, / Et bruyante pourtant » (v. 281-82), elle produit des « sequins », monnaie d'or vénitienne, et non pas, comme les Fous de Volpone, des « sterlings », monnaie (monométallique en argent, à cette époque) anglaise, devises importantes dans le commerce international. Sous l'empire carolingien et longtemps après sa chute, la livre sterling symbolise un « *ancient and right standard of England*, c'est-à-dire un système intangible de mesure des valeurs auquel le

⁴⁰¹ *Ibid.*, v. 278-280.

⁴⁰² Voir les développements de Max Weber sur la prédestination et la justice divine, *op. cit.*, 1920a, p. 164 sq.

peuple et les marchands sont attachés car il limite les pouvoirs de manipulation du roi »⁴⁰³. Les images sensuelles de l'or (« golden lard », « gras fleuve » de « miel »⁴⁰⁴), qui évoquent un fantasme jamais atteint de pouvoir, s'opposent à la concrétisation de l'échange dans le monde par l'argent, sequin ou livre, richesse que Voltore possède grâce à sa parole légale, mais qui sera détournée pour le profit d'un autre. Ce premier héritier anticipe la corruption, visible lors des faux procès, des institutions civiles les plus sacrées. Il forme un aperçu peu rassurant de l'extension du système vulpin dans la société.

Corbaccio, ou le ridicule archaïque

Voltore et Mosca sont interrompus par l'arrivée du deuxième prétendant, le vieux Corbaccio. Mosca invite alors Voltore à mimer un « air pressé, soucieux » (« Put business in your face », v. 296), donc de se composer le visage de l'avare, toujours angoissé, préoccupé par ses affaires, ou du puritain économe, son équivalent dans la société contemporaine anglaise. Il annonce ainsi le caractère du vieux barbon, transition qui souligne la structure thématique de la comédie⁴⁰⁵. Corbaccio est en effet la caricature de l'avare « assis et rassis sur le tas de son Tout »⁴⁰⁶, le personnage sur lequel se greffe le plus grand nombre de traits comiques généralement associé à ce péché : la vieillesse et la sécheresse de cœur suggérées par la surdité, le désintérêt du sort de son prochain, l'orgueilleux contentement de lui-même,

⁴⁰³ LACOUÉ-LABARTHE, Dominique, article « Sterling (livre) », in *Encyclopedia Universalis 2011* [CD-Rom].

⁴⁰⁴ *Volpone*, I, 1, v. 288-90: "When you do come to swim on golden lard, / Up to the arms in honey, that your chin / Is borne up stiff with fatness of the flood..." (... quand vous nagez / Dans le gras fleuve d'or, du miel jusqu'aux aisselles, / Le menton soutenu par l'onctueux liquide... »).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 305-460.

⁴⁰⁶ Voir WAJCMAN, Gérard, « L'Avarice. Figures, retournements et transpositions », in DETAMBEL, Régine et G. Wajcman, *L'Avarice. Les Péchés capitaux 4*, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 1997, p. 35.

l'assurance étourdie d'une éternelle jeunesse⁴⁰⁷, la bêtise et l'aveuglement devant son état réel et les grimaces de Mosca, et bien sûr, la fuite devant toute dépense⁴⁰⁸. Corbaccio ne s'embarrasse pas de scrupules ; il vient clairement pour hériter, il s'y attend, se réjouit de la dégradation du moribond, sa propre survie en dépend presque. Il n'hésite pas à proposer une aide au destin, un diligent « opiat » qui devrait « agir bien doucement » (« most gently work », v. 315) pour « juste le faire dormir » (« but to make him sleep », v. 316). Mosca s'ingénie à exciter sa cupidité, en lui apprenant que Voltore est venu « flairer le cadavre »⁴⁰⁹ et lui soutirer un testament par l'entremise de famoureux cadeaux. Corbaccio se décide alors enfin à abattre son dernier atout, un sac entier de sequins, pour faire « baisser le poids » du plat (« ... a bag of bright chequins, / Will quite weight down his plate », v. 366-368). Dans le jeu de la concurrence, Corbaccio espère bien, par ce généreux don, se remettre en lice. La valeur du cadeau, pour ce vieil avare, se mesure en termes de poids, et non en termes de qualité ni de prestige, calcul simpliste, correspondant à sa passion accumulatrice⁴¹⁰.

Mosca se réjouit de la promptitude de réaction de Corbaccio : voilà qui guérira Volpone mieux que toute médecine. L'or peut magiquement rendre santé et jeunesse ; c'est l'un des « effets étranges » de ce métal divin (v. 374-378), « *aurum palpabile, if not potabile* » (v. 372), dit Corbaccio. Le vieillard ne connaît cependant pas les vertus nourricières de cette potion dont Volpone s'abreuvera avec délectation, il se contente de les convoiter, espérant en vain que leur contact lui rendra sa jeunesse⁴¹¹. L'action quasi-magique de l'or peut cependant être maîtrisée par la ruse, qui la « met en scène »⁴¹² à l'avantage de celui qui détient l'argent.

⁴⁰⁷ *Volpone*, I, 1, v. 301-304, 348, 353-354, 411-412, 427.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, v. 417-429.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, v. 359. "He [Voltore] smelt a carcass".

⁴¹⁰ Voir le deuxième « segment définitionnel » de l'avarice dans Algirdas-Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 113.

⁴¹¹ *Volpone*, I, 1, v. 427.

⁴¹² *Ibid.*, v. 386-389 : "... in first advantage / Of his gain'd sense, will I re-importune him / Unto the making of his testament: / And show him this [*pointing to the money*]" ("Dès qu'il reprendra ses esprits, / Je vais

Le stratagème consiste ici à spolier son propre fils de ses droits de succession au profit de Volpone, ce qui, s'ajoutant au décompte de tous les bienfaits rendus par Corbaccio⁴¹³, décidera Volpone à en faire son seul légataire en retour. L'assurance du profit empêche le vieillard de compter les nombreuses dépenses occasionnées : il s'est déjà mis en frais pour une drogue, dont la confection par son propre médecin a dû être onéreuse, comme le rappelle Mosca lui-même⁴¹⁴, il a fait don d'un lourd sac de sequins, il va maintenant corriger son testament pour céder toute sa fortune. Bien que son caractère l'assimile à l'avare, l'intrigue met l'accent sur sa cupidité, sa « passion d'accumuler », et non sur la « non-disjonction » de l'avarice⁴¹⁵, confirmant l'hypothèse que ses paradigmes ont déjà changé à cette époque.

Après le départ du barbon, Volpone peut se réjouir de contempler le fruit de son enseignement, comme Mosca le lui rappelle : c'est par ses « graves instructions »⁴¹⁶, traduites en « paroles », qu'il peut ainsi se conformer à la « morale » du renard, qui châtie à sa façon le péché : “What a rare punishment / Is avarice to itself”, s'étonne Volpone, ravi de l'effet de son art, ce à quoi Mosca répond : « Ay, with our help, sir »⁴¹⁷. En effet, d'après l'évolution de la morale, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles en France comme en Angleterre, l'avarice est certes toujours considérée comme un péché, mais certains de ses traits sont rachetés par la valorisation de l'intérêt, qui se distingue ainsi de la passion pour l'argent, à proscrire⁴¹⁸. L'avarice, qui devient un contrôle raisonné de son bien en vue d'une fructification, ne semble plus à compter parmi les péchés capitaux, si son calcul sert la gloire de Dieu et le bien

l'importuner derechef pour qu'il fasse / Son testament, en lui montrant ceci (*Montrant le sac d'argent*)”. L'argent, révélé au bon moment, fera des miracles.

⁴¹³ *Ibid.*, v. 398-99. “Your cares, your watchings, and your many prayers, / Your more than many gifts, your this day's present...” (« Vos veilles, vos soucis, vos prières sans nombre, / Vos innombrables dons, le cadeau d'aujourd'hui... »).

⁴¹⁴ *Ibid.*, v. 325-327.

⁴¹⁵ Voir Greimas et Fontanille, *op. cit.*, 1991, p. 113 sq.

⁴¹⁶ *Volpone*, I, 1, v. 437-39 : “Alas, sir, I but do as I am taught; / Follow your grave instructions; give them words; / Pour oil into their ears, and send them hence”. (« Hé, je ne fais, Monsieur, que suivre vos leçons, Vos beaux enseignements : leur donner des paroles, / Leur verser dans l'oreille un peu d'huile... et bonsoir ! »).

⁴¹⁷ *Ibid.*, v. 440-41. « Volp. – Quel châtiment l'avarice s'inflige ! / Mos. – Oui, mais il faut l'aider. »

⁴¹⁸ Hirschman, *op. cit.* [1977], 2005, p. 55-64.

commun, surtout dans les développements de la doctrine calviniste. Richard Baxter, dans son *Christian Directory*, ne voit aucun mal dans l'enrichissement, mais il y impose des conditions :

Si tu t'es enrichi par héritage ou dans le commerce, fort bien. Ne renonce pas à la richesse ainsi acquise, mais fais-en un bon usage [...]. Mais rien ne justifie les efforts que tu fais pour désirer et rechercher un aussi grand danger (que la richesse)⁴¹⁹.

Dans *Volpone*, le « châtement de l'avarice » est opéré non par une action divine ou sainte, mais par la ruse de deux hommes. Il n'est pas un prétexte à la conversion, ou à la valorisation de la vertu opposée, il est simple occasion de rire du ridicule, sans aucune prétention édifiante ; l'avarice est elle aussi objet de jeu, de divertissement, quand elle est détournée à son profit. Volpone relève uniquement la prétention du vieillard à s'accrocher à la vie, malgré les signes évidents de sa décrépitude : « this is reckon'd life »⁴²⁰, dit-il en jouant sur le double sens de « reckoned », qui signifie ici, comme le traduit Castelain « soi-disant », au sens où Corbaccio « considère » qu'il est encore bien vivant, mais qui possède aussi le sens de « compté, calculé ». L'énumération qu'il fait des maux de la vieillesse dans les vers précédents⁴²¹ s'apparente en effet à un décompte des pas qui séparent Corbaccio de la mort, seul calcul qu'il soit encore permis au vieillard d'entreprendre.

Corvino, ou la conversion ratée

Corbaccio à peine sorti, voici que se présente Corvino, le « pimpant marchand » (« our spruce merchant », v. 459), qui complète cette trilogie comique où tous les pratiquants de

⁴¹⁹ Cité par SOMBART, *op. cit.*[1913], 1966, p. 241 sq.

⁴²⁰ *Volpone*, I, 1, v. 449.

⁴²¹ *Ibid.*, v. 442-457.

l'échange corrompu sont campés⁴²². On a vu que ce métier commençait à cette époque à jouir d'une meilleure réputation ; ici le comportement de son représentant le disqualifie sans appel. Des trois rapaces, Corvino est le caractère le plus développé sur scène ; on le voit en négociation chez Volpone, puis dans son privé, en famille. Cette insistance sur sa vilénie n'est pas anodine : elle le rapproche de Volpone et de Mosca eux-mêmes. Il apporte une perle d'un bel orient (v. 466-470), ainsi qu'un diamant, pour les offrir au mourant. Comme le prudent Voltore, son affliction semble d'abord sincère devant l'état de Volpone, mais dans le même distique il en avoue le motif, démasquant son intention dans son trop grand empressement⁴²³. Il souhaite que Volpone reconnaisse la valeur de ses cadeaux, il insiste : sa perle « double le douzième carat »⁴²⁴. Sa facilité à se composer un visage éploré indique son habitude de l'hypocrisie et du chantage⁴²⁵. Mosca retourne encore une fois le jeu en sa faveur, déjoue les efforts du marchand en l'assurant qu'il est l'héritier unique, révèle son infamie réelle en l'incitant à crier des insultes à l'oreille du moribond. Il lui suggère même un meurtre facile, fruit de cette occasion ; mais dès qu'il faut passer à l'action, Corvino s'en remet à Mosca⁴²⁶. Comme Sir Politick Would-Be, qui délèguera aussi les charmes de sa femme – consentante, contrairement à Célia – en ambassade chez Volpone, le précautionneux marchand préfère les truchements, prouvant la faiblesse de son esprit d'entreprise. Mosca ne manque d'ailleurs pas de lui rappeler comme aux autres ses services ; Corvino lui assure qu'il saura se montrer généreux pour son « ami, camarade, compagnon et partenaire »⁴²⁷.

Autre symptôme de ce monde ravagé par la cupidité et l'avarice, la garde jalouse du bien, matériel ou sexuel, qui ne manquera pas d'être dérobé, constitue le trait principal de son

⁴²² *Ibid.*, v. 457-545.

⁴²³ *Ibid.*, v. 465-66.

⁴²⁴ *Ibid.*, v. 473 : "Tell him, it doubles the twelfth carat".

⁴²⁵ *Ibid.*, v. 480-81.

⁴²⁶ *Ibid.*, v. 526-534.

⁴²⁷ *Ibid.*, v. 540-41. "Thou art my friend, my fellow, my companion, / My partner, and shalt share in all my fortunes".

caractère. La « non-disjonction » de l'avarice ne s'exprime pas tant ici à l'endroit de l'argent qu'à l'endroit de l'épouse. Célia est littéralement emprisonnée et surveillée (v. 579-80 ; 583), cachée aux yeux du monde, quasiment inaccessible à toute tentation. Elle ne peut ni se montrer ni se distraire grâce aux colifichets qu'elle apprécie⁴²⁸, mais même l'acariâtre suspicion de son mari cède devant sa passion pour l'argent : l'héritage tant attendu justifie la prostitution de sa femme, tant que le plus important, la dot de l'épouse, est conservée⁴²⁹. Mosca amène Corvino à conclure qu'il a pris trop de « risques » (« ventures », II, 3, v. 118) pour faire échouer l'affaire ; livrer sa femme au mourant est la seule solution pour doubler ses concurrents, et enfin « entrer [...] comme en possession » (« taking a possession », v.157-58) de l'héritage. La conscience et les « hésitations scrupuleuses » (« scrupulous doubts », v. 162) sont à proscrire en affaires ; c'est donc par une démonstration exempte de passions qu'il renonce à sa jalousie, cette « pauvre humeur sans profit » (« a poor unprofitable humour », v.180). Cette conversion à la sagesse et à une morale de l'action, aussi soudaine que douteuse, est guidée par un intérêt immédiat, décider Célia à l'accompagner chez Volpone. Là encore, il faut souligner la concordance de ces propos avec les principes de la morale protestante, notamment puritaine : l'échauffement des passions dessert la droite poursuite de la richesse ; il faut contrôler ses emportements, s'assurer la prospérité par l'action, et non attendre passivement la fortune dans l'angoisse et la crainte du malheur. Ainsi, après l'exploitation des talents oratoires de l'avocat et de la bêtise du barbon, Mosca parvient à convertir le marchand à cette morale économique pervertie.

Dès lors, les précautions excessives qu'il prenait pour se garder du cocuage lui paraissent inutiles : les gardes sont corrompus (Corvino dit « attendris », « tamed », v. 183) par l'or, et la femme réussit à tromper son mari quoi qu'il fasse. Aussi espère-t-il un double

⁴²⁸ *Volpone*, II, 3, v.11-12.

⁴²⁹ *Ibid.*, v. 24.

profit de cette visite chez Volpone, l'assurance de l'héritage et de la probité de sa femme. Ce raisonnement montre la transformation de la passion de l'argent en mécanisme du profit moralement admis, dans l'univers vulpin. Si la passion de l'or, ici non plus tentateur mais corrupteur, perd la raison de l'homme, l'honnêteté du profit rachète l'action frauduleuse ou passionnée, lave l'âme des anciens péchés, porte l'homme à son accomplissement terrestre. Même livrer son corps n'est pas un péché de luxure en l'absence de goût pour l'amant, mais une « œuvre pieuse », un acte de charité pour soulager un malade⁴³⁰. Sous couvert de vertu, un homme malhonnête peut donc perpétrer des actes immoraux ; c'est entre autres sur cette nuance du salut individuel au profit collectif que s'opposent les anglicans proches de la doctrine calviniste et la morale puritaine⁴³¹.

Juste avant de la livrer au Magnifico, Corvino révèle à Célia le vrai but de leur visite. Ainsi odieusement trahie pour un sordide marchandage, Célia préfère devenir « l'héritière de l'obscurité » (« heir of darkness », III, 6, v. 7-8) plutôt que de céder à « l'étrange épreuve » (« strange trials », v. 5-9) de chasteté que lui inflige son époux. Corvino, quant à lui, éprouve bien des difficultés à justifier l'avidité de sa course à l'héritage, par rapport à ce forfait contre son propre honneur. Il invoque sa « préoccupation » (« concern », v. 16) pour la maladie de Volpone, ses « engagements », les « moyens » et les « risques » pris pour « sortir d'embarras » (« my engagements », « my means », « my recovery », « my venture », v. 15-19), déploie une argumentation machiavélique des « moyens » pour s'assurer un bien qui lui revient de droit (« mine own », v. 48), discours que Célia ne peut saisir. Le sens de l'honneur et de la vertu chrétienne que lui oppose sa femme est à son tour englouti par

⁴³⁰ *Volpone*, III, 6, v. 46-47. "... if I thought it were a sin, / I would not urge you [...] but here, 'tis contrary / A pious work, mere charity for physic, / And honest polity, to assure mine own" (« Si je tenais cela [la livrer au mourant] pour un péché, / Voudrais-je t'y pousser ? [...] Mais au contraire ici, / C'est une œuvre pieuse, une charité pure, / Un vertueux calcul pour assurer mon bien. »).

⁴³¹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 177 sq, 189.

l'argent, la recherche du profit, poursuivant la dégradation générale des valeurs morales les plus assises :

Honour! tut, a breath :
 There is no such thing in nature: a mere term
 Invented to awe fools. What is my gold
 The worse for touching? clothes for being looked on?
 Why, this 's no more.⁴³²

C'est un « souffle », un « vain mot » pour « effrayer les sots » ; il n'a pas de manifestation dans l'ordre prosaïque des choses, n'a rien de concret, de *palpable*, d'utile, contrairement à l'argent qui se compte et se serre. Les mots, dont la contamination par *money* est ici achevée, sont à leur tour dépourvus de sens, tous équivalents et nuls au regard de l'argent ; ils ont perdu tout pouvoir, sur la raison, les cœurs et les sens ; de même, l'or ne se corrompt pas au toucher, ni les matières sous l'effet du regard. Rien n'est tabou pour l'accompli marchand, il ne conçoit plus cette crainte avare, béate et jalouse pour l'or ou pour sa femme, révérence que professe encore Volpone à son trésor en privé. Il tire jusqu'au bout, dans une lucidité qui bascule très vite vers la colère et la folie, les conséquences du principe de l'argent comme moteur du monde. Célia elle-même s'ébahit de ce « changement »⁴³³ de caractère aussi rapide du jaloux notoire, qui le rejette hors de la moralité et de l'humanité, donc aussi de la comédie⁴³⁴. Aveuglé par la course au profit, manie dont l'épiphanie survient à l'occasion d'une fallacieuse déclaration de probité, il ne voit plus de danger à entacher son honneur d'homme marié.

En effet ce discours, qui se veut raisonnable, est d'emblée faussé par ses débordements passionnés, bien que Corvino s'en défende :

⁴³² *Volpone*, III, 6, v. 20-24. « L'honneur ? Chansons ! / Ce n'est qu'un souffle, un mot, pour faire peur aux sots ! / Les habits perdent-ils à ce qu'on les regarde ? / L'or, à ce qu'on le touche ? Eh bien, c'est même chose. »

⁴³³ *Ibid.*, v. 49. « O heaven ! canst thou suffer such a change? » (« O Ciel ! peux tu souffrir un pareil changement ? »).

⁴³⁴ Pour une idée similaire, voir Roston, *Tradition and Subversion...*, *op. cit.*, p. 138.

Believe it, I have no such humour, I.
 All that I speak I mean; yet I'm not mad,
 Not horn-mad, see you?⁴³⁵

Dégénérant en colère noire (v. 77-88 sq.), son aspiration ne peut que retomber dans le vice, au lieu de s'élever au rang de vertu. Mais il existe une autre raison à cet échec, liée à l'intrigue elle-même, et qui vient d'une mécompréhension des principes qui régissent l'univers de Volpone. Une différence capitale distingue en effet leur conception de l'enrichissement, due à leur position respective dans cette course au profit : Corvino n'est pas près de se monnayer lui-même, il demande à d'autres de se compromettre pour lui. Il inverse ainsi le rapport entre l'ouvert et le caché : le Magnifico agit toujours sous couvert d'un déguisement (agonisant, charlatan, sergent) et jouit de son or dans la plus stricte intimité, n'hésite pas à s'instrumentaliser pour parvenir à ses fins, mais ne répand dans le monde que des rumeurs de sa fortune, tandis que Corvino poursuit l'argent de manière éhontée, à découvert, il vient en personne marchander sa femme, mais veut cacher ses actes odieux à la ville, et se répand en proclamations de bonnes intentions. Bien que très naturellement disposé à appliquer les principes vulpins, il n'en sera pas non plus le digne héritier, faute de savoir en user de la bonne manière ; seule la discrétion dont fait preuve Mosca lui permettra de rêver à quelque récompense, quitte à l'arracher de force à la fortune de son maître.

Lady Would-Be, ou l'avertissement ironique du châtiment

Une visite impromptue perturbe cependant cette comédie bien huilée. Le couple Would-Be n'est que de passage à Venise, et repartira en Angleterre sans demander son reste après

⁴³⁵ *Volpone*, III, 6, v.10-12. « Crois-mois je n'ai pas un tel caractère, moi. / Je dis ce que je pense ; mais je ne suis pas fou ; / Pas fou comme un cocu, vois-tu ? » (ma traduction).

l'humiliation finale du mari⁴³⁶. Cependant, le prévoyant Politick, informé de l'état du riche Vénitien, a pris soin de dépêcher sa femme, pour tenter une intrigue « politique », c'est-à-dire à bonne distance de l'action, en observateur discret⁴³⁷. La présence envahissante de cette ambassadrice souligne ironiquement la vanité du secret, en politique comme dans l'échange économique ; Volpone est impuissant face à elle, il ne peut couper court à sa logorrhée, à ses prévenances incommodes, pris au piège de sa propre comédie. L'arrangement de sa parure aux allures de déguisement, propre au jeu théâtral, devient une question politique, elle aussi : le vêtement, le maquillage, la coiffure font la valeur de la femme, et attirent les bonnes dots⁴³⁸. Son caractère dépensier et brouillon se manifeste dans une parole abondante, insatiable, plus encore que celle de Volpone. Ces quelques traits suggèrent un parallèle comique, une satire du héros lui-même.

Mais quand elle évoque la « *mediocritas aurea* », (« golden mediocrity », v. 77), qu'elle dit avoir vue en rêve, Volpone l'interrompt : il ne peut supporter l'idée d'une « médiocrité précieuse comme l'or », chère à Horace⁴³⁹. Le thème antique du juste milieu, de la mesure dans le train de vie n'a pas sa place dans le monde de Volpone ; il est aussi une allusion ironiquement innocente, mais trop retentissante à sa propre « médiocrité ». Arrivée après les autres héritiers, elle résume en elle leur nullité et offre un premier avertissement à Volpone sur les conséquences de sa conduite. Le futur « châtiment politique » (*Avare*, III, 1, p. 119) de l'avarice, qui lui sera rendu dans l'intérêt de tous, est ici annoncé par l'enfermement de Volpone dans son système infernal, à cause de l'intervention apparemment futile de Lady

⁴³⁶ *Volpone*, V, 2.

⁴³⁷ Voir *Volpone*, II, 1, v. 99-105 (éloge de l'attitude « politique »). Le secret de ses démarches n'est pas sans évoquer celui dont s'entoure Volpone, sur un mode caricatural. Le couple Volpone/Sir Pol a été abondamment commenté, dans le sens d'une opposition ou d'un parallélisme (« Sir Pol figures as a comic distortion of Volpone », il serait un « speculator manqué », BARISH, Jonas A., « The Double Plot in *Volpone* », in *Modern Philology*, vol. 51, n°2, nov. 1953, p. 83), voire d'une « unity-in-disunity » (LEGATT, Alexander, « Volpone : the Double Plot Revisited », in *New Perspectives on Ben Jonson*, édité par James Hirsh, Londres, London Associated University Press, 1997, p. 92). Sir Pol aime aussi à fomenter une atmosphère de conspiration, qu'il croit propre à la politique, autour de ses affaires.

⁴³⁸ *Volpone*, III, 2, v. 53-61.

⁴³⁹ Horace, *Odes*, II, 10.

Would-Be. La construction dramatique peut donc se lire à travers la succession des différentes figures de l'avarice qui se présentent chez Volpone : elle conduit logiquement à la condamnation et à l'effondrement de son système.

Le calcul apparemment prévoyant des héritiers – quoi de plus sûr en effet que d'attendre tranquillement le décès de son prochain, qui ne saurait visiblement tarder, pour ramasser sa fortune ? – est faussé par la longueur déraisonnable et l'incertitude de son terme. Aveugles et mauvais économistes, ils commettent l'erreur de spéculer sur la nature, d'investir à outrance dans une affaire dont la mort, qui ne relève pas du choix humain, désigne le terme, bernés par leur confiance en un être fourbe, qu'ils ne savent pas démasquer. Bref, ce sont de bien mauvais trafiquants, de bien mauvais chrétiens, fascinés par un or stérile. Ils ne connaissent pas les règles du nouveau jeu économique, qui permettent l'enrichissement, et oublient celles de l'honnêteté et de l'humilité devant les desseins de Dieu. Ils ne peuvent se fier qu'aux moyens « primitifs » d'acquisition de la richesse : l'héritage, le don et le contre-don, le troc, dont le mariage ou la prostitution sont des formes devenues communes dans cette société de l'échange perpétuel. Ils se condamnent ainsi à des attitudes archaïques et ridicules, qui rejouent sur une nouvelle scène la caricature traditionnelle de l'avarice, ce qui souligne avec d'autant plus d'ironie leur inadaptation et leur mésusage des nouvelles règles dictées par la course à l'argent. Ils repartent donc bredouilles, sans avoir rien touché de concret, non plus riches, mais plus pauvres, et plus humiliés. C'est avec une cruelle ironie que Volpone, déguisé en sergent à la quatrième scène de l'acte V, rappelle à Voltore son malheur de ne rien « toucher » finalement du trésor, avec des mots choisis en circonstance :

I e'en rejoice, sir, at your worship's happiness,
And that it fell into so learned hands,

That understand the fingering—⁴⁴⁰

Volpore interrompt promptement la moquerie. La réalité de l'or s'arrête pour lui comme pour les autres au rêve, ou à une vision distante, qui les fruste de la joie de le saisir et le caresser.

Cependant, Volpone et Mosca spéculent eux aussi sur la mort, mimant sa proximité, simulant ses attaques ; s'ils mènent le jeu, leurs agissements amoraux seront justement punis, c'est-à-dire, plus que condamnés par une justice partielle, sanctionnés par la dérision de la comédie. Ces personnages déchoient de leur position démiurgique dans cet univers à cause de leur ruse elle-même, de l'imbroglio trop complexe de leurs intrigues, de l'emballement de leur machine spectaculaire, après son dévoilement par Bonario, autrement dit sa révélation aux yeux de tous. Le châtement à venir ne peut que s'inscrire dans la logique du spectacle, mais non plus dans un tribunal contaminé lui-même par l'apparat et l'illusion du théâtre, que recréent Volpone et Mosca.

c. Mosca, parti et juge de Volpone

Le duo de protagonistes qui instaure la subversion comme nouvel ordre et provoque le bouleversement de tout l'édifice des valeurs est caractéristique de la farce, genre sensible dans l'élaboration de l'intrigue mais, comme l'a souligné Patridge⁴⁴¹, insuffisant pour rendre compte de l'esprit du théâtre de Jonson. Au lieu que la figure de l'avare ne s'y inscrive en porte-à-faux, voire en bouc-émissaire de la société, elle y triomphe et impose ses lois au monde, dans un retournement burlesque qui libère le type antique de son pesant cortège

⁴⁴⁰ *Volpone*, V, 4, v. 32-34. « Ah, Monsieur, que je me réjouis / Du bonheur qui tomba dans vos savante mains, / Qui sauront manier... ».

⁴⁴¹ Patridge, *op. cit.*, 1964, p. 70.

d'images et de poncifs – tout en continuant à réinvestir ces anciennes références. Alison V. Scott, dans un article très éclairant, fait dériver le « goût du luxe » (« luxury ») chez Volpone de la configuration socio-économique particulière de l'avarice dans l'Angleterre de la Renaissance⁴⁴² :

Volpone's accumulation of riches - his avarice - is one aspect of his luxury, which also manifests itself in his pursuit of sensual pleasure and frivolous amusement, and in his protean shape - shifting and extravagant theatrics⁴⁴³.

Si l'on ne peut qu'approuver cette double polarisation de Volpone entre « avarice » et « dissipation », il semble que Mosca soit dans les faits le personnage le plus déchiré par l'avidité liée au péché d'avarice, mais privé de son principe d'accumulation, qu'il vit par procuration, au gré de la générosité du Magnifico. Dans l'économie de Volpone, c'est-à-dire sa manière de gérer les biens et les êtres autour de lui, l'or est fait pour circuler dans un système de dons et d'échanges fermé, être coulé par l'alchimiste-charlatan dont il endosse lui-même le costume, dépensé par le bon vivant. Volpone jouit plus de l'activité d'acquisition de la richesse⁴⁴⁴, et de la puissance que lui procure son or sur les âmes faibles, et sur tous les hommes, que de la possession de l'or elle-même, bien qu'il cède parfois aussi à cette faiblesse⁴⁴⁵. Selon Greenblatt, c'est cette « modernité de la conscience » qui nous atteindrait chez Volpone, tandis qu'elle se façonne avec toutes ses complexités et ses aberrations :

Part of the contemporary fascination of Jonson's play is precisely that we feel ourselves present at the very fountainhead of modern consciousness, present just as the decisive, formative steps in the direction of our own minds are being taken. And we see

⁴⁴² Scott, "Censuring Indulgence...", art. cit., 2008, c. p. 2.

⁴⁴³ *Ibidem*, c. p. 5. (« L'accumulation des richesses par Volpone – son avarice – est une facette de sa *luxuria*, qui se manifeste également dans sa poursuite des plaisirs sensuels et de l'amusement frivole, ainsi que dans son aspect protéiforme – théâtralité instable et extravagante »).

⁴⁴⁴ "Yet, I glory/ More in the cunning purchase of my wealth/ Than in the glad possession" (« Pourtant, je tire plus gloire de ma ruse dans la course à la fortune que de son heureuse possession », *Volpone*, I, 1, v. 30-32, ma traduction)

⁴⁴⁵ *Ibid.*, v. 206-207 : « I long to have possession / Of my new present », avoue-t-il avant de recevoir sa première visite.

that these steps are not natural or inevitable; we are invited rather to view them with mingled attraction and repulsion⁴⁴⁶.

Mosca partage d'abord avec le spectateur la distance de l'observation et le « mélange d'attraction et de répulsion » que Volpone suscite. Il le tient à distance de ses vrais projets par les nœuds innombrables de ses intrigues qu'il noue et dénoue à plaisir, et œuvre patiemment et tacitement à sa prochaine épiphanie. Sa haine, son dégoût et sa colère contre son maître éclatent avec d'autant plus de cruauté qu'ils ont été longtemps contenus.

Cette attraction/répulsion s'explique encore par la crise de représentation et d'appréhension de l'or et de l'argent chez Mosca. Il partage avec Volpone une préférence pour la capacité de circulation et de pouvoir conférée à l'homme par l'usage de *money* ; mais il est aussi le gardien du trésor et son actif amasseur, bref, il pourrait être une figure du banquier moderne. Quand il reçoit le plat d'argent de Voltore pour le confier au « silence » du trésor déjà accumulé, il murmure : « Betake you to your silence, and your sleep. / Stand here and multiply », parodiant un célèbre passage de la Genèse⁴⁴⁷. C'est par un dépôt dans un lieu secret et sûr et non par un dur labeur que l'argent peut fructifier. Par cette parole quasi incantatoire, Mosca maîtrise la reproduction de l'argent, son activité et son inertie, comme il ordonne à Volpone de se recoucher à chaque fois qu'un nouveau larron se présente à son huis. Il confère donc à l'argent une capacité de multiplication par l'inertie, sous son regard vigilant, grâce à sa parole fécondatrice. L'or est un principe passif, féminin, le trésor est sa matrice, et

⁴⁴⁶ GREENBLATT, Stephen, "The False Ending in *Volpone*", in *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, n° 1/2 (janvier - avril 1976), p. 90-104 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27707987>, consulté le 3 septembre 2010]. (« Une part de la fascination contemporaine pour la pièce de Jonson se situe précisément dans ce sentiment d'être nous-mêmes présents à la source-même de la conscience moderne, présents juste au moment où les pas décisifs et formateurs vers nos propres pensées sont en train d'être posés. Et nous voyons que ces pas ne sont ni naturels ni inévitables ; nous sommes plutôt invités à les considérer avec un mélange d'attraction et de répulsion », ma traduction).

⁴⁴⁷ *Volpone*, I, 1, v. 300-301. Le Seigneur s'adresse ainsi à Adam et Ève : « Soyez féconds et multipliez-vous, remplissez la terre et soumettez-là ; ayez autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, sur tout ce qui est vivant et qui remue sur la terre » (*Genèse*, 1, 28). Plusieurs passages pourraient être cités, qui commencent tous par « Fructifiez, multipliez ».

son principe actif, masculin, l'habile action du vrai « parasite », dont Mosca fait l'éloge⁴⁴⁸. Il est capable de se glisser hors de sa peau (« I could skip / Out of my skin... », III, 1, v. 5-6) et prendre mille apparences (flèche, étoile, hirondelle, pensée... v. 23-29), de se multiplier en autant de figures pour se couler dans toutes les situations et en tirer profit. Mais contrairement à Volpone, ces transformations ne sont pas un divertissement ni un déguisement ; elles sont une seconde nature. C'est ainsi qu'il se distingue avec panache du « zanno », le bouffon de comédie, artiste rompu aux exigences de la « scène » sociale, bref, à demi-mot, de Volpone. En ce sens, le parasite est « tombé du ciel », c'est un don de la nature, comme le sont l'or et les métaux précieux :

...O! your parasite
Is a most precious thing, dropt from above,
Not bred, monest clods and clodpoles, here on earth⁴⁴⁹.

Supérieur aux êtres vils d'ici-bas, il domine même, par le génie de son art, par sa capacité à être partout à la fois, les métamorphoses de Volpone ; ce dernier prenait des déguisements successifs et répartissait son être sous autant de costumes, se vantait d'être Protée ; Mosca *est* le masque, la métamorphose est sa nature. Sa « chaleur allègre » (« I am so limber », dit-il au vers 7), sa souplesse le rendent similaire à *money*.

Ainsi, par sa rhétorique habile, en se coulant dans la pensée de son adversaire, il peut retourner toute situation. Par exemple, il compose habilement son discours pour contracter le marché auquel il veut amener Voltore : après un éloge de la valeur économique et morale de la parole judiciaire, il lui peint la fortune surabondante qui l'attend, puis rappelle subtilement tous les « offices » qu'il a accomplis pour lui en tant que « client »⁴⁵⁰. Cette scène illustre la monétarisation du langage par Mosca : il séduit l'oreille par un discours apparemment

⁴⁴⁸ *Volpone*, III, 1, v. 1-33.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, v. 7-9. « Que le parasite est un être admirable ! / Tombé du ciel au lieu d'être engendré sur terre, / Parmi tous ces lourdauds, ces balourds, ces butors ! ».

⁴⁵⁰ *Volpone*, I, 1, v. 256-292.

marchand, qui propose un échange apparemment honnête, mais qui est en réalité tourné lui aussi, comme le discours de l’avocat, vers son profit personnel. À la différence de Voltore, qui amasse sa fortune grâce à sa position sociale, Mosca la construit par sa propre industrie. Sa parole n’est pas loi, mais sa séduction vaut l’assurance qui manque à son état présent.

De même, au cours du dialogue où il entreprend Bonario, à la première scène de l’acte III, il démontre qu’en s’adaptant aux valeurs dont son interlocuteur se réclame, il est aisé de duper la vertu elle-même. Bonario ne veut tout d’abord pas « échanger » (« interchange discourse », v. 38) avec le vil serviteur, non pour des raisons sociales, comme celui-ci veut lui faire dire (« Courteous sir, / Scorn not my poverty », v. 39-40), ce qui serait un péché, mais à cause de leur différence morale, de la vilénie (« baseness », « sloth » v. 42, « flattery », v. 43) de Mosca. Mais, à la confiance (« confidence », v. 88), à la piété filiale (« piety », v. 89) et à l’innocence (v. 90) de Bonario, Mosca oppose malignement l’amour pur (« pure love », v. 74), la bonté et la vraie vertu (« goodness », « true virtue », v. 81). Il accapare littéralement le vers en sa faveur, empêchant son adversaire d’exercer son sens critique. En roué orateur, il abuse Bonario par de feintes mimiques, allant jusqu’à pleurer, jurer son honnêteté par Saint-Marc, lui reprocher son injustice (v. 47-50) envers un pauvre esclave du destin (« being not born / To a free fortune »⁴⁵¹), parasite par nécessité, en quête d’amendement. Il se dit prêt à mener « la plus austère et plus rugueuse vie » (« the most rugged and laborious course », v. 65) pour se racheter. « L’espoir du bien » (« hope of goodness », v. 67), qui achève sa tirade, ne peut que décider Bonario à écouter et à croire Mosca sur parole quant à la vilénie de son propre père. Mais le fourbe lui propose d’entendre et non de confondre par un témoignage visuel direct les crimes de Corbaccio :

... I’ll bring you,
I dare not say where you shall see, but where

⁴⁵¹ *Volpone*, III, 1, v. 57-58. Castelain traduit simplement par « sans fortune », p. 113 ; il semble qu’on puisse ici prendre « fortune » au sens fort de « destin ».

Your ear shall be a witness of the deed;
 Hear yourself written bastard, and profest
 The common issue of the earth.⁴⁵²

Cette confusion des sens de la vue et de l'ouïe (« to hear written ») montre bien encore la prédominance de la parole, du « on-dit », dans le discours de Mosca. Il est préférable que l'oreille, plus aisée à tromper, se substitue à l'œil dans cette stratégie. La voix, la parole sont pour lui, comme pour les fous, l'équivalent de *money*. Quant à la vue de l'or, ou seulement le désir d'en jouir par la vue, c'est une « médecine » universellement curative, qui rend la vie aux morts⁴⁵³, si puissante qu'elle efface toutes les incommodités dues à l'âge, à l'odeur, à la laideur. Elle donne « au monde sa grâce, sa jeunesse, sa beauté » :

...Why, your gold
 Is such another med'cine, it dries up
 All those offensive savours: it transforms
 The most deformed, and restores them lovely,
 As 'twere the strange poetical girdle. Jove
 Could not invent t' himself a shroud more subtle
 To pass Acrisius' guards. It is the thing
 Makes all the world her grace, her youth, her beauty⁴⁵⁴.

Ainsi, Mosca oppose l'or et *money* selon leur matérialité et leur manifestation dans le monde ; mais l'or, palpable, visible, statique, partage tout de même avec *money*, impalpable, audible, échangeable, sa potentialité d'instrument de fraude, d'agréable trompe-l'œil. Pour le metteur en scène d'intrigues qu'est Mosca, l'or n'est cependant que le déguisement, le

⁴⁵² *Ibid.*, v. 94-97. « ... je vous conduirai, s'il vous plaît de me suivre, / Où je ne prétends point que vous pourrez voir, / Mais vous pourrez avoir pour témoin votre oreille, / Vous entendre nommer bâtard et proclamer / Le rejeton commun de la terre ».

⁴⁵³ Voir *Volpone*, I, 1, v. 370-371: "This is true physic, this your sacred medicine; / No talk of opiates, to this great elixir!" dit Mosca devant le sac de sequins de Corbaccio. (« Voilà la véritable et sainte médecine; / Que sont les opiate près d'un tel élixir ? »).

⁴⁵⁴ *Volpone*, V, 1, v. 115-122. « Ah ! quel médicament que l'or ! Il vous dissipe / Toute pénible odeur, transforme les plus laids, / Et comme la ceinture étrange de la fable, / Les rend délicieux, charmants ! Jupiter même, / Voulant d'Acrisius tromper les sentinelles, / Ne put imaginer de voile plus subtil. / Il donne au monde entier grâce, beauté, jeunesse ! »).

masque, l'accessoire ; il participe à l'illusion du théâtre, mais seul son esprit est le véritable auteur des « grands exploits » (« grand act », V, 1, v. 25) qu'il réussit. De même, si Volpone énumère, Mosca dénombre et dresse l'inventaire à l'arrivée des rapaces⁴⁵⁵ ; si Volpone recherche le plaisir immédiatement consommable, l'amusement et le rire⁴⁵⁶, Mosca veut tirer du profit, au sens presque alchimique du terme. Il reproche à l'avocat Voltore d'avoir plaidé contre les innocents en faveur de Volpone « par pure bonté, sans espoir de gain » (« out of pure love, no hope of gain », v. 70) ; Volpone, pour faire plaisir et sur l'insistance de son parasite (« for thy sake, at thy entreaty », V, 1, v. 72), fera donc « payer » Voltore (« answer him », v. 71) comme il le mérite, ainsi que tous les autres, en les « tourmentant » (« vex them all », v. 73). Mosca réclame donc aussi un profit immédiat, mais surtout donné par un usage éclatant, au sens premier, de l'argent, qui explique en retour sa fascination pour l'éclat de l'or. Toute l'action de Mosca est déterminée par cette quête, qui se cache d'abord pour mieux triompher, du profit abondant et brillant, comme naturellement ourdi de la terre par une saine exploitation des dupes, cette « glèbe féconde »⁴⁵⁷.

L'ambition du parasite se déclare ouvertement dès qu'il revêt les insignes du pouvoir, l'habit de Clarissimo, grand seigneur de Venise, qui confirme son appartenance à la haute noblesse. Ainsi investi, Mosca veut pérenniser ce travestissement à vocation éphémère même dans cet univers de carnaval conduit par Volpone, faisant basculer la comédie dans l'absurde, voire le burlesque. Volpone remarque, devant l'air altier de son valet déguisé, qu'il aurait pu être noble de naissance ; pour la première fois Mosca révèle ses intentions en aparté : “If I

⁴⁵⁵ *Ibid.*, v. 129-173.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, v. 14-16, 104, etc. Les exemples abondent à travers tout le texte.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, v. 46-49. « glebe [...] fruitful ».

hold / My made one, 'twill be well"⁴⁵⁸. Son art lui a permis d'arriver à ce si digne rang de son esprit ; il compte bien ne pas y renoncer. Il nous livre ses pensées une fois seul :

So, now I have the keys, and am possest.
 Since he will needs be dead afore his time,
 I'll bury him, or gain by him: I am his heir,
 And so will keep me, till he share at least.
 To cozen him of all, were but a cheat
 Well placed; no man would construe it a sin:
 Let his sport pay for't. This is called the Fox-trap.⁴⁵⁹

Mosca était l'héritier de Volpone en esprit, la filiation découlait des leçons de vie (de vice ?) de ce père spirituel ; le voici devenu son héritier dans les faits, grâce à sa patience et sa persévérance. Il convient donc de s'en tenir à sa morale, et même de renchérir, de pousser l'ironie et le piège jusqu'au bout, selon l'exemple même de Volpone. Ce « tour » serait de bonne guerre en la circonstance (« well placed », v. 17) ; dans ce système précisément, personne ne saurait le lui imputer à péché, puisque duper est la première règle de la morale vulpine. Cette courte délibération permet de rapprocher Mosca de la position du puritain, sur le mode satirique. Autant Volpone peut représenter la caricature de la libéralité anglicane dans la conduite de vie, grand objet de débats entre l'État des Stuarts et les sectes puritaines en Angleterre, autant Mosca, par son attitude, sa composition, la rectitude de son action, sa sobriété, et même sa parole (qu'il orne en cas de besoin), évoque un puritanisme poussé à sa limite, dévoyé par la quête du profit trop matériel et l'avarice, mais d'un rigorisme cynique envers autrui et soi-même. Ici, le raisonnement est bien sûr frappé d'absurdité par l'amoralité de l'univers où évoluent les personnages, et par le rire de la comédie. Cependant, quelques discrètes allusions au monde réel ajoutent un sel particulier à cette comparaison. J'ai

⁴⁵⁸ *Volpone*, V, 3, v. 4-5. « Je le suis devenu [noble] par mon art ; tout va bien / Si je puis le rester ».

⁴⁵⁹ *Ibid.*, v. 11-18. « Maintenant j'ai les clefs, je suis maître des lieux ; / Et puisqu'avant son heure il lui plaît de mourir, / Je m'en vais l'enterrer, ou m'engraisser de lui. / Je suis son héritier, et je veux le rester / A moins qu'il ne partage ; et même tout rafler / Serait péché véniel, un tour de bonne guerre, / Que paierait son plaisir : c'est le piège du Renard. »

mentionné plus haut la querelle autour du *Book of Sports* que trancheront les Stuarts dans la seconde moitié du XVII^e siècle ; la dernière pointe de Mosca, à propos du « paiement » de Volpone pour son plaisir, sonne dans ce contexte comme un savoureux trait en référence à ce débat. L'exigence de répression des plaisirs par l'ascèse intramondaine est ici confrontée en sus à l'esprit de profit qui caractérise Mosca.

D'autres aspects de son discours incitent à penser la figure de Mosca comme une satire du puritain. Lors de la scène de renvoi des héritiers par Mosca, l'insistance avec laquelle il appuie sur les fautes ou les misères des dupes, le mépris qu'il affiche envers chacun, bien qu'ils rendent un effet comique indéniable, frappent par leur sérieux, qui confine presque à de l'amertume ; il va même jusqu'à dire à Lady Would-Be et Corvino d'aller « broyer du noir » (« go melancholy »⁴⁶⁰). La *melancholy*, comme la *moroseness* des puritains, « fortement ressenties par leurs contemporains, étaient les conséquences de la rupture avec l'*innocence* du « *status naturalis* », qui imposait également de proscrire les paroles irréfléchies », précise Weber⁴⁶¹. En effet, les faux héritiers, après ce règlement de compte, ont perdu l'innocence des dupes qui se fiaient « naturellement » à leurs sens, notamment leurs yeux et leurs oreilles, pour croire que Volpone était mourant.

La parole de Mosca apparaît elle-même le plus souvent comme un instrument de mesure de la richesse, qu'il ne dépense pas, contrairement à Volpone, dans une profusion de mots, de noms d'êtres et de choses, de beautés réelles ou irréelles, emporté par sa soif du monde, son désir de l'embrasser et de le dévorer tout entier ; chaque mot de Mosca veut être exactement pesé, courir droit au but, et les démonstrations de sa rhétorique provoquent l'admiration de son maître⁴⁶². Cette admiration toute naïve, cet enthousiasme confiant dans le

⁴⁶⁰ *Volpone*, V, 1, v. 174; 189.

⁴⁶¹ Weber, *op. cit.*, 1920a, p. 256, note1. C'est Weber qui souligne.

⁴⁶² *Volpone*, V, 1, v. 144-149; 151-155; 175; 190; 211; 236-238.

génie de son parasite prennent brutalement fin à la scène 7 du dernier acte. Engoncé dans le filet inextricable des multiples intrigues ourdies par l'astucieux valet, Volpone est « pris à son propre piège »⁴⁶³ au cours du procès. De retour chez lui, il commence à comprendre les intentions de Mosca, et est amené aussitôt, par un effet de conversion immédiate plutôt rare, à se reprocher ses plaisirs, sans toutefois renoncer au monde, expression plus puritaine de l'affliction d'avoir offensé Dieu ; il veut encore espérer en la loyauté de Mosca, malgré les apparences :

Did master Mosca take the keys? Why so!
I'm farther in. These are my fine conceits!
I must be merry, with a mischief to me!
What a vile wretch was I, that could not bear
My fortune soberly? I must have my crotchets,
And my conundrums!...⁴⁶⁴

Le passage est évidemment marqué encore par le ton de dérision décelable dans tout propos de Volpone. Ces reproches restent badins, et il ne s'agit pas d'y voir une conversion réelle à la raison protestante, mais simplement un rappel de principes lointains, étranges : la sagesse, la modération dans l'usage de la fortune, s'ils n'auraient pu rendre heureux un sybarite comme Volpone, lui auraient du moins permis d'éviter les « embarras ». Mosca, l'un des jouets de l'avarice, s'érige donc en figure comique d'une justice chrétienne carnavalesque, pour châtier ses congénères. Le jugement final qui rétablira l'ordre est ici encore anticipé et amené par une structure ternaire, qui indique les étapes vers une justice digne de ce nom, incarnée provisoirement en Mosca, puis par une institution dévoyée, enfin par une cour à l'autorité rétablie, mais encore bancal. Je reprendrai ces étapes dans le quatrième chapitre.

⁴⁶³ *Volpone*, V, 6, v. 13-14. "I am caught / In my own noose", s'exclame Volpone en aparté.

⁴⁶⁴ *Volpone*, V, 7, v. 12-17. « Monsieur Mosca a pris les clefs ? Eh bien ! / Me voilà bien parti ! Autant pour les belles inventions ! / Il faut que je m'amuse et voilà le résultat ! / Fallait-il que je sois sot pour ne pas me contenter / De ma bonne fortune ! Pour vouloir satisfaire / Mes caprices et mes fantaisies ! » (trad. M. Willems).

L'or est pleinement senti comme objet de désir et de pouvoir dans cette pièce, pour tous les personnages d'hypocrites. Objet de jouissance immédiate et physique, il en vient à se confondre avec *money*, le moyen d'arriver à leurs fins, l'instrument d'exploitation du prochain, que celui-ci s'incarne en des corps ou des produits comestibles ou naturels – et parfois des *pièces* d'or ou d'argent (sequins, sterling). Son immense richesse octroie à Volpone un certain pouvoir sur les faibles et les inférieurs, dans un monde façonné à son image, gravitant autour du secret de l'or divinisé, autrement dit, de la conscience souveraine d'un « je » qui s'épanouit dans la volupté, mais se désintègre finalement en un « monnayage » des choses et des êtres, conséquence de cette centralité dépensière de soi. L'éclat de l'or et le sentiment d'omnipotence auxquels les deux acolytes sont eux-mêmes sensibles ne leur font cependant pas oublier l'utilité de *money*, et c'est cette dernière qu'ils exploitent d'abord. En eux se mêlent fascination pour le métal brillant, vénération pour ses vertus symboliques, compréhension et acceptation de ses pleines potentialités économiques dans la chaîne de circulation des biens et dans le mouvement général du monde. Ce couple antagoniste et complice illustre de manière éloquente les tensions à l'œuvre dans la construction d'un nouveau « discours » économique tel qu'il s'élabore en Angleterre à cette époque. Attaché à la matérialité de la monnaie et détaché de sa possession permanente, amateur de l'idée de richesse et de produits immédiatement consommables, esprit calculateur et secret, tendu vers le profit et l'ascension sociale, ce tandem condense les figures de l'avarice moderne sous les Stuarts, à la fois banquier et usurier⁴⁶⁵, dépensier et puritain. Ils nuancent le rapport à la richesse et appréhendent l'or et l'argent en *money*, se démarquant

⁴⁶⁵ « In the usurer was focused the growing conflict between the traditional doctrine of the just price and the capitalist market's exploitation of supply and demand » (« Dans l'usurier se concentrait le conflit en développement entre la doctrine traditionnelle du juste prix et l'exploitation de l'offre et de la demande sur le marché capitaliste », commentaire de Creaser, *Volpone, op. cit.*, Paul N. p. 214).

ainsi de tous les anciens types d'avares présents sur leur théâtre, le cocu jaloux, le verbeux obséquieux, le barbon imbécile, et même le sensuel et le parasite, qu'ils mènent au plein développement de leurs capacités comiques et satiriques. Cette divergence profonde de « pensée » économique est le premier stade d'un discours que j'ai qualifié de schizophrénique, qui se ligue en ces deux figures dans une complicité active afin de briser les résistances des discours satellites et parasitaires, rejetés dans la dérision et la bêtise. L'action de ce discours sur ces para-discours dissipe en retour le premier dans l'incohérence, privé de la stabilité marchande de l'argent, des anciens schémas d'appréhension de la richesse. Ce ne sont plus ici les vices de ces personnages qui sont comiques, puisqu'il n'y a apparemment pas de vertu edificatrice dans cette satire, de volonté délibérée de faire rire pour mieux s'amender – il faudra y revenir – mais nous rions plutôt, semble-t-il, de la perte de leurs repères, de leur solitude et de leur incongruité sur le théâtre de Volpone.

Dans les deux pièces anglaises analysées jusqu'ici, on a pu voir que la maîtrise du vocabulaire « économique » devient un critère de distinction morale des personnages, entre les marchands et l'usurier dans le *Marchand de Venise*, entre l'hydre Volpone/Mosca et la constellation des autres « avares », *membra disjecta* d'une figure protéiforme de l'avarice. Chez Shakespeare, « l'usure verbale », le décompte précis des biens que l'on possède s'oppose au sens de la valeur comprise comme une compétence pour la mesure et le discernement des hiérarchies morales, l'amour et l'amitié prévalant sur l'intérêt économique, le profit personnel et immédiat. Dans l'univers vulpin au contraire, pas de décompte vulgaire, réservé aux esprits terre-à-terre, mais un actif monnayage des choses et des êtres, qui ne s'encombre pas de détails mais se contente d'énumération d'entités concrètes ou abstraites formant un total à investir directement dans l'économie du plaisir. L'exploitation économique

des personnes dans *Volpone* illustre en fin de compte la fonction-signe de l'argent dans l'échange, telle que Foucault la décrivait. Elle engendre pour l'individu une possibilité accrue de *consommation*. Dans *Le Marchand* (et, comme nous le verrons, dans *L'Avare*), Shylock (et Harpagon) confère aux autres la fonction-prix de l'argent, qui évalue les êtres selon leur position familiale ou sociale ; les ordres et les tabous sociaux brident donc leur exploitation. Le genre des pièces s'avère essentiel pour comprendre ces différences, et le dernier chapitre explorera plus à fond les conséquences de ces choix dramatiques par les auteurs. Pourtant, décompte des biens possédés et monnayage des objets à posséder, thésaurisation et dissipation, accumulation de l'or comme dépense et division de l'argent en monnaies, n'aboutissent qu'à montrer la nullité de ces valeurs, à cause du caractère excessif de ces usages, de la marginalité du système économique dans lequel ils s'inscrivent, et des conditions de leur calcul.

Cette situation stimule évidemment le débat moral et religieux contemporain à propos de l'usage des richesses et sur la justification calviniste de l'usure. Les deux pièces anglaises, distantes d'à peine une décennie, présentent chacune à leur manière les termes du débat, qui a lieu essentiellement entre l'anglicanisme et la dissidence puritaine à cette époque, en recourant à des procédés dramatiques originaux. Le développement de l'intrigue du *Marchand* suscite à mon sens un doute sur la délimitation entre bien et mal, par l'opposition de deux conduites morales et économiques apparemment inconciliables, celle de l'usurier et du marchand. L'histoire les a autrefois rejetées dans un même opprobre, mais leurs traits de caractère, assimilables ou non à une « éthique protestante », sont loin d'être ancrés de façon manichéenne chez l'un ou l'autre antagoniste. Le ton volontiers satirique de la comédie de Jonson lui permet de porter contre ses ennemis puritains une nouvelle charge très lourde : toute l'intrigue est en effet construite en vue d'un châtement douteux, là encore en confrontant

Volpone à des figures-miroir de son avarice qui n'hésitent guère à employer hypocritement des tours puritains, ou au contraire en lui opposant un modèle de vertu chrétienne, mais réduit à une impuissance pathétique. Les scènes sont ponctuées d'étapes parodiques vers un châtement et une rédemption jamais absolus. Grâce à ce mode burlesque, la pièce rend visible à la fois l'absurdité d'un puritanisme trop sévère et les dangers potentiels d'un calvinisme trop tolérant sur la question de l'enrichissement et de l'intérêt.

Si *Volpone* semble surtout à l'issue de cette analyse explorer la question du pouvoir symbolique et économique de l'or, et *Le Marchand* interroger davantage la fiabilité de l'échange, en se concentrant sur les formes plus souples de la monnaie (les billets, les lettres), les deux pièces présentent cependant des enjeux politiques importants pour l'Angleterre renaissante. L'usure de Shylock pose un réel problème politique : par sa production exubérante et anarchique, dans le circuit économique, de « *moneys* », il concurrence l'autorité et les tentatives encore mal assurées de régulation par l'État. Quant à Volpone, il dévoile, par un procédé tout théâtral, l'envers du décor politico-économique : le secret de l'or donne sa valeur à *money* ; mais on a vu dans les deux pièces les valeurs négatives attachées au trésor, associé dans l'imaginaire politique élisabéthain à l'Espagne et ses immenses réserves. Lieu trouble de l'économie politique, qui demeure hors du regard de la société et de l'autorité étatique, le trésor agirait donc, dans la rhétorique monarchique, tel un principe maléfique, à la fois infernal et attirant. Dans le chapitre IV, je développerai davantage cet aspect de la réflexion finale sur la réalité du pouvoir et sur les problématiques de l'opacité, mise en question à l'époque élisabéthaine.

Enfin, il faut à nouveau souligner les constructions très différentes des figures de l'avarice dans ces deux œuvres, malgré leur proximité spatio-temporelle. Shylock lutte seul avec les déchirements de son caractère, entre attitude froide orientée vers un calcul

systématique de son avoir, et moments de déraison qui le renvoient brutalement à son être le plus archaïque, le plus instinctif, dès qu'il est placé en situation de perte. Cette construction interne de la tension dramatique donne à Shylock une dimension toute particulière dans le théâtre de l'époque et dans toute la tradition théâtrale de représentation de l'avarice et de l'usure. Pour Shakespeare, la simple opposition binaire semble ne plus suffire à poser les termes du débat de façon satisfaisante : il se retranche donc surtout dans un sujet complexe que le drame cherche à approfondir – par des moyens sur lesquels il faudra revenir dans le dernier chapitre – quitte à perdre l'aspect comique de la critique. Pour Jonson au contraire, l'éclatement de l'avarice dans une multitude d'incarnations plus ou moins fantoches préserve la capacité ludique de la comédie tout en montrant, par un recours habile aux techniques scéniques, sa modernité, c'est-à-dire surtout son ambivalence. Incarnée dans un tandem inséparable car fondé sur le même principe de plaisir, la fascination pour le pouvoir de l'argent, à la fois or et *money*, ne peut qu'être déchirée par des tendances contradictoires, promesses de situations agonistiques savoureuses entre deux rivaux aussi fourbes et malins l'un que l'autre.

Comme Shylock dans un système où il est marginal, Volpone et Mosca, créateurs d'un système parallèle, suscitent la sympathie et le malaise, la fascination et la crainte. Ils sont au cœur de la relation moderne à *money*, ils commandent et imposent leurs lois à l'argent, leur rythme à la comédie. Ils incarnent une maîtrise séduisante des échanges, un pouvoir enviable, mais aussi un débordement fatal, une issue incertaine. Leurs possibilités d'action sont immenses voire infinies, mais leur champ est limité à leur seul petit univers ; est-ce un danger, un avenir probable qu'ils présentent ? Il est bien sûr impossible de trancher, car tel n'est pas le but de la comédie. Cependant, de Shylock à Volpone et Mosca, et à travers leur perception et leur manipulation de l'or et de l'argent, se manifestent les signes de plus en plus

clairs d'une conscience de l'évolution de la pensée et de l'action économiques, d'une évaluation plus pointue – plus cynique aussi, de ses apports.

Molière requalifiera ces mêmes angoisses, ces mêmes déchirements, ces mêmes hésitations comiques. L'analyse qui va suivre est donc un prolongement comparatif, en contexte différent mais proche, des réflexions menées dans ce chapitre.

CHAPITRE III - Ambiguïtés de l'Avare dans son rapport à l'or et à l'argent : usure et expansion de l'économie de marché en pays catholique

L'œuvre de Molière se situe quelques décennies après *Volpone*. L'intégration de l'argent comme objet incontournable au sein de tout circuit d'échange, qui bénéficiait d'une tolérance ambiguë dans la société élisabéthaine, est en passe de triompher, même en France où l'économie de marché tarde à émerger¹. Cependant, on semble revenir à un schéma oppositionnel, entre une société qui condamne usure, avarice et goût de l'argent, et un personnage dont le discours et l'attitude se heurtent de front à ses positions, ce qui tendrait à accréditer la thèse du « retard économique français » au niveau des mentalités. Je souhaite dans ce chapitre discuter, voire contester une telle affirmation². Certains critiques ont observé une certaine démoralisation, sous l'action du discours et du comportement de l'Avare, du cercle familial, de même que l'action de *Volpone* gangrénait son microcosme. Mais ici la scène n'est pas carnavalesque, elle est *vraisemblable*. La pièce offre donc l'occasion de comprendre l'existence, dans les « morales » du siècle, de plusieurs discours sur l'argent, alors que l'économie ne s'est pas encore détachée de la morale³.

¹ Le « retard économique français » fait toujours l'objet d'un débat entre spécialistes de l'histoire économique et juridique, sociologues, etc. Depuis Weber (*op. cit.* [1920a], 2002, p. 193-198 notamment), qui pointe le moment de séparation entre une éthique ascétique catholique cantonnée, malgré les efforts de certains ordres, à la vie monastique, et une éthique calviniste d'ascèse intramondaine, ce retard a été volontiers confirmé par certains historiens (ex. CROUZET, François, *De la supériorité de l'Angleterre sur la France. L'économie et l'imaginaire, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Perrin, 1985).

² En suivant la tendance contemporaine sur ce débat, qui est à la modération : voir le *Dictionnaire historique de l'économie-droit, XVIIIe-XXe siècle*, sous la direction d'Alessandro STANZIANI, Paris, LGDJ, 2007.

³ Voir Force, Vernet, et aussi CLAVERO, Bartolomé, *La Grâce du don : anthropologie catholique de l'économie moderne*, Paris, Albin Michel, 1996, notamment p. 189-190.

Les comédies de Molière ont suscité une abondante littérature critique à tendance sociologique. Puisque la question économique, au sens large de circulation de valeurs sociales et monétaires, y a pris une importance déterminante, il est logique qu'un certain nombre d'études se soient intéressées à *L'Avare*. Mais il est frappant de constater que peu d'entre elles ont abordé cette œuvre de façon vraiment approfondie et satisfaisante ; beaucoup proposent des théories innovantes sur l'ensemble de la production de Molière, sur l'esprit qui habite ses comédies, sur sa place précise au sein de son époque sociologique, mais elles s'appuient souvent uniquement sur les « grandes comédies » que sont *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, et parfois *Amphitryon*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*. Il s'en dégage un enthousiasme tout relatif dans ce domaine pour une pièce il est vrai largement problématique : que dire des sentiments mitigés du public à son encontre dès sa première représentation ? Appartient-elle à la haute comédie ? Est-elle plutôt une tragi-comédie ? Cependant, plus que sa qualité réelle ou que son importance dans l'œuvre de Molière, il semble qu'elle soit négligée surtout pour la raison susnommée : l'impossibilité de concevoir une économie séparée de la morale sous l'Ancien Régime. Pas d'économie autonome, donc pas de discours sur elle ni de pensée scientifique possible de l'économie, hors du cadre familial, politique ou éthico-religieux. *L'Avare*, dont le thème central est l'argent, ne serait dès lors pas susceptible de permettre un regard particulier sur cette question par rapport à l'ensemble de l'œuvre, qui ne ferait que nuancer d'une pièce à l'autre ce même thème principal. En m'appuyant sur les solides contextes et arguments proposés par ces critiques, je tenterai de dégager l'apport réel du personnage et du discours de « l'avare », à savoir son incrustation dans le bouleversement économique de son époque : l'Avare⁴, en tant que manipulateur d'argent, joue, au sens dramatique, avec l'élément central du développement d'une économie française de marché.

⁴ Je distingue à quelques reprises le terme « avare » de l'Avare. J'ai expliqué l'emploi des guillemets pour le

A. Molière et le problème de l'économie

Deux ensembles de critiques, opposés mais complémentaires, datant des trente dernières années, sont repérables. Le premier s'est développé surtout en France au sein d'un courant sociocritique. L'ouvrage de Paul Bénichou sur les « morales » du Grand siècle (1948), la sociologie du théâtre de Jean Duvignaud (1965), les études micro ou macro-historiques plus récentes de la société d'Ancien Régime (par exemple, celle d'Alain Guery sur le « roi dépensier » en 1984⁵), qu'ils soient reconnus comme sources ou non, ont clairement inspiré la critique sociologique des années 1980-2000, de Jean-Marie Apostolidès, Max Vernet ou Pierre Force, ou plus récemment de Martial Poirson ou Christian Biet, par exemple. Ces auteurs ont pensé l'œuvre de Molière comme une totalité qui reflèterait, à travers une galerie de personnages marginaux ou anoniques, héros tragi-comiques ou « ridicules », l'état d'esprit d'une société en questionnement face à l'affirmation d'une monarchie absolue qui s'écarte des valeurs féodales⁶. La littérature, et surtout le théâtre, en tant qu'art « enraciné » dans le social⁷, est le récipiendaire des subtiles « traces » laissées par les tensions et les résistances d'une époque aussi riche en contradictions et remises en cause⁸. Molière illustrerait dans ces nombreux caractères, au niveau du « temps quotidien »⁹, une crise d'ordre moral qui perturbe l'échange social de la « civilité »¹⁰. Ces analyses soulignent

premier dans le chapitre I ; « l'Avare » n'est ici qu'une autre façon de désigner Harpagon.

⁵ GUERY, Alain, « Le Roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39^{ème} année, n°6, 1984, p. 1241-1269.

⁶ APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985, p. 178.

⁷ DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre* [1965], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1999, p. 11, 65 et *passim*.

⁸ VERNET Max, « Économie, histoire, littérature », in *Œuvres et critiques*, XVI, 1 (*Critiques contemporaines et littéraires du XVIIème siècle*), 1991, p. 65.

⁹ Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰ FORCE Pierre, *Molière ou Le Prix des choses. Morale, économie, comédie*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1994, notamment p. 10-11, 75-78 et *passim*.

de manière nouvelle l'ambiguïté et l'originalité du théâtre de Molière dans son contexte politique et social. Elles démontrent l'unité de ce théâtre et de la pensée qui l'anime, de façon peut-être parfois trop systématique. Influencées par la prégnance du système monarchique dans la composition de la société, elles considèrent ce théâtre non plus forcément comme le représentant docile de la Cour ou, au contraire, de l'esprit bourgeois émergent, mais comme une révélation des problèmes posés à une société moderne où l'économique prend une place nouvelle et déterminante par l'imposition des principes et institutions absolutistes.

Un deuxième ensemble, plus anglophone, a pris son essor sur ces mêmes fondements au gré d'une étude plus détaillée encore du contexte (politique, économique, social, idéologique, moral, religieux, etc.), dans la lignée du « New Historicism » défini entre autres par Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt¹¹. Dans certains personnages de la comédie de Molière (pour *L'Avare*, Harpagon, Cléante ou Élise, par exemple), ces commentateurs observent les déplacements du sens de l'échange, les oppositions entre l'attitude économique archaïque et moderne, les déchirements qui concernent autant la société dans son ensemble que l'entreprise théâtrale et son évolution. Que l'émergence de la modernité économique se fasse jour dans cette pièce dans le rapport au langage¹² ou à l'argent et à l'or¹³, ces analyses tendent vers la démonstration de l'inscription dans le texte des contradictions inhérentes à la confrontation des tendances mercantilistes au discours capitaliste moderne émergent¹⁴. La perversion des relations sociales et familiales par le monde de la finance s'inscrirait d'abord dans le personnage d'Harpagon. Le vocabulaire de son entourage serait en quelque sorte

¹¹ GALLAGHER Catherine et GREENBLATT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2000, p. 6 et sq.

¹² HARRISON Helen L., *Pistoles/ Paroles : Money and Language in 17th Century French Comedy*, Charlottesville, Rookwood Press, coll. "Monographs", 1996, *passim*.

¹³ RIGGS Larry W., « The Régime of substitutions : Panoptical Gluttony in the Modern "Manageable" World of *L'Avare* », in *Romanic Review*, vol. 88, n°4, 1997, p. 564, 567.

¹⁴ GAINES James F., "Molière's Uncanonical Miser", in KOCH, Erec R. (éd.), *Classical Unities: Place, Time, Action. Actes du 32e congrès annuel de la North-American Society for Seventeenth-Century French Literature, Tulane University, 13-15 avril 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 – 131 », 2002, p. 206 sq.

contaminé par le sien, comme le montre Michael S. Koppisch¹⁵. Mais en lui s'inscrivent aussi les tendances contradictoires de cette émergence : en s'affirmant comme sujet, il veut profiter de la libéralisation des échanges par le pouvoir de l'argent, aveuglé par une « illusion alchimique » charriée par la modernité, tout en déniait cette capacité aux autres, attitude proprement « absolutiste » et individualiste selon Riggs¹⁶. Ce faisceau d'hypothèses tout à fait passionnantes ravive l'intérêt de la recherche pour ce texte d'une manière radicale, pour en relever la troublante actualité. Inspirées des travaux parus sur le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains, ces nouvelles études prennent pour objet l'inscription, dans le théâtre de Molière, des progrès de « l'esprit » capitaliste moderne dans la France du XVII^e siècle.

De nombreux travaux « nouveaux-historicistes » ou qui se rassemblent dans la branche du « New Economic Criticism » ont démontré la pertinence d'une confrontation entre l'évolution économique et celle du théâtre élisabéthain comme forme littéraire et comme entreprise commerciale. Les critiques sur la comédie moliéresque se heurtent quant à elles à une résistance de la société envers la question économique, probablement liée à la prégnance du modèle chrétien – et même catholique – et médiéval. Cette contrainte morale sur l'appréhension de l'argent est encore renforcée par la répartition hiérarchique et élitiste de la société, qui amène le bourgeois à « se reclasser » le plus près possible de l'aristocratie, c'est-à-dire d'un statut qui exclut l'activité commerciale sur laquelle il a bien souvent fondé sa fortune, sous peine de « dérogeance »¹⁷. Sans oblitérer la détermination du système monarchique sur la redéfinition des valeurs sociales, je me concentrerai surtout sur ces métaphores économiques, dont Pierre Force nie l'existence chez Molière, bien qu'il décrive

¹⁵ KOPPISCH Michael S., « 'J'ai découvert que mon père est mon rival'. Love, Greed and Rivalry in *L'Avare* », in *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 121-139.

¹⁶ Voir Riggs, art. cité, p. 558 sq. Son argumentation, riche et brillante, se démarque par cette interprétation « moderniste » de l'Avare comme sujet *et* individu, qui s'oppose à tous les codes sociaux qui privilégient le groupe, la communauté.

¹⁷ Voir Gaines, art. cit., 2002, p. 201. Pour une description des diverses « classes » dans la société d'Ancien Régime et leur mobilité, voir BLUCHE, François, *L'Ancien Régime. Institutions et société*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 1993, p. 74-83.

très justement l'interdépendance entre niveau économique et niveau moral de ce temps. En effet, il n'a pas voulu faire de son ouvrage, *Molière ou Le Prix des choses*, une étude sociologique des conditions de naissance du capitalisme à partir du théâtre de Molière :

Il nous a paru bien plus fécond, dit-il, d'y voir une crise de la pensée morale qui a pour conséquence l'apparition simultanée de la science économique et d'une morale fondée sur le devoir et le désintéressement¹⁸.

Il me semble qu'un personnage comme Harpagon permet de se pencher sur la « crise » parallèle du système économique, les doutes, les hésitations que la séparation des deux domaines suscite. Dans son analyse de la scène du pauvre dans *Dom Juan*, contrairement à Max Vernet qui s'intéresse à la portée sociologique du passage et le remet en contexte par rapport à la société d'ordres¹⁹, Pierre Force oriente davantage le débat sur le problème de la « civilité ». Si Dom Juan refuse la politesse du pauvre, qui lui prodigue conseil *en plus* de la simple information que Dom Juan lui demandait, faisant ainsi astucieusement de ce dernier son débiteur, c'est que le pauvre ne peut échanger que des paroles, qui, pour Dom Juan, sont nulles ; seuls les actes ont quelque valeur. Pourtant à cette époque la civilité, les paroles de politesse, ont une valeur, certes symbolique, mais absolument pas arbitraire²⁰. Alors qu'« il faut, pour vivre en société, croire aux promesses et ne pas se défier des contrats »²¹, un usage privé du langage et des règles qui les président revient à refuser cet échange, car celui-ci se crée alors sans témoin de l'engagement et lui enlève toute validité²². Pierre Force observe une ressemblance entre les fonctions de la civilité et celles de la monnaie dans la conception morale de ces personnages : l'argent sans échange, comme la parole non suivie d'effets, sont

¹⁸ Force, *op. cit.*, 1994, p. 10-11.

¹⁹ Vernet, art. cit., 1991, p. 65-71.

²⁰ Force, *op. cit.*, 1994, p. 61-63.

²¹ Force, *op. cit.*, p. 97.

²² *Ibidem*, p. 75-78, 95.

méprisables car ils ne sont que des intermédiaires, et cette carence souligne l'inadéquation entre le signe et la chose²³:

Pour bien comprendre l'univers moral des comédies de Molière, il faut se le représenter comme un *univers aristotélicien en crise*. Chez Aristote, le mérite, c'est-à-dire le prix des hommes, est assignable et reconnu également par tous. Quant au prix des choses, il est fonction des besoins naturels des hommes, qui sont par définition finis. Tel est le cadre moral que vient briser l'amour-propre. Le prix des hommes dépend du point de vue de celui qui l'évalue, et il est sujet à négociation. [...] Tentant de mettre en relation les œuvres de Molière et la réalité sociale, on a parfois décrit Harpagon comme *un reflet du capitalisme naissant*. C'est une interprétation plausible ; ce qui nous semble cependant plus significatif est que l'ensemble des personnages de Molière, en tant qu'ils sont mus par l'amour-propre, constituent un univers moral nouveau, une nouvelle conception de l'homme, à l'intérieur de laquelle la théorie d'Adam Smith sur l'origine de la richesse devient possible. En ce sens, le théâtre de Molière est le *lieu de naissance de l'économie* [comme Adam Smith est le premier théoricien de l'économie moderne]²⁴.

Cette « nouvelle conception de l'homme » se trouve déjà, souligne cependant Pierre Force, dans Saint Augustin, ce qui n'explique pas pourquoi c'est au XVII^e siècle et en France qu'elle connaît *cette* fortune et ouvre de nouvelles possibilités à son économie. Force considère dans cet essai le « prix des choses », et non pas l'objet qui en représente le prix, à savoir l'argent, pourrait-on objecter ; mais l'ouvrage de Max Vernet²⁵, l'étude de Helen Harrison, qui accordent une place conséquente au problème de l'argent dans le théâtre de Molière, se gardent de le rapprocher du contexte de réforme monétaire sous Colbert. Pour Vernet, Molière s'inscrit dans un système économique de redistribution chrétienne et aristotélicienne propre à la politique royale sous Louis XIV : toute acquisition légitime se

²³ *Ibidem*, p. 91. Pour Montesquieu, presque cent ans plus tard, « La monnaie est un signe qui représente la valeur de toutes les *marchandises* » ; l'argent peut donc représenter l'argent lui-même (dans le système de change), voir *De l'esprit des lois* [1748], XXII, 2 : « De la nature de la monnaie ».

²⁴ Force, *op. cit.*, p. 163 (je souligne).

²⁵ VERNET Max, *Molière, côté jardin, côté cour*, Paris, Nizet, 1991.

contracte en vue d'une dépense, échange qui, s'il n'est pas respecté, se mue en dette ou en promesse, et renvoie à un futur incertain la remise à zéro des échanges.

À lire le théâtre de Molière dans son ensemble, dit Vernet, il est clair qu'il est tout aussi illégitime [pour les protagonistes] d'accumuler que de dépenser ; accumuler est vouloir arrêter le temps, dépenser [...] c'est vouloir remonter le temps²⁶.

Le dilemme au sein des familles du théâtre de Molière, c'est que ce futur suppose toujours la mort, naturelle, du père. Dans *L'Avare*, l'idée chrétienne de l'épuration des comptes est transférée au domaine de l'argent et montre la vanité de l'accumulation, puisque le prêteur avare ne fait qu'augmenter la dette qu'il devra un jour acquitter, même par sa mort. Harrison donne une lecture plus nuancée encore : le théâtre de Molière réconcilierait la dépense aristocratique et le comportement bourgeois de prudence dans la dépense et de calcul des risques dans le jeu. Molière n'est le chantre d'aucun des partis, mais ses comédies rendraient compte d'un courant social et de sa flexibilité modérée. Ainsi, les personnages ou situations confondantes apportées par le changement apparaissent moins effrayantes²⁷ :

Noble expenditure undergoes a demystification because the texts acknowledge that liberality cannot effectively exist if it does not compromise with bourgeois accumulation and exchanges principles²⁸.

Il serait incorrect de voir dans le texte de *L'Avare* une quelconque référence à la politique mercantiliste appliquée alors par le ministre des finances aux niveaux national et international à partir de 1661, mais il reste que la comédie, en se concentrant sur les représentations de l'argent dans la société, c'est-à-dire dans une famille, une couche sociale particulière, peut nous indiquer, dans une mesure relative encore, l'impact de ses réformes sur les mentalités.

²⁶ Vernet, *Molière, côté jardin... op. cit.*, p. p. 212-214.

²⁷ Harrison, *op. cit.*, p. 122-123, 137 et sq., 145-146.

²⁸ *Ibidem*, p. 146. « La dépense noble subit une démystification car les textes reconnaissent que la libéralité ne peut exister dans les faits si elle ne se compromet pas avec l'accumulation bourgeoise et le principe des échanges » (ma traduction).

Jean-Marie Apostolidès a soutenu de façon très convaincante une analyse des rapports économiques à l'œuvre dans la pièce dans un passage du *Prince sacrifié*²⁹. Il prend soin de préciser que Molière brosse un portrait de l'« une des plus importantes figures précapitalistes de la scène », mais d'un point de vue moral privé, et non de celui des mécanismes sociaux qui favorisent l'usure³⁰. Pour démontrer « l'incompatibilité entre le monde de l'échange monétaire qu'incarne Harpagon et le monde héroïque d'Anselme », figuration qui pour lui indique le refus de Molière d'entrer dans l'histoire, il saisit dans toute sa profondeur le parallélisme qui existe entre le fétichisme de l'or et de l'amour, en remarquant que la promesse de mariage entre Valère et Élise et le reçu des dix mille écus du débiteur d'Harpagon sont signés la veille du drame. Au lever du rideau, jeune fiancée et argent sont tous deux « suspendu[s] entre usage et échange » ; ainsi retirés de la circulation, de l'histoire et de l'usure du quotidien, ils incarnent le fantasme d'une toute-puissance économique. Le quiproquo de l'acte V exprime cette parité et le danger potentiel de mort que cette fixation sur le signe, libidinal ou monétaire, fait courir. Élise choisit le mariage, Harpagon la réclusion hors du monde, auprès de son or, mais cette folie du refus de la perte a entaché les actions et pensées de tous les personnages, bien qu'aucun compte ne leur soit demandé à la fin de la comédie, puisqu'elle doit rétablir l'ordre et l'harmonie du monde³¹. En conclusion, Jean-Marie Apostolidès fait un parallèle entre cette déstabilisation de la sphère du privé par la passion d'un individu et l'extension du contrôle de l'État de l'espace public à l'espace privé, qui morcelle les activités sociales dans la vie familiale bourgeoise :

On peut comprendre l'agitation des imaginaires comme une tentative inadéquate et désespérée de reprendre le contrôle de leur propre histoire, de retrouver l'unité originelle

²⁹ Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, op. cit., p. 154-161.

³⁰ *Ibidem*, p. 154. D'autres pièces mineures contemporaines présentent les rapports d'argent sous un jour plus cynique : *Les Plaintes du Palais* de Jacques Denis (1679), *La rapinière* de Jacques Robbé (1683), *L'illusion grotesque* de Néel, et plus tard encore Regnard, (*Le Joueur*, 1696 ; *Le Légataire universel*, 1708) et surtout Lesage (*Turcaret*, 1709) qui présente la figure du financier du point de vue à la fois public et privé.

³¹ Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, op. cit., p. 159-161.

que permettait à leurs yeux la société féodale. La plupart d'entre eux s'adaptent mal à la société monarchique qui triomphe avec le règne personnel de Louis XIV ; ils se tournent vers un passé qu'ils embellissent [...]. Par excès ou par défaut, ils tentent de modifier le cours présent de l'histoire en intervenant dans le domaine réservé au roi. La famille réagit immédiatement contre cette transgression et isole le fauteur de trouble dans sa passion. Mais elle a d'autant plus de mal à parvenir à ses fins que celui-ci est par ailleurs le chef auquel elle doit obéissance³².

Il faut donc qu'une figure d'ordre, incarnation de l'autorité royale et de la justice, intervienne ; Anselme, dans *L'Avare*, en donnant ses enfants en mariage, cautionne un futur pouvoir familial qui réinstaurera la séparation entre les sphères de l'histoire et de l'économie, c'est-à-dire entre des systèmes de vie de valeur égale mais bien distincts au XVII^e siècle.

L'élément perturbateur subit en général une peine provisoire qui le purifie³³. Mais ni le vol de la cassette ni sa restitution finale ne semblent amender l'Avare³⁴. Sa déviance ne consiste apparemment pas à « faire étalage » d'une hiérarchie basée sur l'honneur ni d'y accoler une incompatible hiérarchie basée sur l'argent. Il n'est pas pleinement ce qu'Apostolidès nomme un « bourgeois gentilhomme », « catégorie sociale intermédiaire innommable », « souillure » dans la dynamique sociale³⁵ ; il est au contraire d'une discrétion extrêmement soucieuse sur son « métier » infâme, même auprès de ses enfants, dont la surprise est de taille lorsqu'ils la découvrent³⁶. Il ne parle de sa réelle cassette qu'en aparté, dans un des rares moments où il apparaît seul en scène³⁷, et se défend farouchement d'avoir « assez de bien ».

³² *Ibidem*, p. 175.

³³ *Ibid.*, p. 176-77.

³⁴ *Avare*, V, 6, p. 201-203.

³⁵ Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, *op. cit.*, p. 177.

³⁶ *Avare*, II, 2, p. 103 sq.

³⁷ Au début de la quatrième scène de l'acte I ; Harpagon n'est ensuite plus jamais seul, sauf dans la fameuse scène de délire (IV, 7).

Il ne cherche pas non plus à s'allier à la noblesse. La fiancée qu'il se choisit est, quand il s'en éprend, d'une famille apparemment honnête mais désargentée³⁸, voire proche de la misère³⁹. Lors du dénouement, Mariane raconte sa vraie histoire, sa captivité et son esclavage chez les corsaires, après le naufrage du vaisseau qui emmenait sa noble famille avec tous ses biens hors de Naples en révolte, les difficultés qu'elle et sa mère rencontrèrent après leur libération, la récupération à Gênes d'un héritage dilapidé qui les fit vivre durant leur voyage jusqu'à Paris⁴⁰. Force est de constater qu'Harpagon, à « soixante ans bien comptés », a conclu un mariage non d'intérêt mais d'amour, ou du moins selon un penchant dont l'objet n'est pas l'argent, sans bien sûr renoncer à sa passion pour l'or. Plus encore, il réproche la conduite de « ces larrons de noblesse », « imposteurs qui tirent avantage de leur obscurité, et s'habillent insolemment du premier nom illustre qu'ils s'avisent de prendre »⁴¹. Ce rejet de l'imposture paraît comique au regard de la sournoiserie dont on le sait capable. Néanmoins, il tendrait à le disculper des soupçons d'alliance ambitieuse, du moins pour lui-même ; le mariage de sa fille avec le seigneur Anselme appartient déjà davantage à cette logique de reclassification sociale, mais encore est-elle très courante dans les milieux bourgeois⁴².

Cette ambiguïté du discours d'Harpagon apparaît toujours dès que de l'argent est engagé : ce qui s'applique à son usage personnel n'est pas valable pour l'usage de ses enfants. En fait, Harpagon est divisé entre une attitude et un discours « bourgeois » pour lui-même, dont le secret et l'austérité ressemblent à ceux d'un Colbert par exemple⁴³, et des attentes de « gentilhomme » envers ses enfants, qui d'ailleurs répondent à ces exigences mi-conscientes : la dépense, parfois ostentatoire, la mondanité, l'esprit, la grâce de Cléante, et par ailleurs la

³⁸ Voir *Avare*, I, 4, p. 80-81; II, 5, p. 111-112.

³⁹ *Avare*, III, 6, et 7, p. 141.

⁴⁰ *Avare*, V, 5, p. 197.

⁴¹ *Ibid.*, p. 193.

⁴² Voir DURAND, Yves, *L'Ordre du monde. Idéal politique et valeurs sociales en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, SEDES, 2001, p.175-82.

⁴³ Sur la composition du visage et l'évolution de l'expression de la passion au XVII^e-XVIII^e siècles, voir le livre de Jean-Jacques COURTINE et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994, p. 160-177.

pudeur et la soumission premières d'Élise, le soutien moral qu'elle manifeste à son frère, montrent qu'ils ont compris mieux que leur père le comportement à tenir dans une maison dont le train copie celui de l'aristocratie. Harpagon reste un bourgeois, mais dans le sens caricatural et honni du terme : serré, calculateur, préoccupé de son seul intérêt, sans les qualités morales, l'esprit d'effort et la réflexion associés peu à peu à la bourgeoisie⁴⁴. Il se montre assez sensible à l'opinion publique⁴⁵ pour donner, comme le dit Apostolidès, les apparences de la conformation à un idéal aristocratique (une vaste maison, des domestiques, un carrosse, des bijoux de grande valeur), mais ce sont ses enfants qui assument le paraître que son rang exige, tandis qu'il reste enfermé, par sa passion de l'argent, dans une attitude monomaniacale et décalée. L'Avare de Molière atteint, semble-t-il, le degré ultime de confusion comique entre deux attitudes sociales envers l'argent⁴⁶. Comme pour les exemples anglais, la relation de l'Avare et son entourage à cet objet lui-même, permettra de jauger le degré de confusion qu'il entraîne dans leurs discours.

B. Un monde déséquilibré, entre excès et pénurie

1) Tentatives avortées de rééquilibrage

Comme souvent chez Molière, l'apparition du protagoniste, porteur du vice, est différée. Dans *L'Avare*, si le fauteur de troubles, Harpagon, entre assez rapidement, dès la

⁴⁴ Dans la bourgeoisie, « Vivre, c'est épargner son âme, son corps, son temps ». voir Courtine et Haroche, *Histoire du visage, op. cit.*, p. 165.

⁴⁵ *Avare*, III, 2, p. 130-131.

⁴⁶ Pour J.D. HUBERT, la pièce consiste aussi en "two series of mutually exclusive concepts and attitudes" (« deux séries de concepts et d'attitudes qui s'excluent mutuellement »), l'amour et l'argent, qui se confondent dans le vocabulaire de l'avare (voir *Molière and the Comedy of Intellect*, Berkeley, University of California Press, 1962, p. 210); mais la critique traditionnelle en a peut-être trop vite conclu l'expansion de cette confusion à l'entourage d'Harpagon, sous le coup de sa volonté toute puissante (voir BERMEL, Albert, *Molière's Theatrical Bounty: A New View of the Plays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, p. 148)

troisième scène, les deux premières préparent son épiphanie en exposant la situation autour de laquelle se nouera l'intrigue principale, à savoir l'engouement simultané, pour des jeunes personnes dignes de leurs vœux, d'Élise et de Cléante, progéniture malheureuse d'un avaricieux de père. Sujet tout classique de conflit comique donc, où le père, par sa « tyrannie [...] insupportable »⁴⁷, entrave les désirs de mariage de ses enfants. Dès le lever de rideau, le ton du dialogue entre Élise et Valère annonce un chef-d'œuvre du genre, qui aurait dû ordonner la suite de la pièce selon les codes de la comédie galante. Or, cette idylle est mise à mal dès la première réponse d'Élise à son amant, qui s'enquiert des raisons de sa soudaine mélancolie au moment même où ils échangent les gages de leur prochaine union :

Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraînée par une trop douce puissance [...]. Mais, à vous dire vrai, le succès me donne de l'inquiétude ; *et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrais.*⁴⁸

Avant même toute référence à l'autorité paternelle, la crainte de sa rigueur s'exprime par une sorte de mimétisme du discours avare. L'avarice, depuis Aristote, se caractérise par un excès d'amour de l'argent ; cette scolastique fonde les rapports éthiques et sociaux de l'Ancien Régime. La métaphore de l'ordre social comme juste milieu entre les excès de la nature, est exploitée en politique, en justice et dans l'économie domestique⁴⁹. Le « trop » de douceur de sa passion fait donc appréhender à Élise un pareil déséquilibre inquiétant pour son propre amour. Un tel amour déroge à l'idéal de mesure dans la galanterie auquel se doit de se tenir toute jeune fille bien née. Élise exprime ici une peur intime, celle d'outrer la bienséance, qui précède les craintes devant la réaction de son père. Ce modèle de conduite est développé à travers le dialogue entre les amoureux : le critère de la vertu, en amour comme en toute chose, se mesure selon ce même rapport entre l'excès et la pénurie. Mais la réalité qui se découvre à

⁴⁷ *Avare*, I, 2, p. 64.

⁴⁸ *Avare*, I, 1, p. 55 (je souligne).

⁴⁹ Durand, *L'Ordre du monde*, op. cit., p. 25-47.

la jeune Élise par l'expérience de ses premiers feux est marquée par un constant déséquilibre : les cœurs et les « témoignages trop ardents d'une innocente amour » se « payent le plus souvent » par une « froideur criminelle » de l'autre sexe⁵⁰. Valère a beau tenter de rétablir par ses paroles la juste balance de son amour, par l'affirmation d'un même excès (« je vous aime *trop* pour cela »⁵¹), Élise le renvoie, avec une anxieuse impatience, à l'écart entre discours et actions, qui, seules, fondent l'honnêteté des sentiments :

Ah, Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles ; et ce n'est que les actions qui les découvrent différents⁵².

Ainsi le doute est lancé, dès les premières lignes de la pièce, sur la vérité du discours. Dans *Molière, côté jardin, côté cour*, Max Vernet a très justement posé le discours au centre de l'opposition, propre à la société d'Ancien Régime, entre le monde de la *distinction* et celui de l'*écart*. La *distinction* est la reconnaissance de la *singularité*, non seulement de l'individu par son *discours*, censé peindre son intériorité de manière *transparente*, mais aussi de la société qui le sanctionne, discours de pure référence, de dénomination. Ce monde de l'honneur, de l'estime, fondé sur la vertu et le mérite, s'oppose à celui de l'*écart* par rapport aux canons de la société, qui se caractérise par un *surplus*⁵³. C'est entre autres à partir de cette opposition que Vernet émet son hypothèse de la mécompréhension de l'économique par Molière, puisque son théâtre dénonce le caractère illusoire du système de la concurrence⁵⁴. Mais ici, la grave Élise insiste, du moins à l'orée de l'intrigue, sur cette « concurrence » faite au discours, discernant pour l'esprit et discriminant entre les individus, par une *action*

⁵⁰ *Avare*, I, 1, p. 56.

⁵¹ *Ibidem*, je souligne.

⁵² *Ibidem*. Voir les remarques sur la « cour amoureuse » des jeunes gens dans DAUMAS Maurice, *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 46-49. Ce comportement de séduction reste provisoire et codé par la littérature.

⁵³ Vernet, *Molière...*, *op. cit.*, 1991, p. 153. Vernet fonde cette analyse sur le *Misanthrope*, mais elle peut s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Molière.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

inadéquate. Cette inquiétude est cependant vite détournée par les assurances de Valère, auxquelles elle se rend : « Oui, Valère, je tiens votre cœur [entendons donc : son discours] incapable de m'abuser. [...] et je *retranche* mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner »⁵⁵. C'est encore en parole, une parole qui transcrit de manière transparente les mouvements du cœur, qu'Élise rééquilibre l'économie amoureuse mise en question par son soupçon.

Plus tard, lors d'une conversation privée entre les quatre jeunes gens, on assiste à un échange similaire entre Cléante et Mariane, alors que la scène respecte d'emblée les égards de la courtoisie et prouve un réel intérêt de chaque couple pour le sort qu'il partage avec l'autre⁵⁶ :

MARIANE

... je vous crois *trop raisonnable* pour vouloir exiger de moi que ce qui peut m'être permis par l'honneur et la bienséance.

CLEANTE

Hélas ! *où me réduisez-vous*, que de me renvoyer à ce que voudront me permettre les fâcheux sentiments d'un rigoureux honneur et d'une scrupuleuse bienséance »⁵⁷

Cléante est incommodé par la sagesse de Mariane ; s'il ne se contrôlait pas, la passion amoureuse qu'il éprouve le pousserait à l'excès, au-delà de ce que lui permet « un rigoureux honneur » et une « scrupuleuse bienséance », qualifications généralement accolées à l'épargne bourgeoise. Soucieux de se démarquer de son père, il est un miroir de son instinct de démesure, mais en excès d'amour et de dépenses. Élise craignait d'être allée trop loin dans les preuves de son amour pour Valère et tempérait la satisfaction de sa réussite ; c'est ici encore la femme qui cherche à adoucir l'excès de passion, par l'affirmation confiante de la

⁵⁵ *Avare*, I, 1, p. 56-57.

⁵⁶ *Avare*, IV, 1, p. 150, premières répliques d'Élise et de Mariane.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 151 sq, je souligne.

toute-puissance de la raison sur l'esprit fougueux de son amant. Si elle ne peut se livrer totalement à lui, par décence, amour et respect pour sa mère, Mariane lui donne aussi « licence » d'user de tous les recours de la parole pour détourner le mariage du père vers le fils. En retour, Cléante lui demande de se servir « sans réserve » de ses charmes et de l'amitié qui unit mère et fille⁵⁸.

La reconnaissance de l'amour de Valère s'opère surtout par le sens de la vue, en mettant sous les yeux de l'amante les qualités de l'amant, comme le public a sous ses yeux le spectacle qu'il peut ainsi juger. Dans un long monologue, Élise retrace les circonstances de leur rencontre, qu'elle « [se] représente à toute heure » ; c'est par cette représentation des événements passés qu'elle juge Valère digne de ses feux, « assez [...] pour justifier l'engagement où [elle a] pu consentir »⁵⁹. Vernet a montré l'importance, dans le théâtre de Molière mais aussi dans les sciences et la philosophie des XVI^e-XVII^e siècles, de la vision pour un juste discernement⁶⁰. « Le discernement moliéresque » demande « la fidélité à la nature, c'est-à-dire à cette dépossession de soi qu'exige l'insertion correcte dans l'ordre des choses et l'inflexion de chacun vers son télos »⁶¹. Or, l'exposition nous apprend d'emblée que cet « ordre des choses » est lui-même actuellement perturbé : Valère n'est pas à la place qu'il devrait occuper. Pour l'amour d'Élise, il a accepté de déroger, et d'entrer dans la maison de son père comme intendant, et, sans être marié, de vivre à ses côtés – cette impiété vient d'être régularisée par la toute fraîche promesse de mariage. Cette « réduction » du jeune gentilhomme à l'emploi de domestique, qui prouve et équilibre le puissant amour qui l'anime, n'est cependant peut-être pas suffisante pour justifier sa présence auprès d'une jeune fille de la bonne bourgeoisie.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁹ *Avare*, I, 1, p. 57.

⁶⁰ Vernet, *Molière, op. cit.*, p. 231-266.

⁶¹ *Ibidem*, p. 264.

Mais Valère la présente sous un autre angle, qui est au moins aussi inquiétant : c'est « l'excès d'avarice » du père, qu'il considère comme un « trop de soin »⁶² à justifier la « mauvaise conduite » de sa fille, qui doit d'après lui jouer au profit des amoureux. La « réduction » (provisoire) du statut social de Valère ruse avec cet excès afin de justifier en retour le comportement des jeunes gens auprès de la moralité du public. Le stratagème qu'il emploie pour séduire le maître de maison, à savoir « mettre en usage » ses préceptes, mimer une feinte sympathie et un « rapport de sentiments », c'est-à-dire une mesure et un goût communs pour ses vices, afin d'« *acquérir sa tendresse* »⁶³, n'augure cependant pas une issue heureuse. Mosca aussi appliquait les préceptes de son maître en les détournant à sa mode ; tous deux ont été finalement châtiés.

2) La racine du mal : démesure de l'Avare

Le vocabulaire de l'excès et de la pénurie, du gain et de la mesure inscrit, dans les deux premières scènes de galanterie, des références très claires à un autre système économique, celui de l'argent. Ce discours s'ancre, il est vrai, dans un contexte familial unique et dans une urgence d'action que nous décrivent les deux amants. Il est vrai aussi que, dès l'apparition d'Harpagon, à la troisième scène, ce vocabulaire ressurgit et vient confirmer les résolutions et le désarroi des enfants et de leurs amants.

Les paroles suspicieuses d'Harpagon envers son valet La Flèche dénoncent, par leur excès même, les secrets qu'il s'efforce de taire. Faire « profit *de tout* », être « *espion* [d]es affaires » des autres, *assiéger* leurs actions, *dévorer* leur possession⁶⁴ : la démesure entre

⁶² *Avare*, I, 1, p. 58.

⁶³ *Ibidem*, je souligne.

⁶⁴ *Avare*, I, 3, p. 65, je souligne.

verbe et prédicat souligne l'exagération des accusations. La fameuse scène des mains, tirée de Plaute, joue de même avec le redoublement comique, de geste et de paroles, sur le mode de la citation, c'est-à-dire au gré d'un redoublement littéral⁶⁵. Plus tôt dans l'année 1668, Molière avait déjà monté une intrigue sur le comique du redoublement, *Amphitryon*. Dans *L'Avare*, il use beaucoup de la reprise, d'une question à une réponse par exemple, ou des sentences qu'Harpagon scande. Bref, l'avare se dépense non en biens mais en paroles : il abuse de leur nombre et de leur sens, par une sorte de compensation verbale comique, pour cacher aux yeux du monde la pénurie qu'il lui fait subir⁶⁶. Bien sûr, cette logorrhée ne trompe personne à part lui-même, pas plus que son insistance sur sa prétendue pauvreté⁶⁷. La Flèche souligne malicieusement l'incohérence entre les paroles et les actes du barbon, et la grande dépense en mots qu'il se permet :

De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles et de l'amitié, tant qu'il vous plaira ; mais de l'argent, point d'affaires. Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonne grâces et ses caresses ; et *donner* est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : *Je vous donne*, mais : *Je vous prête le bonjour*.⁶⁸

Il désamorce habilement ce trop-plein de paroles inutiles par de constantes dénégations ou des apartés, qui excitent davantage Harpagon. Quand ils abordent le délicat sujet « de l'avarice et des avaricieux », le comique du quiproquo tient autant au contraste entre les réactions d'Harpagon, qui avouent à moitié son vice, et ses paroles qui le nient, qu'aux subtiles dérobades de La Flèche, qui jouent parallèlement sur les ambiguïtés du dit et du non-

⁶⁵ VON STACKELBERG Jürgen (« Molière et Marolles », *Revue d'Histoire de la Langue Française*, n°4, juillet-août 1992, p. 679-685), a avancé l'hypothèse d'un Molière qui aurait relu, après l'échec du *Tartuffe* en 1667, l'œuvre de Plaute dans sa première édition française par l'abbé de Marolles, parue en 1658 en in-8°, à Paris, chez Pierre L'Amy.

⁶⁶ Sauf quand il s'agit de cacher ses avoirs, l'usage de la parole, chez Harpagon, est surtout privé. Pour le reste, il fonctionne à l'économie : ses recommandations à ses enfants sur le mariage ou la dépense, ses ordres aux domestiques ne nécessitent pas une longue explication. Et quand il tente de développer, lors d'un compliment à sa promise par exemple, c'est un échec, qui contraste ironiquement avec la verve de son fils (*L'Avare*, III, 5, p. 137).

⁶⁷ *Avare*, I, 3-4; V, 6, par exemple.

⁶⁸ *Avare*, II, 4, p. 106.

dit. Harpagon répond à l'accusation par un excès de parole qui le diminue en dignité, tandis que le valet, réduit « malgré lui » au silence par sa condition et le respect qu'il doit à son maître, triomphe ironiquement grâce à cette absence de réponses⁶⁹.

Plus loin, Frosine se heurte à la même vaine dépense de mots, alors qu'elle a si bien plaidé la cause d'Harpagon auprès de Mariane, et réciproquement. Son calcul marque une certaine aisance dans la fraude fiscale, qui détourne la soustraction de la dot en une addition de toutes les dépenses que Mariane ne fera pas. Comme Harpagon multiplie les mots pour cacher sa richesse, elle multiplie les chiffres pour cacher la pénurie de la dot aux yeux de l'Avare, qui s'aperçoit immédiatement de la « raillerie », d'autant plus qu'il use exactement du même procédé⁷⁰. Ses supplications en nature sont sans cesse détournées, les récompenses en acte élidées : Harpagon « avoue » qu'il lui est très obligé ; Frosine va jusqu'à s'obliger « éternellement » du prêt qu'il voudra bien lui concéder pour le gain de son procès, mais « point d'affaires » ; il reste sourd à tout appel à sa générosité chrétienne, « prière », « bonté », « assistance », « secours », « soulagement », « nécessité », « grâce » et sollicitude⁷¹. Cette scène évoque assez celle entre Dom Juan et le pauvre qu'analyse Vernet⁷², mais ici point de volonté de jeu de la part de l'avare, qui oppose un refus net de contrat quel qu'il soit, comme si le réel service que lui rend Frosine était gratuit. La fuite d'Harpagon est cependant le signe de la réussite de Frosine dans l'*agôn* comique, bien qu'elle la laisse financièrement désemparée : son audace a pris l'Avare à son propre piège de rhétorique économique.

Cependant, ce discours de l'excès et de la pénurie n'attend pas, pour se manifester, la présence d'Harpagon, qui certes l'exacerbe, mais qui existe tout à fait dans le monde sans le secours de son avarice. La pièce s'ouvre sur ses ambiguïtés, qui ont peut-être été trop vite

⁶⁹ *Avare*, I, 3, p. 68-70.

⁷⁰ *Avare*, II, 5, p. 111-112.

⁷¹ *Ibid.*, p. 116-118.

⁷² Vernet, art. cit., 1991, p. 65-71.

jugées comme une contamination de l'intérêt au sein de tout un cercle par un seul individu. Il est clair, à mon sens, que Molière veut faire d'Harpagon le bouc-émissaire de tares qui se répandent à travers l'ordre de l'état et de ses sujets, afin de l'expulser symboliquement, par le rire, en toute bonne « catharsis comique »⁷³.

3) L'intrusion de l'argent dans l'univers des valeurs d'Ancien Régime

Valère développe en effet une morale « intéressée » du gain des hommes par la flatterie, sous couvert du vocabulaire trompeur de la mesure (« s'ajuster » aux hommes) :

La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne saurait les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés⁷⁴.

Un tel « métier » se fonde ouvertement sur les stratagèmes tacites d'un Tartuffe. Ce comportement antihéroïque chez un homme qui a eu un comportement héroïque – il a sauvé Élise de la noyade – est une nouveauté dans le théâtre de Molière. Mais les temps aussi ont changé :

Le comportement des Français envers l'argent, le luxe et la pauvreté, [...] en un mot l'éthique de l'économie, étaient dans la dépendance des philosophies antiques revisitées à la Renaissance, comme de l'héritage judéo-chrétien et de la scolastique en ses diverses écoles⁷⁵.

⁷³ Northrop FRYE (*Une perspective naturelle sur les comédies romanesques de Shakespeare* [1965], Paris, Belin, 2002, p. 110) explique les effets de cette catharsis à travers le personnage de Shylock, qui en est le « point focal ». Son intervention forme une « expérience de participation » du public, unique et brève, car elle fait coexister dans la comédie deux attitudes inconciliables (participation et détachement, sympathie et ridicule, sociabilité et isolement) même si inséparables, mimant ainsi le « paradoxe de la vie ».

⁷⁴ *Avare*, I, 1, p. 59.

⁷⁵ Durand, *L'Ordre du monde*, op. cit., p. 7.

La France d'Ancien Régime est en effet fondée sur un paradigme hiérarchique centralisé autour du prince chrétien. Dans ce sage « ordre »⁷⁶ donné par la Providence, l'homme est à la fois créé à l'image de Dieu et différent de son créateur, singulier et identique. L'harmonie et la complémentarité sont un état naturel, corroboré par la croyance en la communion des saints et par la théologie du corps mystique, tandis que le conflit et l'égalité sont issus du péché, de la transgression de la loi divine. Le monde possède une matière et une forme, qui ne font qu'un ; de même que l'âme est la forme du corps-matière, le roi est la forme de l'état, de la société politique. Les sujets sont les membres du « corps » royal, et participent à son bon fonctionnement selon cette stricte hiérarchie naturelle.

Mais les niveaux sociaux des divers groupes de sujets sont quant à eux souvent déterminés par la philosophie des auteurs de classifications. On peut sentir dans ces multiples traités l'influence du cartésianisme, de « la mathématisation du réel et du goût de l'administration pour les dénombrements » sur ces tentatives de « physiologies sociales »⁷⁷. L'ordre hiérarchique est certes fixe, mais pas rigide : certains individus peuvent monter ou déchoir ; avec les ambitions politiques mercantilistes et la concurrence pour l'hégémonie économique avec l'Angleterre, les classes d'argent, les bourgeois, accèdent à des positions et à un statut social confortables. Antoine Furetière publie en 1666, soit deux ans avant la première représentation de *L'Avare*, dans son *Roman bourgeois*, un « tarif ou évaluation des partis sortables pour faire facilement les mariages »⁷⁸. Le revenu y apparaît comme nouveau critère, censé rendre mieux compte de la réalité des rapports sociaux et s'affranchir des visions constructivistes⁷⁹. Mais la place à accorder à ces classes en émergence, gens de la finance, de la justice, du négoce, fait l'objet de nombreuses discussions dans les milieux

⁷⁶ Le mot connaît de nombreuses acceptions au XVII^e siècle. Ici, il s'agit bien sûr d'un « ordre » au sens de « cosmos » social. Pour ceci et ce qui suit, voir Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 25-47.

⁷⁷ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁸ Voir *Romanciers du XVII^e siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, La Pléiade, 1962, p. 919-920 (je souligne).

⁷⁹ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 45-46.

ecclésiastiques, parmi les théologiens, les casuistes, les confesseurs, qui devaient toujours adapter le compte des sanctions ou des pénitences au plus près de la nature de leurs ouailles, en fonction non de critères de fortune ou de dignité, mais « des *habitus* et des péchés dominants de chaque condition »⁸⁰. Les rapports avec le roi, les supérieurs ou les inférieurs, les parents, les collègues importaient également pour l'établir.

Bien que le roi puisse changer l'état des personnes, voire promouvoir l'officier au-dessus du gentilhomme, les métiers affiliés au gain (à savoir : procureur, postulant, greffier, notaire, sergent, marchand en détail, prêteur à gages, etc.) sont toujours susceptibles de dérogeance, car le gain est « vil et sordide, [et] déroge à la noblesse, de laquelle le propre est de vivre de ses rentes, ou du moins de ne pas vendre sa peine et son labour »⁸¹. Dans *L'Avare* se rencontre un choix varié de personnages qui vivent de transactions monétaires, la plupart frauduleuses : Frosine, l'une des deux « femmes d'intrigue » du théâtre de Molière⁸², entremetteuse issue du type de la comédie latine, Maître Simon le courtier « qui s'entremet pour faire des ventes, des prêts d'argent »⁸³, La Flèche bien sûr, truchement de Cléante dans les affaires louches, tous les domestiques d'Harpagon qui tiennent le chic train de sa maison, le commissaire venu prendre sa plainte au dernier acte. Tout « commerce » de cet acabit, autrement dit à profit financier, est à cette époque « le partage des âmes basses et l'objet de l'avarice »⁸⁴. L'idéal social demeure l'*otium cum dignitate*, l'ouvrage de l'esprit préférable à la manœuvre⁸⁵. Roger Duchêne, grand biographe de Molière, affirme même que c'est l'aridité du sujet abordé dans *L'Avare* qui aurait poussé le dramaturge à adopter

⁸⁰ *Ibidem*, p. 208-209. Voir par exemple le traité du jésuite Toussaint BRIDOU, *La Boutique sacrée de saints et vertueux artisans*, Paris, De Rache, 1650.

⁸¹ LOYSEAU Charles, *Traité des ordres et simples dignitez*, 3^{ème} éd., Paris, 1613, notamment au chapitre 5 et *passim* et *Traité des seigneuries*, éd. de 1613.

⁸² L'autre est Nérine dans *Monsieur de Pourceaugnac*.

⁸³ Selon le *Dictionnaire* de Furetière, cité par Jacques Chupeau dans l'édition de référence : MOLIÈRE, *L'Avare* [1668], éd. J. Chupeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1993/2007, note 9 p. 246.

⁸⁴ EON Jean, *Le Commerce honorable...*, Nantes, Guillaume Le Monnier, 1646, p.44-47.

⁸⁵ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 224.

exceptionnellement la vulgarité de la prose plutôt que la noblesse des vers⁸⁶ ; c'est dire la ténacité de l'opprobre.

En matière de mobilité sociale, l'argent est pourtant très couramment utilisé comme un moyen d'acheter charges et seigneuries, de s'attacher une noblesse accessible en principe par le sang ou les actes de bravoure ; mais la tare de l'achat pèse pendant des générations. Le statut de la famille ainsi promue se confirme souvent par la brigade d'un office de plume par ses descendants, qui abandonnent le négoce et l'industrie de leurs pères⁸⁷. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que l'individu se libère quelque peu de ces critères discriminants dans l'ordre social. Mais déjà se lit, dans la réprimande à Élise que Valère donne à entendre à Harpagon, la place que l'argent a d'ores et déjà pris dans la classification sociale :

Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là-dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité⁸⁸.

Ce discours parodique sur la haute valeur de l'argent suit une logique que seul Harpagon approuve : l'argent, c'est la vie, donc l'absence de dépense permet de vivre ; de la même façon, Valère fait provisoirement économie de sa singularité pour vivre sous le toit d'Harpagon, faisant preuve d'un cynisme troublant pour un jeune premier si digne et volontiers compassé. C'est à cette même pratique que correspond la maxime qui impressionne si fort l'Avare plus tard : « *Il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger* »⁸⁹. Les préceptes ironiques énoncés par l'intendant forment un bréviaire de l'avarice, un résumé des prétendues qualités que marque une telle conduite. Ainsi, faire « bonne chère

⁸⁶ DUCHENE Roger, *Molière*, Paris, Fayard, 2006, p. 522.

⁸⁷ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁸ *Avare*, I, 5, p. 91-92.

⁸⁹ *Avare*, III, 1, p. 126.

avec peu d'argent », c'est être un homme d'esprit, qui utilise habilement ses ressources. Le jeu de scène où Harpagon veut fermer de sa main la bouche de Maître Jacques pour brimer son imagination culinaire souligne comiquement cette vertu de rétention, d'autant plus ridicule qu'elle est impuissante à contenir la parole du trop libéral cuisinier. Autre point de cette logique avare : toute dépense doit avoir un but utile. L'acte de consommer trouve son unique justification dans le strict besoin : si les chevaux ne travaillent pas, ils n'ont pas besoin de nourriture⁹⁰ ; de même, si Cléante porte « des cheveux de son cru », il n'a aucun besoin de perruques, ni de tous les déguisements de la mode⁹¹. L'exacte équivalence des choses, possible par leur conversion en argent, ne souffre aucun écart, aucun excès, pour Harpagon comme pour Shylock qui tenait tant au paiement exact de son billet, bien qu'en ce dernier la dureté de l'usurier se mêlât au sens de l'honneur. Seule l'usure déroge à la règle de l'avarice, et prend dès lors dans cette pièce une valeur toute particulière, sur laquelle il faudra revenir plus longuement.

On peut comparer cette approche de la dépense et de l'économie à la logique marchande de Volpone. Pour lui, la consommation est la transformation d'une chose en une autre, par la magie d'une alchimie naturelle, mais cette métamorphose donne dans ce cas un surplus de richesse. C'est pourquoi il vénère son or comme un dieu qui offre des mannes à profusion à son adepte ; Volpone jouit du surplus, et cherche un toujours plus grand profit. Harpagon, quant à lui, fruste constamment les autres de ce surplus (« réduire » est un verbe courant dans son vocabulaire⁹², de même que les tournures négatives font partie de sa grammaire, et la soustraction de ses concepts principaux), et reste discret sur sa jouissance privée. Aussi les innombrables biens excédentaires que procure le simple argent et qui comblent le voluptueux Volpone ne sont pas ici sources de joie et de plaisirs sans fin,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁹¹ *Avare*, I, 4, p. 76-77.

⁹² Voir *Avare*, I, 4, p. 84 : concernant le mariage d'Élise avec Anselme, il dit à sa fille : « C'est une chose où je te réduirai ».

n'expriment pas un monde à portée de main, mais, dans la règle de l'Avare, sont « renfermé[s] » en un mot, comme dit très justement Valère : beauté, jeunesse, naissance, honneur, sagesse et probité y sont certes inclus mais serrés, compressés, rancis.

L'Avare de Molière adresse son amour directement à son argent, comme Volpone à son or : « Hélas mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! On m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie... »⁹³. Rappelons que l'Euclion de Plaute s'adressait à sa marmite (*aula*), non à l'or qu'elle contient⁹⁴. Ainsi, les « segments définitionnels »⁹⁵ de l'avarice de l'accumulation et de la dépense se répartissent chez Harpagon selon une troisième configuration, qui emprunte des traits distincts en Shylock et en Volpone : il joint, comme Volpone, la discrétion à l'accumulation d'un trésor, mais qui se *compte* en *écus*, en monnaie (*money*) et non avec de l'or qui se contemple et énumère ses multiples incarnations, concrètes ou abstraites. Ce décompte possible le rapproche de la gestion économique de Shylock, mais sa dépense en paroles en fait une figure purement comique, car elle tend à cacher maladroitement ses richesses. Au moins Volpone révélait-il avec fierté, en privé, leur étendue, tandis que devant le monde il la dissimulait par une habile comédie. L'argent a pris consistance, et s'est même en quelque sorte irrémédiablement métallisé dans l'esprit d'Harpagon, sous forme de durs écus, et non, hélas pour lui, en un langage malléable. C'est pourquoi sa fidélité dépasse en qualité – ou du moins en solidité – celle de l'ami : il se nomme, se compte, se « trouve »⁹⁶ toujours là où on l'attend. La primauté de l'argent dans les affaires entre les hommes est bien établie et, malgré les résistances

⁹³ *Avare*, IV, 7, p. 172-173.

⁹⁴ PLAUTE, *Aulularia*, v. 580-583: « Edepol ne tu, aula, multos inimicos habes/ Atque istuc aurum quod tibi concreditum est. / Nunc hoc mihi factust optimum, ut te<d> auferam,/ Aula, in Fidei fanum ; ibi abstrudam probe. » (« Vraiment, par Pollux, ma pauvre marmite, tu as bien des ennemis, toi, et l'or que je t'ai confié ! Le mieux pour toi maintenant, c'est de t'emporter, marmite, dans le temple de la Bonne Foi : là je te cacherai comme il faut », trad. d'Alfred Ernout dans PLAUTE, *Comédies, tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

⁹⁵ Greimas, Fontanille, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁶ Voir Harpagon recommandant à son fils de « mettre à honnête intérêt l'argent [qu'il gagne] afin de le trouver un jour » (*Avare*, I, 4, p. 76).

décrites, l'acceptation tacite de l'intérêt est déjà à l'œuvre, même à une époque si opposée à sa parution dans le monde.

Aussi l'inquiétude d'Élise devant la fragilité des valeurs de l'honnêteté et les ruses du discours semble justifiée, et c'est ce qui, peut-être, la pousse à chercher un autre appui en son frère⁹⁷. Valère, trop engagé à plaire à Harpagon, juge sagement qu'il ne peut lui-même gagner un frère d'un tempérament si contraire au sien ; il incite donc Élise à se « servir » de l'amitié qui les lie pour « jeter » Cléante « dans [leurs] intérêts »⁹⁸. L'audace dont fait preuve Valère en entrant par ruse dans la maison de sa maîtresse se paie par l'implication directe d'Élise malgré elle, et par l'intrusion de l'esprit de calcul et du risque au cœur de la famille. On comprend qu'Élise ait besoin de « force » pour accepter ce jeu difficile et « marchander »⁹⁹ avec son frère leur avenir commun auprès de leur père, d'autant plus qu'elle souligne encore son « manque » de sagesse par rapport à Cléante¹⁰⁰, dont elle ne connaît pas encore l'histoire d'amour. Elle pense donc être également dans un état de déséquilibre moral, non par excès d'amour, mais par pénurie de raison. Les scènes liminaires extrêmement denses, et dramatiquement très réussies, exposent ainsi les tensions dans l'ordre moral et amoureux de la famille à un point critique.

L'entrée fougueuse de Cléante, sa spontanéité, et la description qu'il fait de Mariane sont une bouffée d'air dans ce lourd climat. Le portrait qu'il en brosse est celui de la parfaite jeune fille, dont l'harmonie des traits et de l'âme forme la qualité première. L'amour retrouve

⁹⁷ A noter que Dame Claude a été témoin de l'engagement entre les amants, mais ici son rôle n'est pas explicité par Molière ; ce n'est pas la ruse de l'amour, celle des gens simples, qui commande dans *L'Avare*, mais bien celle de l'argent.

⁹⁸ *Avare*, I, 1, p. 59.

⁹⁹ *Avare*, I, 4, p. 77. Marchander signifie aussi « hésiter » au XVII^e siècle, comme l'indique Furetière en prenant en exemple cet extrait de Molière (*Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts. Tome 2* [1690], 2^e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval, imprimé avec privilège à La Haye et à Rotterdam, chez Arnoud et Reinier Leers, 1702, p. 202-203. [Disponible sur Gallica à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5795138h>].

¹⁰⁰ *Avare*, I, 2, p. 61. « Hélas ! mon frère, ne parlons point de ma sagesse. Il n'est personne qui n'en manque, du moins une fois en sa vie ; et si je vous ouvre mon cœur, peut-être serai-je à vos yeux bien moins sage que vous ».

un instant son idéal, et l'équilibre des sens et de la raison, qui seul « suffit » à le justifier¹⁰¹. Mais Cléante révèle aussitôt après la condition économique précaire de la jeune fille et de sa mère¹⁰². Le secours louable qu'il veut leur apporter fait rebasculer le discours dans l'excès, non cette fois-ci de l'amour lui-même, mais des preuves qu'il veut en donner. L'amant généreux veut « faire éclater » à la belle les ardents témoignages de son amour, par opposition à l'avarice de son père¹⁰³. Tandis que le prudent Valère cherchait à « convaincre » Élise, et à « gagner les hommes » par un calcul¹⁰⁴, Cléante veut témoigner d'une dépense aristocratique, qui n'est pas sans convoquer un lexique couramment dévolu à l'or, et qui s'oppose à celui de l'argent qu'il emprunte pour assurer son train dans la société. L'avarice paternelle le rend « impuissant », neutralise son noble élan. Il ne peut agir à sa guise qu'au prix d'une réduction, encore une fois, à l'emprunt et donc à l'endettement : « il faut que je m'engage de tous côtés » pour « chercher partout de l'argent », dit-il¹⁰⁵, comme La Flèche, aux dires d'Harpagon, « furète de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler »¹⁰⁶. Fléau des jeunes gens victimes de l'immobilisation de l'or par l'avarice de leur père, la course à l'argent (au sens de *money*), en vue d'une dépense ou de l'épargne, atteint la société entière, père et enfants confondus¹⁰⁷. Il faut cependant remarquer que 1) cette course reste un secret partagé ou non entre les personnages selon leurs intérêts communs et que 2) les objets de cette course varient en fonction des motifs : le thème de l'or chargé de symboles est d'emblée réservé à la thésaurisation de l'Avare et donc lié à l'immobilité du secret, tandis que l'*argent* est dévolu aux tractations tacites et se prête ainsi à la circulation des secrets.

¹⁰¹ *Avare*, I, 2, p. 62 : Élise réplique au regret de son frère qu'elle n'ait pas vu Mariane : « J'en vois beaucoup, mon frère, dans les choses que vous me dites ; et pour comprendre ce qu'elle est, il me suffit que vous l'aimez ».

¹⁰² *Ibid.*, p. 62 : « J'ai découvert sous main qu'elles ne sont pas fort accommodées... »

¹⁰³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁴ *Avare*, I, 1, p. 56-58.

¹⁰⁵ *Avare*, I, 2, p. 63.

¹⁰⁶ *Avare*, I, 3, p. 65.

¹⁰⁷ À propos de la famille vue comme un microcosme de la société, voir GERHARDI Gerhard, *Geld und Gesellschaft im Theater des Ancien Regime*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1983, p. 127-133.

C. Or enterré et circulation secrète de l'argent

L'ouvrage d'Helen L. Harrison étudie le passage, dans le discours théâtral sur l'argent des frères Corneille à Scarron et Molière, d'une « promesse générale de richesse, au châtement de ceux qui ne méritent pas leur fortune, [puis] à la promotion des investissements qui seraient profitables à la communauté entière »¹⁰⁸. Son analyse à moyen terme (de 1629 à 1673) est tout à fait convaincante et s'appuie sur des faits socio-historiques précis, pourtant *L'Avare* souligne l'ambiguïté des « investissements » promus dans l'œuvre de Molière¹⁰⁹. Si, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les intérêts des bourgeois et des nobles convergent et si la dépense superfétatoire aristocratique est bien l'objet d'une certaine « démystification » au regard de la société¹¹⁰, l'excès inverse d'épargne n'est quant à lui toujours pas accepté, du moins dans la sphère privée. Le pouvoir monarchique craint autant que l'Avare la fuite de l'argent, ce qui justifie son contrôle par un État plénipotentiaire : le gouvernement supervise la frappe des monnaies et en fixe le cours légal. La politique d'expansion territoriale, commerciale et industrielle que mène la France pour concurrencer l'Angleterre et la Hollande mieux industrialisées nécessite une réforme de l'appareil fiscal, qui doit lutter contre l'instabilité monétaire. À cette époque, la richesse d'un État se mesure en quantité de numéraire engrangé. Aussi le maintien de cette subtile balance incite-t-il Colbert, Surintendant des Finances de 1661 à 1683, à adopter une politique protectionniste. En plus de brusques augmentations des ponctions fiscales sur l'ensemble de la population imposable – quoique des réformes tentent d'équilibrer cette charge malgré les privilèges – les douanes aux

¹⁰⁸ Harrison, *op.cit.*, 1996, p. 173 (« The texts [...] move from a general promise of wealth, to chastisement of those who do not deserve their wealth, to the promotion of investments which will be profitable to the community as a whole », ma traduction). Dans ce livre, elle propose de démontrer l'usage, par les auteurs de comédies du XVII^e siècle, des liens entre systèmes linguistique et monétaire comme d'un « outil idéologique » pour la justification de leurs propres entreprises théâtrales.

¹⁰⁹ Harrison ne manque pas, dans la conclusion de son essai en particulier, de souligner les contradictions entre discours théâtral et pratique que cette évolution entraîne (voir *Ibidem*, p. 173-178).

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 121-150.

frontières nationales sont augmentées¹¹¹. Les arrêts du 23 novembre 1662 et du 10 septembre 1663 autorisent par ailleurs les marchands à négocier des métaux précieux français et étrangers au sein du territoire, mais leur interdisent d'en exporter, puis, avec l'arrêt du 7 décembre 1665, Colbert lance une importante réforme des monnaies nationales, sur laquelle il doit revenir en 1666¹¹². L'ampleur de ces réformes et les guerres incessantes obligent quand même l'État à s'endetter. À l'époque même de Molière, des théoriciens pré-physiocrates comme Pierre Le Pesant de Boisguilbert (1646-1714) avaient averti des conséquences de ces mesures, qui entraînent des crises séculaires¹¹³. Ce type de politique mercantiliste suscite un climat de confiance, favorable à la prise de risque et à la spéculation, mais endette davantage aussi l'État, les banquiers et les négociants. La crainte de la faillite s'empare des créanciers, qui recherchent alors du comptant et le thésaurisent. Les crises financières se manifestent donc, pour les contemporains, par des « disettes d'argent » ; cependant, la tendance générale aux XVII^e-XVIII^e siècles est à l'augmentation de l'offre de monnaie par habitant (inégalement répartie)¹¹⁴. De 1660 à 1693 par exemple, la fuite de métal blanc est compensée par des rentrées d'or et de devises étrangères, au profit des négociants et banquiers, mais non du royaume.

L'entrée de la France dans une économie de marché soulève donc de nombreux problèmes ; l'ascension sociale de la bourgeoisie par l'argent et le négoce menacent l'ordre naturel de la société¹¹⁵. L'État lui-même doit parfois modérer le progrès de son enrichissement face à l'hostilité des populations envers les impôts, ceux qui les prélèvent ou

¹¹¹ Voir LECLERCQ, Yves, *Histoire économique et financière de la France d'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 1998, p. 31-35 et IMBERT, Jean, « Colbertisme », in *Encyclopedia Universalis*, éd. 2010 [CD-Rom].

¹¹² Leclercq, *op. cit.*, p. 31-35 et 125-131 ; NEYMARCK, Alfred, *Colbert et son temps. Tome premier*, Paris, chez E. Dentu, 1877, p. 201-234 notamment.

¹¹³ Voir MCDONALD, Stephen L. « Boisguilbert, théoricien précurseur de la demande globale », in *Revue économique*, volume 6, n°5, 1955, p. 789-795 [disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reco_0035-2764_1955_num_6_5_407138].

¹¹⁴ Leclercq, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁵ HONG, Ran-E, *L'impossible social selon Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 74-88, et *infra*, chapitre IV.

les réformes. La circulation de l'argent des particuliers et de l'État, emprunts et prêts à intérêts, placements en France ou à l'étranger, demeure un tabou dans la société, que la scène de théâtre peut dénoncer. Les dévaluations, augmentations, réformes monétaires de cette époque pouvaient mettre en péril les fonds privés, des pauvres gens comme des manipulateurs avertis. *L'Avare* en exploite les possibilités comiques, dans une perspective théâtrale, c'est-à-dire agonistique. L'intrigue y oppose les diverses solutions éprouvées par la société pour tenir et dépenser de l'argent : le bas de laine ou l'emprunt, la dépense ou l'usure.

Comme dans le *Marchand de Venise*, la soumission des personnages à un réseau éprouvé de règles morales et de codes de conduite se heurte à leur pratique économique. La problématique s'inscrit doublement sur scène : d'une part dans l'opposition comique traditionnelle entre père et jeunes gens, dont l'enjeu principal est la victoire (grâce au mariage) des tendances assimilatrices de la bourgeoisie à un cercle *culturel* de noblesse, de cœur et de statut, sur les moyens *économiques* de son ascension, enrichissement et gestion profitable de l'argent, volontairement passés sous silence ; d'autre part dans les tensions, non psychologiques mais dramatiques, liées à ce statut intermédiaire donc inconfortable, quête d'une identité sociale nouvelle pour Cléante, d'une identité perdue puis retrouvée pour Valère, mais aussi approfondissement de la tension inhérente au caractère de l'Avare, suscitée par sa position centrale au sein de l'intrigue familiale. Le déchirement permanent entre volonté d'enrichissement exacerbée et prudence, dépenses sociales (pour le train de la maison) et usure privée, ouverture et secret, rend le rapport à l'argent comique.

1) Bonheur et embarras de la richesse : que faire de son or ?

Depuis la Renaissance, deux systèmes monétaires coexistent et se font concurrence en Europe occidentale : le comptant métallique, c'est-à-dire l'or ou l'argent, universellement reconnu et bénéficiant d'un cours légal mais soumis aux manipulations et à l'instabilité du bimétallisme ; les créances, monnaie papier et « scripturale » par reconnaissance de dettes, avec règlement à terme¹¹⁶. L'or et l'argent sont des instruments d'échange, de mesure et de réserve internationaux (Daniel Dessert¹¹⁷ parle de « monnaie-marchandise, monnaie-signe et monnaie-nom ou monnaie de compte¹¹⁸ ») mais le système n'est pas homogène, car leur valeur légale est conférée par le sceau du pouvoir, en fonction de leur valeur commerciale. Ils restent donc avant tout des métaux précieux, des marchandises maniées par les banquiers et les négociants¹¹⁹. En général, ils ne manquent pas, bien qu'ils soient relativement rares¹²⁰ à cause des aléas de la production américaine, des obstacles à sa sortie d'Espagne, des balances commerciales, de la lenteur et du risque des transports¹²¹. La thésaurisation constitue évidemment un problème dans le fonctionnement du système, mais son impact s'avère difficile à évaluer, à cause des efforts de l'État pour accroître sans cesse son stock tout en limitant les effets négatifs¹²². Le papier forme alors une commode monnaie de substitution qui limite les effets de l'inflation. Mais dans l'ensemble, l'économie reste basée sur la fascination du métal précieux, non sur les facteurs d'expansion, malgré quelques tentatives de rationalisation comme celle de Law en 1716-1720 ; la société française est

¹¹⁶ Leclercq, *op. cit.*, 1998, p. 121, 142.

¹¹⁷ DESSERT Daniel, *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 27-41.

¹¹⁸ Unité de mesure abstraite pour passer d'un type de règlement à un autre ; en France, il s'agit de la livre tournois, divisée en 20 sols et le sol en 12 deniers. Voir Leclercq, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁹ Leclercq, *op. cit.*, p. 122-123.

¹²⁰ On estime la masse monétaire métallique à 1 milliard de livres à la fin du XVII^e siècle, à 2,2 milliards en 1789. La faible monétisation existe aussi à Paris, car beaucoup de transactions s'effectuent par d'autres moyens (échange de travaux et de services, surtout dans le monde paysan, paiement par crédit ou en nature pour certains propriétaires fonciers, par monnaie de cuivre, troc, etc.). Chiffres de M. Morineau dans Leclercq, *op. cit.*, p. 125.

¹²¹ Leclercq, *op. cit.*, p. 121 et Dessert, *op. cit.*, p. 140.

¹²² Dessert, *op. cit.*, p. 177 sq.

« viscéralement attachée » au métal, « instrument de référence incontestable et incontesté »¹²³, et surtout à l'argent¹²⁴. L'or et l'argent ont de plus l'avantage d'être des métaux faciles à travailler, inaltérables, indestructibles ; leur aspect et leur pureté en font l'ornement du sacré privilégié, surtout après la Contre-réforme, où la monarchie réaffirme un goût ostentatoire pour les objets précieux ; dans les sphères laïques également se multiplient les riches argenteries, signes de luxe et moyens de garantie en cas de faillite. La frontière est parfois ténue entre l'objet de luxe et la marchandise transformable, ce qui accroît d'autant plus sa dimension économique et sociale. Les pièces en circulation (louis d'or, écus d'argent, bullions de cuivre) sont frappées à l'effigie du roi sans marques nominales, mais leur cours légal, qui s'oppose au cours libre des marchands pour la monnaie privée, est fixé par le roi lui-même, qui a un pouvoir absolu en cette matière comme en justice. Le royaume étant chroniquement débiteur, il peut facilement refondre les monnaies, dévaluer ou augmenter l'unité de compte pour éponger ses dettes, imposer financiers et créanciers, émettre des billets d'État remboursables en monnaie ou en rentes mais dont la signature, souvent peu fiable, décrédibilise ce moyen de transaction publique – ce n'est pas le cas au privé¹²⁵.

Instrument de paiement incontournable, la monnaie métallique devient, sous Louis XIV, l'objet d'une convoitise insatiable de la part de l'État. La recherche de monnaie est le principal souci d'un règne constamment en guerre, pour soutenir les fronts extérieurs contre les Habsbourg, entretenir l'armée et les alliés, écraser les révoltes internes de protestants, de paysans ou de gentilshommes, mais aussi pour endiguer les fléaux endémiques comme la famine et la peste, qui connaît des recrudescences périodiques, notamment dans les années 1666-70. Les impôts sont subis par la population comme des « coups d'état » royaux¹²⁶.

¹²³ *Ibidem*, p. 141.

¹²⁴ En Angleterre, à la même période, la circulation économique est davantage basée sur l'or. Voir Leclercq, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁵ Dessert, *op. cit.*, p. 27-41 et Leclercq, *op. cit.*, p. 126-131.

¹²⁶ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 140-43.

L'État se trouve sous la dépendance des manieurs d'argent pour renflouer ses caisses¹²⁷. On comprend donc que ces « maltôtiers » soient d'emblée victimes d'une image négative : grossier, vicieux et malhonnête, si l'on en croit La Bruyère, leur basse extraction déplaît au siècle des aristocrates. Daniel Dessert s'interroge cependant sur la réalité de ces représentations, clairement sous l'influence de schémas littéraires et mentaux¹²⁸. Au fil du siècle, les hommes d'argent sont en effet de mieux en mieux acceptés, la profession s'anoblit et tire ainsi le bénéfice de ses services au roi¹²⁹.

C'est en tant que manieur d'argent qu'Harpagon apparaît avant tout, et non en rentier oisif. Quand Frosine lui demande une avance pour un procès qu'elle est en passe de perdre, Harpagon prétexte devoir retourner à ses « dépêches », c'est-à-dire des lettres d'affaires urgentes¹³⁰. On apprend, presque incidemment, qu'il prête sur gages, et la présence de la cassette chez lui est sûrement le produit de son usure¹³¹. Cependant, pas une fois au cours de l'intrigue on ne voit Harpagon compter son argent. Il s'occupe même rarement de calcul précis, exceptée la fois où il pousse son fils à placer à intérêt (I, 4, p. 77), et prouve sa grande habileté au décompte. Il évoque toutefois la matérialité de ses « bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes »¹³² quand ils se sont envolés, comme pour combler leur absence physique. Le trébuchet sert à soupeser les espèces métalliques ; Harpagon rend donc ici un comique hommage à leur qualité et à la lourdeur sensuelle du trésor. Le toucher est encore convoqué lors d'une circonstance bien singulière : pour défendre ses droits sur Mariane, Harpagon soutient qu'un fils doit s'abstenir « par respect » de « *toucher* à ses inclinations »¹³³. L'avarice d'Harpagon comprend donc bien un sens tactile, sensuel : toucher l'or, toucher son

¹²⁷ Dessert, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁸ Voir notamment l'article : Dessert, Daniel, « Le 'laquais-financier' au Grand Siècle : mythe ou réalité ? », *XVII^e siècle*, n°122, 1979, p. 21-36.

¹²⁹ Dessert, *op. cit.*, p. 82-107.

¹³⁰ Voir *Avare*, II, 5, p. 117 et note 67 p. 264.

¹³¹ Voir la théorie de J. Chupeau dans *Avare*, « Préface », p. 33 et note 63, p. 253.

¹³² *Avare*, V, 1, p. 175.

¹³³ *Avare*, IV, 4, p. 163 (je souligne).

bien, toucher les femmes, au sens propre comme au figuré, revient au même, et l'un ne va pas sans l'autre¹³⁴. Calcul monétaire et calcul libidinal sont de même étroitement liés dans la structure de l'intrigue.

Le trésor d'Harpagon reste cependant enfoui sous terre et sa matérialité ne vient jamais interférer avec les personnages physiques de la comédie. On peut dire, avec Jacques Chupeau, que cet argent demeure au jardin par accident, et qu'il est en passe de réintégrer, selon toute probabilité, le circuit de l'usure. L'action la plus « normale », quand on entre en possession d'une telle somme, aurait été de la placer dans une banque, ou, au moins, dans un « coffre-fort » personnel. Harpagon a choisi une solution bien hasardeuse, qui lui cause quelque angoisse mais qu'il justifie ainsi :

Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'*argent* ; et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle ; car pour moi les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant, je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus *en or* chez soi est une somme assez... [Ici, le frère et la sœur paraissent s'entretenant bas.]¹³⁵.

Il serait faux de considérer Harpagon comme un fou aveuglé par sa fortune : il sait comment agissent les financiers avisés. Cependant il a décidé, en toute conscience, vus son expérience des voleurs et l'enjeu que l'or prend pour lui, de se défier des moyens conventionnels de thésaurisation, préférant paradoxalement une cache archaïque, ouverte à tout vent. Il a enterré son or à la va-vite, mais il aurait pu de nombreuses fois au cours de la

¹³⁴ Cette analyse diffère de celle de Marcel GUTWIRTH, "The Unity of Moliere's *L'avare*", PMLA, Vol. 76, No. 4 (Sep., 1961), p. 364 [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/460618>, consulté le 19/10/2009]. Riggs, art. cité, p. 564, 567, considère notamment l'or comme un substitut dans l'économie du désir de l'Avare. D'après Martial Poirson, la fascination pour la matérialité de l'argent ne fera son apparition au théâtre qu'au XVIII^e siècle (voir « La représentation économique, entre richesse matérielle et imaginaire symbolique », *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 1-15).

¹³⁵ *Avare*, I, 4, p. 72 (je souligne).

pièce le déterrer à l'insu de tous, pour le mettre en lieu plus sûr – avantage également comique, car ce déplacement pouvait donner des scènes cocasses. Au lieu de cela, ses allers et retours à sa cachette accusent la présence de son or et mettent le rusé La Flèche sur sa piste, ouvrant à la comédie une voie royale vers sa résolution.

Cette hésitation frappante illustre à mon avis le déchirement de l'Avare entre des comportements typiques imités d'une pièce antique et l'usage logique de l'argent par un bourgeois moderne. Il devient dès lors une figure représentative d'une perte plus générale de repères concernant l'usage de l'argent, nouvel objet qu'il faut apprendre à maîtriser en fonction de nouvelles stratégies. Malgré toute son expérience, Harpagon ne peut se défaire, *en actes*, d'une certaine idée de l'argent, figé, abstrait, symbolisé par l'or d'un « trésor » compris comme un tout. Alors qu'il sait que l'argent se compte et se divise, cette action reste de l'ordre du fantasme jamais assouvi, toujours *en paroles* : dans la scène qui suit ce monologue, il répète trois fois encore « dix mille écus », comme pour exorciser l'attraction que son or, pense-t-il, possède sur ses enfants, il se plaît occasionnellement à calculer les gains assurés d'un bon placement, il se lamente sur ses bons louis d'or perdus. Bref, bien qu'il souscrive aux tendances actuelles « d'investissement », et réinjecte sans cesse l'argent de l'usure dans le circuit économique *sans en dire un mot à son entourage*, peut-être par crainte de l'opprobre, mais surtout, dramatiquement, pour la tranquillité de ses trafics, il thésaurise son or en vue d'un gain toujours à venir, mais *se trahit à la première occasion*, et fait toujours soupçonner qu'il a chez lui « de l'argent caché ».

Le premier monologue de la scène 4 révèle, par la structure-même de son texte, une telle dialectique de l'or et de l'argent : l'idéal d'un « argent » bien placé ou bien dépensé, à l'œuvre dans les premières lignes de ce passage (jusqu'à « dépense »), se traduit par l'aveu surprenant de posséder chez soi de l'« or » immobilisé et caché (de « Cependant je ne sais si... » à « une somme assez... »). Entre ces deux moments, Harpagon fait part de son

embarras à garder l'argent en se prémunissant des vols ; Shylock, l'usurier professionnel, a résolu le problème, on l'a vu, en empruntant systématiquement chez des confrères l'argent qu'il engage dans ses prêts ; il ne garde rien chez lui, tenu par les mêmes craintes qu'Harpagon. La séparation discursive des deux monnaies, « monnaie-marchandise » et « monnaie de compte », et cet « embarras » de l'Avare devant leur possession apparemment incompatible, illustrent l'ambivalence de leur conception et de leur gestion. L'or fonctionne ici comme une métaphore de l'argent, produit d'un commerce plus ou moins illicite et réprouvé par la société. Au lieu de transmettre son argent sous forme de dot, en monnaie ou en biens mobiliers, Harpagon, perdu dans les contradictions d'un nouveau système, enterre de l'or, symbole archaïque de possession infructueuse. L'Avare entretient donc un rapport complexe avec son « trésor », qui l'arrache à une compréhension simple et entièrement négative de son caractère. Nous rions des contradictions de « l'avare », de son impuissance devant l'argent malgré ses efforts, impuissance qui devait s'apparenter à celle des manieurs d'argent, privés par décret royal d'exercer un libre commerce – et plus uniquement de son avarice. Figurer un « avare » sur scène s'avère ici être une façon détournée d'appréhender un objet frappé de tabou, considéré comme vil et donc indigne de présentation directe, sur une scène qui révèle sans compromis les travers et les questionnements qui meuvent une société en pleine réforme économique.

2) Comment manipuler l'argent ? Le secret de la circulation

Dans un court article, Dominique Margairaz a rappelé l'importance de la notion de « circulation » dans la mise en place de l'économie mercantiliste puis libérale. Principe idéologique et pleinement politique au XVII^e siècle, il appartient au « discours que la

monarchie tient sur elle-même »¹³⁶. Circulation intérieure, visant à l'autosuffisance du pays, et circulation extérieure, démonstration de la puissance de l'État, sont deux dimensions séparées de la politique monarchique, mais qui agissent conjointement pour l'enrichissement du corps social. Si les comportements sont codés par les représentations d'une société aristocratique, valorisant le bien public au détriment de l'individu, les individus, comme on le voit dans *L'Avare*, savent user des structures réglementaires et de leur contestation quand la loi du marché le permet. Je fais l'hypothèse que cette transition d'un mercantilisme encadré et rationnel vers le libéralisme du XVIII^e siècle, et que le développement d'une économie séparée, au sens moderne, s'expriment ici dans le secret qui frappe toute activité circulatoire.

a. L'ambiguïté de l'intérêt et de l'usure

La vulgarité et la stérilité de l'argent, établies par Aristote, menèrent certains économistes à considérer les activités lucratives comme « innocentes ». Albert O. Hirschman a montré comment la volonté de s'enrichir et l'amour de l'argent sont devenus au XVII^e siècle des passions bénéfiques, car inoffensives, comparées à la violence des autres passions¹³⁷. Les activités économiques ne peuvent, dans l'esprit collectif et en dépit d'exemples contraires, ouvrir que des perspectives médiocres ; leur préjudice est donc aussi logiquement limité. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, écrit-il, on tient le négoce dans un certain mépris ; il constitue un délassement, presque un jeu, censé divertir l'aristocratie française des viriles passions guerrières. Hirschman relève le parallèle entre la quête violente de gloire et l'« innocence », voire la « douceur » de la conquête des marchés, thème qui se

¹³⁶ MARGAIRAZ, Dominique, « L'Économie d'Ancien Régime comme économie de la circulation » in *La circulation des marchandises dans la France de l'Ancien Régime. Journée d'études tenue à Bercy le 12 décembre 1997*, Paris : Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 1998, p. 1-5.

¹³⁷ Hirschman, *op. cit.*, p. 54-60.

répand dans la littérature française dans le dernier quart du XVII^e siècle¹³⁸. à ce titre, il n'est peut-être pas incongru de rapprocher l'édit de 1669, qui autorise les nobles à pratiquer le trafic maritime sans crainte de déroger, puisqu'« il n'y a point de moyen pour acquérir du bien qui soit plus innocent et plus légitime »¹³⁹, de la production contemporaine de *L'Avare* (1668). D'un côté, le pouvoir rend légitimes et soutient les activités lucratives de la noblesse, dans le but de la rendre inoffensive et contrôlable ; de l'autre, un sujet du Roi présente à son public les tourments d'un manieur d'argent guidé par la passion avare. D'un côté, l'innocuité du trafic est affirmée avec une confiance entendue ; de l'autre le pouvoir de l'argent sur les individus est abordé avec circonspection et ironie.

Les métiers touchant à l'argent sont réservés aux roturiers, aux bourgeois, incapables de s'élever autrement que par la poussée de leurs « intérêts », qui semblent se restreindre à cette époque, comme le montre Hirschman, au seul intérêt *économique*¹⁴⁰. Le mot « intérêt », dont les acceptions évoluent vers un sens moral et figuré dès la fin du XVII^e siècle¹⁴¹, est fondamental pour comprendre la perception de l'avarice à cette époque. Au niveau financier, « intérêt » signifie, d'après Furetière, « l'accroissement du sort [i.e. du fonds] principal, qui se fait par la somme que paie le débiteur pour l'usage de la somme prêtée ; ou la somme qu'on paie chaque année à celui dont on a emprunté de l'argent, pour le dédommager du profit, ou

¹³⁸ Hirschman situe l'apparition du thème de la « douceur du commerce » dans le traité du *Parfait Négociant* de Jacques Savary en 1675 ; voir Hirschman, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁹ Cité par François de FORBONNAIS, *Recherches et considérations sur les finances de France, depuis l'année 1595 jusqu'à l'année 1721*, vol. I, Bâle, 1758, p. 436. Voir Hirschman, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁰ LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes, mémoires, œuvres diverses*, Paris, LGF/Livre de Poche, 2001, notamment la maxime 491 ; Jean de SILHON, *De la certitude des connaissances humaines* [1661], Livre second, chapitre II « De l'Amour propre et de l'Interest », Paris, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Fayard, 2002, p. 77.

¹⁴¹ Pour une démonstration convaincante de l'extension du paradigme économique de l'intérêt à la morale à travers une étude sémantique des termes « estime », « mécompte », « commerce » chez La Rochefoucauld, voir STIKER-METRAL Charles-Olivier, « Un modèle économique pour la morale : les *Maximes* de La Rochefoucauld », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial POIRSON, Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 10, 2004, p. 62-65. La Rochefoucauld permet de constater le « trouble épistémologique » qui naît de l'intervention des procédures économiques dans la description des comportements moraux (p. 61).

du revenu qu'il en aurait tiré, s'il l'avait mis en fonds d'héritages, ou dans le négoce »¹⁴². Il s'agit donc d'un dédommagement ou d'une récompense apportée au crédit du prêteur par l'emprunteur pour un gain accompli grâce à l'argent. La longue définition de l'usure que propose Furetière éclaire la distinction faite à la fin du XVII^e siècle entre « usure » et simple « intérêt »¹⁴³ :

USURE en général, c'est-à-dire, légitime, ou illicite, est un intérêt, un gain, ou profit qu'on tire de son argent. [...] Le Droit Canonique défendit toute sorte d'usure, et pour s'accommoder à cette prohibition les Ordonnances ne permettent d'exiger aucun intérêt de l'argent prêté par simple promesse ou obligation ; mais seulement par contrat de constitution, et en aliénant [i.e. en vendant] le sort principal, que le débiteur ne rembourse que quand il lui plaît. Alors on achète un revenu annuel. Ainsi à proprement parler *l'usure illicite consiste à tirer un profit excessif de son argent*, et au-delà du prix fixé par les Ordonnances. Du Moulin définit l'usure prise *dans le mauvais sens*, « Un profit exigé pour le prêt fait à celui qui est dans l'indigence », c'est-à-dire qu'il n'est point permis d'extorquer des intérêts des secours que l'on prête aux malheureux, ni de convertir cet office d'humanité en office mercenaire. En ce cas le prêt doit être gratuit. La raison est que l'argent est stérile et infructueux entre les mains de celui que la nécessité contraint d'emprunter et que lui étant donné pour être consumé, il ne peut tirer aucun profit : or le principal prétexte pour stipuler une usure légitime est *que celui qui prête participe au gain de celui à qui l'on a prêté de l'argent*. En un mot les Canonistes rigides ont voulu qu'on pratiquât à la rigueur le passage du Deutéronome ; « Tu ne donneras point ton argent à ton frère à usure ». *Cependant dans la pratique l'on appelle usure, que ce qui excède les bornes prescrites par les lois. Ainsi lorsqu'on n'aliène pas le fonds de son argent, ou quand on prend l'intérêt au plus haut prix que le taux du Roi, ce qu'on appelle au dernier sort, c'est une usure*. On n'a point voulu qu'un riche avare abusant de la nécessité pressante d'une famille, en absorbât les biens, et en engloutît la substance par

¹⁴² FURETIÈRE Antoine (1619-1688), « Intérêt » in *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts, Tome II* [1690], 2e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval, imprimé avec privilège à La Haye et à Rotterdam, chez Arnoud et Reinier Leers, 1702. [Disponible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5795138h>], p. 63.

¹⁴³ Puisque, selon l'Écriture, l'usure est indéfectiblement associée au prêt, voir GENET François, *Théologie morale ou résolution des cas de conscience selon l'Écriture Sainte, les Canons et les Saints Pères* [1670], Paris, André Pralard, 1699, i. 366-368.

une stipulation d'intérêts excessive, et immodérée. C'est là ce qui rend l'usure odieuse, et criminelle.¹⁴⁴

Cet article confirme des aspects intéressants. Tout d'abord, l'Église a contribué, comme Furetière le rappelle ici, à la confusion commune entre usure et prêt à intérêt¹⁴⁵. Bernard Groethuysen, dans un ouvrage datant de 1927¹⁴⁶, avait supposé que la bourgeoisie française s'était séparée de l'Église à propos de cette intolérance, mais ce serait oublier, dit Yves Durand, que certains auteurs, jésuites ou pas, ont parfois pris soin de distinguer « usure » et « prêt à intérêt », ouvrant ainsi des brèches dans l'aristotélisme économique¹⁴⁷. Il n'est même pas certain que les gens d'Église aient condamné la pratique de l'usure avec autant de sévérité qu'on le croyait. Certains catholiques dévots, souvent égratignés par Molière, qui opposèrent aux pratiques du colbertisme un idéal d'équilibre de la production, de réconciliation des ordres sociaux et d'amélioration des conditions de vie des plus pauvres, allèrent jusqu'à prôner un libéralisme économique et reconnaître la légitimité du profit, et parfois celle du prêt à intérêt, sans condition¹⁴⁸. L'attribution, par Weber entre autres, du retard de l'économie française par rapport aux pays protestants à la sévérité catholique contre l'usure, a oblitéré un aspect positif de l'influence des théologiens. En encourageant les possesseurs de capitaux à investir dans les sociétés commerciales (commandites, prêts maritimes à la grosse aventure), ils proposèrent d'autres voix, créatrices, dynamiques et peut-être moins suspectes, de développement de l'économie¹⁴⁹. L'influence du discours casuistique, celle des Jansénistes dans les milieux urbains, et surtout la diffusion des idées protestantes en France dès la

¹⁴⁴ Furetière, *op. cit.* [1690], 2e édition, 1702, p. 1107-1108 (je souligne).

¹⁴⁵ Pour une idée similaire analysée à partir des *Maximes* de La Rochefoucauld, voir Stiker-Metral Charles-Olivier, « Un modèle économique pour la morale : les *Maximes* de La Rochefoucauld », in *Art et argent...*, *op. cit.*, 2004, p. 66-67.

¹⁴⁶ GROETHUYSEN Bernard, *Origines de l'esprit bourgeois en France. Tome I : L'Église et la bourgeoisie* [Paris, 1927], Paris, Gallimard, « Tel », 1977. L'édition allemande a paru peu après la française.

¹⁴⁷ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 116. Voir au XVIII^e siècle, le cardinal de la Luzerne, par exemple.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 307.

première moitié du XVI^e siècle favorisèrent certes une liberté de conscience nouvelle et décomplexée par rapport à l'argent. Mais, d'après Yves Durand, c'est davantage l'influence de John Locke sur la pensée française, diffusée par Voltaire à travers notamment ses *Lettres philosophiques* en 1733-34, qu'il faut considérer pour expliquer le développement d'une véritable économie française¹⁵⁰.

Dans la pratique, les négociants ne peuvent se passer du prêt. Le sieur Delorme, négociant marseillais, écrivait ainsi à Colbert vers 1675 :

Le prêt est absolument nécessaire à l'entretien du commerce et de ma navigation [...] Il y a des casuistes qui n'approuvent point le change entre marchands mais comme, dans les villes de grand commerce, cette occasion leur ait toujours présente, on y prête sans regret et sans scrupule de conscience avec les intérêts au cours de la place.¹⁵¹

Le 1^{er} novembre 1745, le pape Benoît XIV, dans son encyclique *Vix pervenit*, déplorait encore « les discours déplacés de ceux qui disent qu'aujourd'hui la controverse sur les usures n'est qu'une dispute de mots, vu que l'on retire volontairement profit de l'argent cédé à autrui d'une manière quelconque »¹⁵², ce qui confirme l'impuissance de l'Église devant le train des choses. Le capital commercial des entreprises françaises doit en effet peu à la banque et aux milieux industriels et financiers, mais beaucoup au prêt à intérêt, dont le taux est fixé par l'abondance plus ou moins grande de l'argent disponible, même si cette pratique reste dans les faits condamnée par les tribunaux ordinaires¹⁵³. L'idée n'est pourtant pas étrangère à la pensée scolastique :

¹⁵⁰ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 294-95.

¹⁵¹ In CARRIERE Charles, COURDURIE Marcel, GUTSATZ Michel et SQUARZONI René, *Banque et capitalisme commercial. La lettre de change au XVIIIe siècle*, Marseille, Institut historique de Provence, 1976, p. 21-46.

¹⁵² Voir UTZ Arthur F. et BOEGLIN Médard, *La Doctrine sociale de l'Église à travers les siècles. Documents pontificaux du XVe au XXe siècle*, Bâle-Rome-Paris, Herder/Beauchesne, 1970, p. 1980-1993 pour le texte de l'encyclique.

¹⁵³ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 300.

Les scolastiques avaient en effet élaboré au XVI^e siècle une théorie dynamique de la valeur fondée sur l'utilité, les prix n'étant pas déterminés par les seuls individus, selon leurs avantages personnels, mais par la sagesse collective de la communauté.¹⁵⁴

L'usure est d'autre part légitimée par le gain et l'intérêt des deux partis contractants. L'argent est vendu comme toute marchandise, selon les règles édictées par la loi ; les contrevenants sont punis de mort, sur la déposition de dix témoins singuliers sur un même fait. Encore au XVIII^e siècle, les grands recueils juridiques, comme ceux de Ferrière ou de Guyot, continuent de prohiber le prêt à intérêt et le punissent par le carcan, la mise au ban ou l'amende. Il faut attendre le *Code civil* pour lever les sanctions (titre X sur le prêt du 19 mars 1804), texte qui fait référence aux débats qui agitent toujours cette question ambiguë et veut « rassurer les consciences » des « vrais catholiques »¹⁵⁵.

Ce rappel du contexte justifie les craintes d'Harpagon de voir découvertes ses activités usuraires. Cacher une somme dormante dans son jardin contrevient à l'idée de circulation monétaire et de profit habile que l'on peut en tirer sans nuire à l'avantage de son prochain. Aussi cherche-t-il à endormir la méfiance de ses enfants, en improvisant, à partir de ses réflexions, sur un fantasme répandu, celui d'avoir un « trésor » chez soi ; plus que son amour du gain, qui est clair pour tous, il veut avant tout cacher ses choix de placement illicites. Ses reproches à Cléante sur l'usage des sommes gagnées au jeu – moyen d'enrichissement divertissant et répandu dans les rangs de la noblesse, mais que le bourgeois Harpagon ne néglige pas – sont une tentative de camouflage maladroite et désespérée. Le taux qu'il lui propose est d'ailleurs déjà illégal, mais présenté ouvertement comme légitime, preuve de

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 303. Voir aussi MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, XXII, 19 (« Des prêts à intérêt ») : « Le taux de l'intérêt est le pouls de l'État : il marque toutes les maladies du corps politique. La modération de ce taux est le signe le moins équivoque de la véritable richesse et du bonheur public ».

¹⁵⁵ Durand, *L'Ordre du monde*, *op. cit.*, p. 305.

l'indulgence du temps pour la pratique de la spéculation¹⁵⁶ : le denier 12 (8,33%) est bien au-dessus du taux fixé par les Ordonnances (le denier 20, soit 5%)¹⁵⁷. En tant que prêteur *incognito*, le mémoire qu'il soumet à son client dans l'acte II, sous une apparence de parfaite conformité à la loi, exige un taux encore plus exorbitant et des intérêts d'intérêts, pratique que Furetière dit illégale¹⁵⁸. À l'issue de la pièce, Harpagon n'est d'ailleurs aucunement inquiété par la révélation publique, devant commissaire, de ses trafics usuraires, du moment que ce « crime » reste privé, enseveli sous le silence familial. Ici, la spéculation et l'usure fonctionnent davantage comme des variantes bourgeoises du jeu d'argent aristocratique que comme des moyens d'enrichissement : peu importe finalement les taux envisagés ou demandés, puisque le prêt n'est jamais conclu, l'argent jamais investi. À cette condition seulement, l'intérêt économique peut appartenir à la comédie, dont il intègre les rouages « innocemment », comme le commerce faisait partie des occupations « innocentes » des nobles. C'est pourquoi il est possible de dire qu'Harpagon, comme Shylock, emploie une sorte d'« usure verbale », qui inscrit concrètement cette transformation de l'intérêt en principe comique dans le texte et l'action de la pièce.

b. L'usure des mots, ou l'argent vulgaire

Le deuxième acte illustre l'expansion de l'intérêt économique pur, que ce soit dans les affaires d'argent ou d'amour – à travers la « négociation » de l'usure ou du mariage. Ses trois premières scènes constituent presque un document historique sur la pratique de l'usure en France au XVII^e siècle, plus détaillée que dans *Le Marchand de Venise*, mais aussi plus

¹⁵⁶ Voir le chapitre 7 de Leclercq, *op. cit.*, p. 121-131 et p. 145. La pénurie de métal, l'instabilité du bimétallisme or/argent, créent des situations propices à la spéculation et aux crises financières, en cette période de guerres récurrentes.

¹⁵⁷ *Avare*, I, 4, note 74, p. 254 ; Furetière, *op. cit.* [1690], 2e édition, 1702, p. 63.

¹⁵⁸ *Avare*, II, 1, p. 96 et sq. ; Furetière, « Intérêt », *op. cit.* [1690], 2e édition, 1702, p. 63.

mathématique et froidement cynique. En effet, les deux intéressés ne sont pas directement en présence l'un de l'autre, d'où la nécessité d'intermédiaires (La Flèche et le notaire), et surtout ils sont père et fils, ce qui porte pour ainsi dire le crime au cœur de la famille, comme l'inceste en tragédie. Mais ici, pas de situation tragique ; au contraire, l'écriture dramatique fondée sur l'usure des mots assure l'intégrité de la comédie, face à la déstabilisation effectivement tragique de la situation privée des personnages au début de l'acte II.

Les circonstances de ce prêt restent dans l'ombre du sous-entendu, de la fraude, voire de la petite délinquance. La prise de contact entre les différents partis est prudemment laissée à des truchements de basse condition, chargés par leur maître de discuter des premiers termes. La réputation des notaires semble d'emblée laisser à désirer : les articles précisent de trouver pour l'acte le notaire « le plus honnête homme qu'il se pourra »¹⁵⁹, condition teintée d'ironie vue la teneur du contrat. Les déboires de fortune sont la raison habituelle de ces transactions. Ici l'emprunt forme le dernier recours de Cléante pour affirmer son rang et se laver de la réputation paternelle de ladroterie, mais aussi un expédient en cas de fuite avec Mariane¹⁶⁰. Contraints à faire de cruels compromis sur l'honnêteté¹⁶¹ qu'ils ont tous deux professée au premier acte, les contractants cachent leur identité : l'emprunteur, de « famille fort riche », qui « s'obligera, si [le prêteur le veut], que son père mourra avant qu'il soit huit mois »¹⁶² ; et le prêteur, prévenu par un obscur réseau de la nécessité où se trouve le jeune homme (« ce n'est que par aventure que l'on m'a adressé à lui », dit Maître Simon), « apporte

¹⁵⁹ *Avare*, II, 1, p. 96 et note 8 p. 257.

¹⁶⁰ *Avare*, I, 2, p. 63 : « ... j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable personne, jouir de la fortune que le Ciel voudra nous offrir. Je fais chercher partout pour ce dessein de l'argent à emprunter ; et s' [...] il faille que notre père s'oppose à nos désirs, nous le quitterons là tous deux, et nous affranchirons de cette tyrannie où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable ».

¹⁶¹ « L'honnêteté », de son acception morale volontiers austère encore au début du XVII^e siècle (voir FARET Nicolas, *L'Honnête homme, ou l'art de plaire à la cour*, paru en 1630, version française du *Cortegiano* de Baldassare Castiglione), évolue sous Louis XIV vers une appréhension plus sociale, axée sur la conversation, la galanterie, la civilité, un « savoir du monde », selon le chevalier de Méré (*Les Conversations*, 1668-1671), formé des qualités de cœur et d'esprit, de sentiment et d'intérêt pour l'autre, de piété discrète et sincère, de goût et de culture non livresque mais personnelle, d'aisance, de « convenance », art de juger selon les circonstances et les interlocuteurs. Voir GRELL Chantal, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle (1654-1715)*, Paris, Nathan, 2000, p. 56-58.

¹⁶² *Avare*, II, 2, p. 101.

encore plus de soin à se cacher que [Cléante] », multiplie les emprunts (nom, maison où ils doivent s'entretenir de l'affaire) et dissimule même le ravissement où le plonge la perspective prochaine d'un faramineux profit sous de faux dehors de « charité »¹⁶³.

Avant tout passage à l'acte se posent donc les questions de solvabilité de l'emprunteur, des assurances données (discrétion sur les personnes, le lieu) et des engagements éventuels. Contrairement à la pratique approuvée, le prêteur a demandé à s'« aboucher » avec l'emprunteur pour recevoir ces garanties ; de plus, Furetière rappelle qu'on « ne peut stipuler les intérêts d'un argent prêté par un simple billet, ou obligation »¹⁶⁴. Apparemment, en effet, le prêt est une affaire qui « ne va pas de la sorte », et « ce sont des mystères bien plus grands » que l'on ne pense, comme La Flèche le rappelle à son maître¹⁶⁵. L'acte lui-même, malgré ses préliminaires prometteurs, se révèle être une sinistre escroquerie. Le paiement d'intérêts sur l'emprunt qu'a fait le prêteur « pour faire plaisir à l'emprunteur » en plus des intérêts du prêt présent, ainsi que le remplacement d'une partie de l'argent prêté par des biens de peu de valeur, estimés plus haut que leur prix réel, dénoncent les malversations des créanciers sur un mode réaliste¹⁶⁶. Le détail du mémoire présenté à Cléante manifeste un rapport à l'argent pervers, où n'importe quelle nippe représente une quantité de monnaie en fonction de la description prétentieuse dont elle est l'objet¹⁶⁷. On retrouve dans l'énoncé du mémoire l'hypocrisie et la surenchère du propre discours d'Harpagon, qui confondait déjà usure et charité, pensée criminelle aux yeux des canonistes, disait Furetière, et renverse ici, par une cynique rhétorique du plaisir, l'obligation à laquelle il soumet son débiteur en obligeance dont il serait le généreux dispensateur :

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Furetière, *op. cit.* [1690], 2e édition, 1702, p. 63 ; voir aussi la citation ci-après.

¹⁶⁵ *Avare*, II, 1, p. 95.

¹⁶⁶ *Avare*, II, 2, p. 96-97 et note 10 p. 256 (voir Furetière, à l'article « Nippes », *Dictionnaire universel*, tome 2, *op. cit.*).

¹⁶⁷ *Avare*, II, 2, p. 97-99.

Supposé [...] que l'emprunteur soit [...] d'une famille où le bien soit *ample, solide, assuré, clair, et net de tout embarras*, on fera une bonne et exacte obligation par devant un notaire [...] qui, pour cet effet, sera choisi par le prêteur, *auquel il importe le plus que l'acte soit dûment dressé*. [...] Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme dont il est question, et que *pour faire plaisir à l'emprunteur*, il est contraint lui-même de l'emprunter à un autre [...]. [...] ce n'est *que pour l'obliger* que ledit prêteur s'engage à cet emprunt¹⁶⁸.

Les mots sont l'argent que l'Avare se permet de dépenser avec largesse, précisément parce qu'ils ne lui coûtent rien. Autant ses louis d'or ont une matérialité et une vraie valeur aux yeux d'Harpagon, autant les paroles, sans poids et multipliables *ad libitum*, sont une monnaie vulgaire et sans intérêt, comme le sont les « nippes et hardes » qui composent le mémoire, que l'on peut échanger à peu de frais. Fait révélateur, ce mémoire est le seul lieu où Harpagon a clairement et longuement opéré un dénombrement de ses avoirs. Contrairement à Volpone, il ne s'est pas satisfait d'une énumération où les produits se juxtaposent et forment un tout ; son rapport comptable à l'argent se manifeste dès qu'il s'agit de dépenser, ou plutôt, de montrer qu'il « se saigne », qu'il engage des frais uniquement « pour obliger ». Il interprète donc à tort la dépense généreuse et aristocratique à laquelle sa conduite souhaiterait se mesurer, et croit que les mots pourront aisément remplacer la monnaie, si *mé-prisee*, au sens étymologique du terme, dans cette haute société. Il crée ainsi une plaisante rhétorique de spéculation vicieuse sur le rien : chaque article est précédé d'un « *plus* », ironiquement conforme à la manière notariale de dresser les actes, qui en gonfle abusivement la somme totale, et une description prolixe l'accompagne, qui lui invente une valeur ajoutée par ce luxe même de détails. Le cynisme de cette pratique confère au comique de l'écriture une touche profondément sceptique ; mais son absurdité, la grossièreté de l'artifice, la candeur presque

¹⁶⁸ *Avare*, II, 1, p. 95-96 (je souligne). Telles sont les premières conditions de l'acte, avant la lecture du mémoire proprement dit.

désarmante d'une proposition aussi visiblement inique, et surtout son innocuité dans la progression de l'intrigue préservent le ton léger de la scène.

Ce procédé à la fois odieux et irrésistible montre qu'Harpagon a parfaitement compris l'évolution de l'argent, grand niveleur des valeurs, équivalent de tout ; mais son erreur, au regard de la loi, de la morale et finalement de l'économie moderne naissante, est de substituer frauduleusement des haillons à la véritable monnaie. Il profite, en connaisseur du dilemme, des errements conceptuels à propos de l'argent (ou *money*), et, en maltôtier sans scrupule, de la nécessité où sont ses contemporains d'en trouver par n'importe quel moyen, pour engranger pour lui, dans le secret de son jardin, l'or inaltérable, sûr étalon de la richesse. Mais il met en retour en circulation des leurre qui font baisser la valeur générale des marchandises donc de la monnaie¹⁶⁹, la tire vers le bas, et favorise toujours plus de spéculation, dans un cercle littéralement vicieux. Cette manie de la spéculation s'étendrait même, selon Jacques Chupeau, à l'alchimie, dont les « cornues et fourneaux » du mémoire dénonceraient non sans ironie les espoirs qu'Harpagon aurait poursuivis¹⁷⁰. Si cet argument reste plausible, il ne serait cependant pas à mettre au compte d'une errance après « le mirage de la pierre philosophale », promesse d'une éternelle richesse, mais peut-être plutôt d'une tentative rationnelle de créer de la fausse monnaie, par exemple. L'alchimie est de plus, dans la France du XVII^e siècle, une discipline considérée par la scolastique comme scientifique et subordonnée à la physique, jusqu'à ce que Lavoisier la discrédite définitivement¹⁷¹. Mais l'Avare aurait-il dépensé pour un gain si aléatoire ? Son réflexe de conservation de l'or est bien loin d'être déraison, folie de l'avarice ; la plupart des nantis agissent de même en ces

¹⁶⁹ Voir Rallo-Ditche et Fontanille, *op. cit.*, p. 48-54.

¹⁷⁰ *Avare*, note 19 p. 258.

¹⁷¹ KAHN, Didier, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007, p. 9 ; MATTON, Sylvain, *Philosophie et Alchimie à la Renaissance et à l'Âge classique. Tome I : Scolastique et Alchimie (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, S. E. H. A. ; Milan, Archè, 2009.

temps de crise, et on verra que l'attitude d'Harpagon se caractérise justement par son contrôle, jusqu'au vol de la cassette.

Harpagon et Cléante ont donc tous deux conscience de l'illégalité et de l'amoralité de leur action ; les nécessités qui les poussent, « besoin » urgent de liquidités ou « désir insatiable d'entasser écu sur écu », les distinguent. Mais le discours et l'emportement du premier montrent cependant son absence de notion des bienséances en la matière, trait marquant de tous les ridicules de Molière, qui se retrouvera plus tard auprès des femmes.

c. Secret de l'emprunt et dépense ostentatoire

L'opprobre scolastique et catholique sur les questions liées à l'argent façonne l'étiquette sociale d'Ancien Régime et impose la discrétion : les aristocrates n'en parlent jamais, mais doivent faire preuve de détachement et de largesse¹⁷². Le seigneur Anselme figure dans *L'Avare* ce modèle du gentilhomme parfaitement « honnête » d'après la morale du Grand Siècle. Il a tu ses mésaventures sur mer, et dispense à présent sa fortune avec générosité, à sa future femme, à ses enfants quand il les retrouve, et finalement à Harpagon pour hâter la conclusion des mariages¹⁷³. Harpagon tait aussi sa fortune et vaque à ses intérêts avec discrétion, trait typique de l'émergence d'une pratique capitaliste dans la gestion des affaires, qui, d'après James F. Gaines, se tiennent en grande partie « dans le noir »¹⁷⁴. Mais il commet une grave erreur en niant avec aplomb sa richesse alors qu'elle est connue de tous et rappelée par son fils¹⁷⁵. Il ne peut en effet ni avouer qu'il thésaurise, comme tous les manieurs

¹⁷² Harrison, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷³ *Avare*, V, 5-6.

¹⁷⁴ Gaines, art. cité, p. 203.

¹⁷⁵ *Avare*, I, 4, p. 75.

d'argent soucieux de leurs intérêts, ni qu'il prête, du moins à des intérêts illégaux et prohibitifs.

Sa dénégation violente (colère, accusation de mensonge, de trahison, d'inimitié intrafamiliale) est aussi motivée par une vraie crainte pour sa vie. Dire qu'on a du bien est réellement dangereux dans le Paris du XVII^e siècle, et les faits divers abondent. Les époux Tardieu, réputés pour leur avarice (Talleyrand des Réaux, Boileau, Brossette), furent assassinés par deux voleurs le 24 août 1665. L'affaire fit grand bruit¹⁷⁶, et il n'est pas impossible qu'Harpagon y fasse référence dans sa récrimination à Cléante :

Oui : de pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles¹⁷⁷.

Le bien doit être tu pour fructifier, d'où la nécessité de prudence sur les paroles (« discours ») et les actes (« dépenses »), car la convoitise et la passion morbide pour l'argent poussent les citoyens à la folie meurtrière. C'est pourquoi, au-delà de la simple bienséance qui incite à soustraire le vil argent aux regards du public, le thème de l'or caché et de l'argent circulant sans apparaître est central pour la compréhension de l'intrigue ; il inscrit sur scène, par son absence même, une loi économique aux allures de cercle vicieux moderne : plus on cache son argent, plus il prend de l'importance (de l'*intérêt*), plus il est convoité par les autres, plus on le cache, etc. L'enfouissement stérile de l'argent sous terre ou sa disparition dans des circuits à la limite de la légalité engendrent également une dissipation ou du moins une fluctuation des valeurs pour ceux qui le manipulent, entre attitude pécheresse, entorse à la bienséance mondaine, sape du contrôle économique et danger pour l'ordre public. Il est

¹⁷⁶ Voir LEBIGRE Arlette, *Les Dangers de Paris au XVII^e siècle. L'assassinat de Jacques Tardieu, lieutenant criminel au Châtelet et de sa femme, 24 août 1665*, Paris, Albin Michel, 1991.

¹⁷⁷ *Avare*, I, 4, p. 75. Voir *Ibidem*, « Préface » p. 31, et note 67 p. 253.

l'objet d'un vice moderne qui soutient un jeu et un discours du secret et du mensonge, de la distorsion des réalités, un cynisme que révèle la scène de théâtre avec une perspicacité acerbe.

Cléante applique une logique diamétralement opposée, celle « du marquis », du noble dépensier et généreux, de la parade somptueuse, « manières » de cour qui ne correspondent pas au pragmatisme citadin du père. La contradiction flagrante entre ses accusations constantes de vol et la dénégation tout aussi constante de son bien fait clairement comprendre qu'Harpagon veut avant tout se soustraire à l'étalage aristocrate, littéralement exprimé par Cléante, qui « met *sur lui* tout l'argent qu'il gagne » au jeu¹⁷⁸. Par compensation, Harpagon fait étalage de sa carence, abondance de parole contre abondance de bien, tout en incitant à d'autres moyens d'enrichissement rapides mais plus discrets (placement bourgeois contre jeu aristocrate), puisqu'on sait « la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent »¹⁷⁹. Molière a lui-même bien connu cette difficulté dans ses débuts avec l'Illustre-Théâtre¹⁸⁰, mais la bonne marche de ses affaires à l'époque de *L'Avare* lui permet de prêter à son père, dans des conditions tout aussi prudentes¹⁸¹. Malgré ses aspirations élevées, Cléante en est réduit de même au secret de l'usure et cache ses démarches pour éviter l'opprobre : Maître Simon ne peut « instruire à fond » Harpagon des conditions financières du jeune homme¹⁸².

Dès son entrée, Cléante parle d'ailleurs sous le sceau du secret : son amour est « envelopp[é] dans un mot »¹⁸³, faute de pouvoir s'exprimer librement face à son père. Sa parole est donc d'emblée perméable aux détournements, aux mensonges et aux semi-vérités. Chez Molière, le secret s'allie le plus souvent au pouvoir de séduction des femmes ou à la force mystérieuse de l'amour, *topos* bien connu des romans de l'époque, mais aussi à la

¹⁷⁸ *Avare*, I, 4, p. 76.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸⁰ Voir, par exemple, Mory, *op. cit.*, p. 58-66.

¹⁸¹ Le 31 août 1668, soit quelques jours avant la première présentation de *L'Avare* au Palais Royal, il avance une somme à son père pour la réfection de sa maison des Halles, par contre-lettre et l'intermédiaire d'un ami prête-nom. Voir Duchêne, *op. cit.*, p. 519.

¹⁸² *Avare*, II, 2, p. 101.

¹⁸³ *Avare*, I, 2, p. 60.

conduite raisonnable devant la bonne fortune¹⁸⁴. Se cacher, en amour comme en affaires, est une condition de survie, un renfort pour l'avenir. Dans *L'Avare*, nécessité du secret amoureux et nécessité du secret économique sont indissociables pour le jeune Cléante, qui s'initie aux deux « mystères » à la fois¹⁸⁵. À la première scène de l'acte II, on apprend cependant qu'il s'est engagé sur le bien assuré que sa mère lui a laissé en héritage¹⁸⁶, bien qu'il soit encore sous tutelle jusqu'à son mariage. Il a donc apparemment tenté d'être le plus honnête possible et de ne pas s'endetter à outrance, tandis que son valet mise davantage sur le crédit du père : on le sait riche et surtout âgé. Cléante conserve encore, malgré ses projets de rapt de Mariane, qui le condamneraient à la peine capitale¹⁸⁷, un certain respect pour l'auteur de ses jours ; La Flèche n'a pas à s'embarrasser de ces scrupules pour convaincre de la solvabilité de son client. Un point du contrat reste cependant obscur : Cléante doit être majeur pour bénéficier du prêt, stipule le contrat, mais il semble bien que le jeune homme ait moins de vingt-cinq ans¹⁸⁸. Malgré sa relative bonne foi envers son père en paroles, ses actes le contraignent à louvoyer avec la loi, donc à se cacher pour éviter une infamie publique. L'acte en lui-même et ce qu'il a d'ignoble est plus ou moins rejetée sur le valet, le bas métier, la basse condition sociale.

L'ambiguë répartition des rôles positifs et négatifs dans le rapport à l'argent se révèle encore davantage lors des scènes de confrontation directe entre le père et le fils. À la scène 2

¹⁸⁴ Voir respectivement : *Misanthrope*, III, 4, v. 1022-26 ; *Psyché*, I, 1, v. 264-272 ; *Femmes savantes*, III, 3, v. 835-39 et le site internet *Molière 21* créé par une équipe de chercheurs de l'Université Paris IV-Sorbonne, à l'adresse : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>.

¹⁸⁵ En effet, La Flèche emploie le mot « mystère » pour désigner l'affaire amoureuse (« Mais par quelle raison lui faire un mystère de votre amour ? », *Avare*, II, 1, p. 94) et l'affaire financière (« ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez », *Ibid.*, p. 95). Si le jeune amant triomphe aisément en comédie du premier, celui entourant l'argent semble d'emblée plus inquiétant.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 95. Cléante répond à La Flèche, qui insinue que le nom d'Harpagon sera décisif pour la conclusion du contrat : « Et principalement notre mère étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien ».

¹⁸⁷ Durand, *op. cit.*, p. 58. Voir aussi HAASE-DUBOSC, Danièle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.

¹⁸⁸ *Avare*, II, 1, p. 95 : « Supposé [...] que l'emprunteur soit majeur... » (je souligne). D'après Durand, *op. cit.*, p. 53 : « La majorité était en général fixée par les coutumes à vingt-cinq ans [...] Les fils de famille ne pouvaient se dispenser du consentement des parents [pour leur mariage] qu'après vingt-cinq ans. » Or son héritage est toujours sous tutelle, et il est encore soumis au consentement de son père pour se marier.

de l'acte II, leurs répliques stichomythiques opposent une morale chrétienne de l'action (« honteuses actions », « usures si criminelles », « déshonorer [sa condition] par les commerces », « sacrifier gloire et réputation », « renchérir, en fait d'intérêts, sur les plus infâmes subtilités » des « plus célèbres usuriers ») à une morale de la fructification du bien par tous les moyens. Mais les termes employés par Harpagon pour désigner les emprunts de Cléante (« coupables extrémités », « emprunts si condamnables », « débauches », « honteuse dissipation ») relèvent du vocabulaire de la religion et du péché et créent une confusion comique des valeurs¹⁸⁹. Le rire désamorce une situation tragique au premier abord, un vrai débat éthique et sociologique à cette époque, entre morale hédoniste, individuelle, de l'intérêt et morale mondaine, ostensible, du rang social. Cette césure est très nette dans le texte, qui affronte le « moi » au « monde » :

HARPAGON

Oses-tu bien, après cela, paraître devant moi ?

CLEANTE

Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde ?¹⁹⁰

Harpagon trouve sa justification en lui-même, d'autant plus que les règles de piété filiale, valeur morale cardinale dans la société d'Ancien Régime, corroborent la toute-puissance des pères¹⁹¹, tandis que Cléante se fonde sur la sanction sociale des « honnêtes gens ». Le discours de l'Avare montre que l'élaboration théorique de la morale peut servir de prétexte à l'impunité des comportements économiques. Plus encore, conscient de l'inopportunité de sa conduite, il détourne vers un profit intramondain les règles catholiques de vie. Il professe en effet une conduite exemplaire dans le monde : il tient à engager le prêt, dit-il à Maître Simon, par « charité », pour « faire plaisir aux personnes » tant qu'il est

¹⁸⁹ *Avare*, II, 2, p. 102-104.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹¹ Durand, *op. cit.*, p. 50-54.

possible¹⁹². Il semble qu'il cherche à s'inscrire *par son discours* dans un véritable *système* de bonnes œuvres, alors que la religiosité catholique était détachée, contrairement à la morale calviniste ou puritaine, d'une méthode ascétique orientée par une certitude du salut issue de l'élection divine, qu'il s'agissait pour le croyant de soutenir à travers sa « vocation » intramondaine. Les actes de charité, comme le rappelle Weber, sont isolés « au gré des circonstances » de la vie du fidèle ; les bons actes comme les mauvais sont à mettre à son crédit et appelés à influencer son « destin temporel et éternel »¹⁹³. Harpagon veut en quelque sorte s'assurer la « grâce du sacrement », qui pardonne au pécheur par l'intermédiaire du prêtre, mais par sa propre parole, sans recours divin. Il entend contrôler lui-même ce « va-et-vient » évoqué par Weber dans le rapport de l'homme catholique à Dieu, « entre le péché, le repentir, la pénitence, la délivrance, le nouveau péché »¹⁹⁴, comme il surveille et contrôle la circulation de ses investissements dans l'usure et les placements profitables. Sa rhétorique emprunte des images ascétiques, qui marquent fallacieusement l'effort auquel il s'astreint, la dépense à laquelle il « s'oblige », et qu'il exige chez les autres pour s'estimer payé de retour : « Lui as-tu dit qu'il fallait qu'elle *s'aidât* un peu, qu'elle fit quelque *effort*, qu'elle *se saignât* pour une occasion comme celle-ci ? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose », demande-t-il à Frosine à propos de la mère de Mariane¹⁹⁵. Et, comme dans le circuit économique où les « hardes » qui complètent la somme prêtée en argent faussent le rapport de l'intérêt, Harpagon introduit dans le circuit religieux de fidèle à fidèle des leurres, des paroles creuses et mensongères, qui faussent la sincérité (donc la valeur) de son engagement.

¹⁹² *Avare*, II, 2, p. 101. Voir aussi V, 3, p. 186.

¹⁹³ Weber, *op. cit.* [1920a], p. 190.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 191.

¹⁹⁵ *Avare*, II, 5, p. 111 (je souligne).

Dès lors, il défie doublement l'autorité, ce que Jacques Fontanille appelle le « sens canonique » des valeurs¹⁹⁶, assuré par une stabilité morale et politique. Non seulement il trouble le circuit économique en injectant des marchandises médiocres surévaluées, mais de façon plus pernicieuse encore, il enlève toute raison d'être au pouvoir divin. Si le fidèle peut ainsi contrôler seul son salut, négocier dans ce monde les indulgences qu'il s'accorde lui-même, qu'est-il besoin de prêtre, d'Église, de Dieu et de monarchie de droit divin ? Le danger que figure l'Avare serait bien plus effrayant et angoissant pour le Roi que la menace janséniste s'il n'était pas totalement inconcevable au XVII^e siècle, et de ce fait sujet de comédie. L'image la plus éclairante de cette théâtralisation de la subversion latente dans *L'Avare*, comme dans *Volpone* ou le *Marchand de Venise*, est donnée par la caricature de la justice.

En effet, dans l'esprit des contemporains de Molière, le dernier mot de ce débat revient à Cléante, qui prend ainsi l'ascendant sur son père :

Qui est plus criminel, à votre avis, ou celui qui achète un argent dont il a besoin, ou bien celui qui vole un argent dont il n'a que faire ?¹⁹⁷

La question est laissée en suspens. Aucun compromis ne semble possible entre deux positions aussi farouchement défendues ; il n'est pas non plus du ressort du théâtre de la trancher. Simplement, du point de vue dramaturgique, cette scène justifie la surveillance plus serrée d'Harpagon sur son fils, ainsi que l'enchaînement des conséquences, notamment la découverte de sa liaison avec sa future belle-mère. Après avoir rompu une conversation pénible, et certainement devenue trop sérieuse pour une comédie, il ajoute, une fois seul : « Je

¹⁹⁶Fontanille Jacques, « Avarice », in RALLO-DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patricia, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 53-54.

¹⁹⁷ *Avare*, II, 2, p. 104.

ne suis pas fâché de cette aventure ; et ce m'est un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions »¹⁹⁸.

Le personnage de l'avare apparaît donc comme un point d'ancrage de la réflexion sur l'argent dans une France bouleversée par de nouveaux rapports de forces socio-économiques. Son appréhension se heurte aux conventions théâtrales de l'époque : effacement de la scène des objets trop vulgaires dans la haute comédie, respect d'une certaine tradition du barbon antique¹⁹⁹ et de la présentation archétypale de l'avarice (épargne/dépense)²⁰⁰. Celle-ci le contraint à des processus archaïques de thésaurisation, d'immobilité du bien, qui se matérialise de façon caractéristique dans son discours par le recours au mot ou à l'imaginaire de l'or, mais son pragmatisme lui confère des attitudes modernes de consommation directe de l'argent, au sens large de *money*, monnaie et « billets » en tous genres, marchandises usuraires qui permettent un gain facile et rapide. L'intrigue théâtrale avive les tensions que précipite cette intrusion de mœurs et de comportements étrangers à l'éthique religieuse, à travers les secrets des personnages et les multiples quiproquos, mensonges et détournements de la parole, principale valeur d'échange au Grand siècle²⁰¹, biaisée par l'importance croissante dans la société, envahissante dans le discours de l'Avare, de l'argent, nouvel objet de désir et de pouvoir. La confrontation comique des secrets de l'usurier-avare et de son fils prodigue à propos de leur usage de l'argent, que l'un redéploie à l'abri des regards dans des

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Voir BIET, Christian, « Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin* », in BASCHERA, Marco, Pascal DUMONT, Anne DUPRAT et Didier SOUILLER (dir.), *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, ed. du Centre de recherches Interactions Culturelles Européennes & Texte et Edition, coll. « Littérature comparée » n°2, 2004, p. 164-171.

²⁰⁰ Voir LYMAN, Stanford M. *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*, New-York, St. Martin's Press, 1978, p. 245 et aussi CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008 (édition revue et augmentée), à l'article « type » : le type traditionnel de l'avare est en général présenté en couple antithétique, avec le prodigue.

²⁰¹ Voir l'ouvrage de Harrison, *op. cit.*, 1996, *passim*, qui résume la valeur fondamentale de cette affirmation pour les études littéraires sur l'argent, à partir des analyses de Michel Foucault et Jean-Joseph Goux.

circuits illégaux, et que l'autre recherche discrètement afin de prouver le désintérêt de son amour, « démystifie », pour reprendre le terme d'Helen Harrison, l'appréhension ambiguë de toute une société à l'égard d'un objet encore tabou. Medium fuyant, mal connu, peu répandu, du moins mal réparti dans l'ensemble des couches sociales, il crée des peurs et des fascinations. Selon Max Vernet, l'avare n'est pourtant pas « à la traîne de son siècle », ni « vieux » par sa conduite mais « en vertu de cette nécessité de la comédie qui associe l'épargne (donc la bourgeoisie) à la vieillesse »²⁰². Harpagon semble oublier son propre corps et sa déchéance inéluctable dans sa recherche de l'amour et de la richesse. Il est à la fois un précurseur d'une évolution propre à « l'esprit » capitaliste, par sa manipulation intéressée et purement économique de l'argent, et un archaïsme, à cause de cette fascination pour l'or, qui s'explique toutefois par la crainte d'une banqueroute, toujours à prévoir dans le jeu risqué de la spéculation. Voilà la raison de ses sempiternelles visites à son trésor : s'assurer de garder une position dominante dans la circulation de l'argent, génératrice de valeurs sur le marché des biens. Enjeu contradictoire, schizophrène, aliénant dans tous les sens du terme.

La survie d'Harpagon tient finalement non plus tant à la possession du trésor qu'à la crainte de devoir quitter le circuit de l'argent. « Support », « consolation » et « joie »²⁰³, « mon sang, mes entrailles »²⁰⁴ : l'argent est associé pour Harpagon à la circulation et à l'espoir d'une production de vie, d'une perpétuation de lui-même, au même titre que les enfants dans la pensée chrétienne, voire au-dessus d'eux. Harpagon dit préférer noyer sa fille plutôt que son argent soit volé par son sauveur, comme Shylock préférerait voir sa fille morte à ses pieds, avec les bijoux volés aux oreilles : « Tout cela n'est rien ; et il *valait* bien mieux *pour moi* qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait »²⁰⁵. L'enjeu n'est pas aussi vital pour Shylock ; au contraire, c'est la perte de son argent, bien qu'elle donne lieu, comme on

²⁰² Vernet, *Molière, côté jardin... op. cit.*, p. 339, note 22.

²⁰³ *Avare*, IV, 7, p. 172.

²⁰⁴ *Avare*, V, 3, p. 184.

²⁰⁵ *Avare*, V, 4, p. 191, je souligne.

l'a vu plus haut, à une scène typique de lamentation de la part de « l'avare », qui détermine la suite de son action vengeresse. Cet « avare », floué de son or et de ses bijoux, pouvait s'autoriser à entrer en conflit avec la société chrétienne des marchands qui, en lui confisquant fille et biens, menaçait son avenir et méprisait son peuple. Il trouve donc sa place dans l'intrigue et dans le monde grâce à ce combat ultime pour sauver sa dignité²⁰⁶. Pour Harpagon, perdre son or équivaut à perdre sa raison d'être, sa chance de survie. Si son argent est en péril, la reproduction et la conservation aléatoire de sa lignée, en ces temps où l'on meurt relativement jeune, ne pèse rien face à la reproduction potentiellement infinie de l'or. Après avoir analysé le lien charnel entre l'Avare et son or, et dégagé les principes qui régissent son économie, au sens classique et aristotélicien du terme, je me pencherai plus spécifiquement, dans la suite de ce chapitre, sur la perversion de ses rapports à l'économie politique, à cause de la confusion linguistique qu'ils créent non plus entre morale et économie (au sens moderne), mais entre circulation monétaire et libidinale.

D. Économie libidinale et circulation monétaire

Les personnages, tous tenus par le secret sur des actions plus ou moins honnêtes, doivent porter attention à leur langage, user parcimonieusement de la vérité les uns envers les autres. Si ses enfants s'efforcent de distinguer nettement intrigue et sentiments, l'Avare s'y oppose par sa confusion des discours, mais non d'une façon totalement manichéenne, comme il a été souvent dit²⁰⁷. Alors que la vérité de leurs sentiments oblige les premiers à intriguer d'abord pour les faire éclater ensuite (discours amoureux « honnête »), la passion d'Harpagon

²⁰⁶ Le cas de Barabbas est beaucoup plus problématique : la confiscation de ses biens déchaîne en lui une passion vengeresse et activement meurtrière qui autorise encore sa condamnation à mort finale et exemplaire, puisqu'il tombe dans le piège qu'il comptait tendre à ses ennemis autrefois alliés.

²⁰⁷ Par exemple, Lyman, *op. cit.*, 1978, p. 245.

pour l'argent (et la *reproduction* en général) ne peut apparaître au grand jour sous peine d'être prise pour une incongruité, une inconvenance, au pire une folie. L'argent demeure l'objet d'une perpétuelle inquiétude, qui se traduit par une pléthore de mots sans valeur. C'est pourquoi, quand l'argent, tenu secret, disparaît de la vue de l'avare, son « économie » se révèle et les mots reprennent une réelle valeur, sont chargés d'un sens retrouvé. Mais cette expression se caractérise par sa déraison. La remotivation du *topos* de la folie de l'avarice traduit chez Molière, bien plus que l'opposition morale des autres personnages, la réprobation sociale qui pèse sur une telle perversion de l'ordre économique. La volonté de distinction entre l'économie libidinale²⁰⁸ et le calcul monétaire se heurte, malgré la parole des jeunes gens, à la réalité de la gestion économique paternelle, qui confond des entités normalement séparées.

1) Stratégie amoureuse et calcul monétaire : une distinction problématique, entre les actes et les paroles

Dans la pratique, le mariage est un pacte conclu entre deux êtres qui se fonde sur une transmission à l'époux de biens (dot), de pouvoir (paternel à marital) et de devoir (protection /obéissance, génération). Par son caractère commercial, officialisé pour la cité par un contrat devant notaire, il est « l'acte social majeur d'une vie »²⁰⁹, car il lie les biens de deux familles :

²⁰⁸ Par « économie libidinale », j'entends la gestion de sa libido par l'Avare, orientée vers le mariage et la satisfaction sexuelle. Elle se manifeste par l'entrave qu'il tente d'imposer à la libre circulation des jeunes gens mûs par un désir rival, mais aussi à travers les conséquences de sa pingrerie, la réduction du sentiment à un pur moyen de parvenir. Je ne me réfère donc aucunement à Freud ou à ses continuateurs, ni au sens de ce terme chez Lyotard (cf. *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974).

²⁰⁹ SPIELMANN, Guy, « Le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », in Biet, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000, p. 224 ; l'article traite du corpus comique français du XVIII^e siècle, mais voir les pages 224 à 234.

Il enregistre les apports des époux au mariage, la mise en communauté, la dot accordée par les parents de la future, le douaire qui est l'usufruit accordé à la femme survivante sur les immeubles propres du mari. Elle dispose encore, si elle reste veuve, du droit d'habitation dans une maison que l'on précise, de sa reprise d'apport. Le contrat définit aussi les donations des époux²¹⁰.

La conservation du patrimoine (terres, immeubles et offices), fixée par les droits coutumiers, ou sa fructification constituent « une morale économique et familiale, un idéal de vie, un système de valeurs »²¹¹.

Quand Cléante et Élise abordent leur père pour parler mariage, ils « marchand[ent] »²¹², c'est-à-dire hésitent sur la manière de le faire. Le terme est ici pris dans une acception particulière, que relève Furetière en recourant à ce passage-même de *L'Avare*²¹³, mais il connote à bon escient le lexique commercial et évoque une tentative de gain²¹⁴. La conversation dévie bientôt sur les questions d'argent, qualifié par le terme prudent de « bien », mais qui, à cause d'une maladresse d'emploi, courrouce Harpagon²¹⁵. Cléante concède rapidement ce que souhaite son père. Par la suite, il ne lui parlera plus ouvertement d'argent, et vaquera à son emprunt. Mais Harpagon revient lui-même sur le problème du bien, non celui qu'on possède mais celui « qu'on pourrait prétendre » dans le cas de Mariane : la dot, si importante aux yeux d'Harpagon, sera maigre, il en a conscience ; mais cette certitude lutte avec le maintien honnête et la douceur de la fille. Aussi, il calcule qu'il pourra « regagner sur autre chose » l'absence du gain promis par le mariage, et auquel il était

²¹⁰ Durand, *op. cit.*, p. 59.

²¹¹ Durand, *op. cit.*, p. 61.

²¹² *Avare*, I, 4, p. 77.

²¹³ Furetière, *op. cit. Tome 2* [1690], 2e édition, 1702, p. 203-204.

²¹⁴ Voir, pour un point similaire, Harrison, *op. cit.*, p. 136-137 : Cléante et Valère « achètent » leur femme à Harpagon, par un service ou par un marché (femme contre cassette) ; Gaines, art. cité, p. 204, note 3, considère que ce genre de transactions dépend moins de l'accumulation en vue de la dépense, qu'indique Harrison, qu'il n'est une illustration de « la nature hautement instable et envahissante de l'investissement et de la spéculation dans la très précoce version du capitalisme d'Harpagon » (« the highly instable and intrusive nature of investment and speculation in Harpagon's very precocious version of capitalism », ma traduction).

²¹⁵ *Avare*, I, 4, p. 75 : « Mon Dieu ! mon père, dit-il, vous n'avez pas à vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien ».

légitime qu'il s'attende. La nature de cette « autre chose » est allusive, tout comme la réponse pour le moins ambiguë de Cléante à cette étrange proposition : « Cela s'entend »²¹⁶.

Lors de la visite de Mariane, qui a lieu après la révélation des coupables trafics d'Harpagon, Cléante affirme avec plus de fermeté son opposition aux conceptions économiques paternelles, et son intention de les remplacer, par un détournement de la réception vers la galanterie de rigueur en comédie. À grand renfort de dons faits aux frais de son père (collation raffinée et diamant de très grand prix), il expose à tous la fortune familiale par défi envers lui²¹⁷. Maintenant en position de force, il le réduit à son tour au silence. Harpagon s'est en effet piégé lui-même. Il arbore une bague, seul ornement de valeur qu'il ait accordé, dans un mouvement de coquetterie ridicule, à sa galanterie. De toutes ses richesses, c'est le seul objet visible, et même brillant de mille feux, sur scène. Cléante souligne cet éclat inhabituel, et transforme ce pur signe de fatuité et de puissance affichée, utilisé pour séduire la belle par de fausses promesses de fortune, en don généreux, gage d'amour de la plus haute valeur, digne du parfait gentilhomme. Par ce geste, il redonne une valeur symbolique plus qu'économique à ce qui n'était qu'apparence, et il rétablit l'échange régulier, un don de prix pour une belle récompense, alors qu'Harpagon n'exhibait cette bague que dans l'espoir d'un profit sexuel, à sens unique.

Valère a emprunté, on l'a vu, un autre chemin vers l'accomplissement de ses projets nuptiaux. Il a su dès le départ adopter la morale économique d'Harpagon afin d'obtenir plus tard, croit-il, son accord. Contrairement à l' impatient Cléante, il « place » l'argent à bon escient dans la conversation, et souscrit à « la grande raison de *sans dot* »²¹⁸, ou à celle de faire « bonne chère avec peu d'argent »²¹⁹. Ce parti-pris l'oblige à des compromis désagréables. Appelé par Harpagon à juger de la nécessité du mariage d'Élise avec Anselme,

²¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁷ *Avare*, III, 7, p. 143-146.

²¹⁸ *Avare*, I, 5, p. 90.

²¹⁹ *Avare*, III, 1, p. 124.

il met en pratique cette morale de l'ajustement aux hommes, décrite à la première scène à sa fiancée²²⁰, qui le force à approuver l'équivalence stricte entre économie libidinale et calcul monétaire. Cette confusion ne peut que s'exprimer dans un jeu sur les mots entre Harpagon et Valère :

HARPAGON

Comment ? Le seigneur Anselme est un parti considérable ; c'est un gentilhomme qui est noble, doux, posé, sage, et fort accommodé, et auquel il ne reste aucun enfant de son premier mariage. Saurait-elle mieux rencontrer ?

VALERE

Cela est vrai. Mais elle pourrait vous dire que c'est un peu précipiter les choses, et qu'il faudrait au moins quelque temps pour voir si son inclination pourra s'accommoder avec...²²¹

La reprise du même terme et la nuance de sens entre « être accommodé », c'est-à-dire riche, aisé, et « s'accommoder », c'est-à-dire se conformer à la situation ou à l'humeur d'une personne²²², permet à Valère de glisser subtilement du registre financier au registre sentimental et de suggérer une opposition larvée. Mais le procédé comique cache aussi la profondeur du cynisme de la situation des jeunes gens, qu'Élise ne manque pas de souligner²²³. Ils se trouvent dans l'obligation douloureuse de sacrifier, avec le père, « à l'intérêt » au sens monétaire, pour sauver, plus tard, leur intérêt commun, pressés par la conséquence de leur engagement l'un envers l'autre. Le commerce libidinal des deux amants a donc fatalement une retombée économique, et le comique ou le cynisme de la situation vient de leur désarroi face à cette réalité. Les pères ont conclu un accord sur la sexualité future des enfants, qui brise les rêves d'union heureuse du couple hors de l'universalité de l'échange. La justification du comportement secret des amants par l'excès d'avarice et le

²²⁰ *Avare*, I, 1, p. 58-59.

²²¹ *Avare*, I, 5, p. 86.

²²² Voir Furetière, art. « Accommoder », *op. cit. Tome I* [1690], 2e édition, 1702, p. 16-17.

²²³ *Avare*, I, 5, p. 88.

« naturel rétif »²²⁴ d'Harpagon oblitère la dimension commerciale de tout rapport libidinal, que les pères maîtrisent avec un certain détachement :

Dans tous les milieux, le mariage est considéré comme étant d'abord une affaire d'intérêt, au sens très large, et, très secondairement, une affaire de sentiment.²²⁵

Le mariage a lieu, pour les jeunes gens, « quand c'est économiquement possible » ; la mort joue de ce fait un rôle important dans la formation du couple²²⁶. Les remariages sont courants (il n'est pas rare qu'un homme se marie trois ou quatre fois de suite) mais généralement réprouvés par la société, surtout, comme dans ces deux cas-ci, quand l'écart d'âge entre les époux est conséquent²²⁷. Anselme semble cependant à l'aise à l'idée de prendre une jeune épouse, même désargentée, dans l'espoir de refonder un foyer, peut-être d'engendrer une nouvelle lignée, à cinquante ans passés²²⁸. À cette époque le mariage, codé par toutes les instances du pouvoir social (État, Église et familles) et sévèrement contrôlé, implique pour l'homme de prendre en charge la formation de sa femme²²⁹, mais laisse également une certaine marge, qui dépend des biens et de la situation familiale, à

²²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²²⁵ LEBRUN, François, *La Vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 1975, p. 21. Voir aussi un témoignage plus tardif, qui confirme cette tendance au fil du siècle, la *Réflexion philosophique sur le plaisir, par un célibataire* (1784, 3^{ème} édition revue et augmentée), attribué à Grimod de la Reynière ou à Etienne-François de Lantier : « A Paris, le mariage n'est plus qu'un contrat d'échange, un marché réciproque dans lequel chacun cherche son avantage. La Beauté, la Vertu, rien n'y fait : et une Fille le restera longtemps, si une grande quantité d'or ne vient à l'appui de ces avantages ou ne les supplée... », in RONSIN Francis, *Le Contrat sentimental. Débats sur le mariage, l'amour, le divorce, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Aubier, « Coll. Historique », 1990, p. 20.

²²⁶ Lebrun, *op. cit.*, p. 30.

²²⁷ *Ibidem*, p. 51-52, cite notamment la tradition du « charivari » qui poursuit, le jour des noces, le couple monstrueux.

²²⁸ *Avare*, V, 5, p. 198 : Anselme révèle qu'il « se préparait, après de longs voyages, à chercher dans l'hymen d'une douce et sage personne la consolation d'une nouvelle famille ».

²²⁹ DAUMAS, *op. cit.*, p. 71.

« l'inclination » des personnes, qui prend sa source dans le modèle de la vie de cour²³⁰. Même entre un tendron et un barbon, le sentiment peut être authentique et réciproque²³¹.

La lutte entre sentiment amoureux et commerce libidinal laisse au premier abord peu d'armes aux tenants du premier parti : Valère ne peut sérieusement envisager que la feinte (maladie) ou la fuite, soit la continuation du mensonge soit le renoncement pur et simple à ses droits et la mise hors la loi²³². Mais le tragique du dilemme est bien sûr encore une fois détourné par l'intervention d'Harpagon, que l'intérêt purement économique et égoïste rend imperméable à la complexité du sentiment et à son expression. Il met naïvement sa fille sous la tutelle de son intendant :

... je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu, dit-il à Valère. [À Élise. 1734] Oui, *tu as beau fuir*. Je lui donne l'autorité que le ciel me donne sur toi, et j'entends que tu fasses tout ce qu'il te dira²³³.

Par un retournement comique exactement similaire à celui étudié plus haut, Valère tient désormais la position de force, et en profite pour continuer ses galants propos en sortant de scène, pour « suivre » Élise. Sa stratégie a donc opéré, et Harpagon s'est fait prendre au miroir de ses qualités. Ses « remontrances » à Élise prennent dès lors un ton beaucoup plus assuré, où la complicité des amants triomphe dans le rire. Alors que d'habitude Harpagon monopolise le dialogue, il est ici aussi réduit au silence, interrompu par Valère chaque fois qu'il tente de reprendre la parole²³⁴.

Ainsi, par deux fois, la satire de l'avarice permet de tourner en dérision des situations en décalage par rapport aux normes sociales à cause de l'incongruité du placement de la

²³⁰ *Ibidem*, p. 40-46.

²³¹ *Ibidem*, p. 50-51, donne l'exemple de Gaspar de Saillans, trésorier général des Salpêtres en Dauphiné, et de sa troisième épouse.

²³² *Avare*, I, 5, p. 89-90.

²³³ *Ibid.*, p. 90, je souligne. La précision chronologique vient de l'édition de référence, qui ajoute certains compléments à partir des éditions ultérieures du texte, de 1682 et de 1734 notamment.

²³⁴ *Ibid.*, p. 91.

valeur (dans l'argent). La comédie de Molière montre en général la collusion de deux commerces, l'un libidinal, l'autre économique ; *L'Avare* pointe les conséquences de la prédominance du second sur le premier : le changement du discours général sur l'économie. Que ce changement soit présenté comme une perturbation venant du discours et des actes d'un personnage marginal, en proie à la passion, décrié par une tradition satirique tenace, équivaut à évacuer un grave problème qui se pose à la société, et justifie dans un premier temps une analyse comme celle de Vernet, qui émet l'hypothèse d'une méconnaissance plus ou moins volontaire et réfléchie par Molière de l'économie au sens moderne. Mais la logique économique implacable de « l'avare » guide entièrement sa conduite, et celle-ci se maintient parfaitement dans la société de l'époque. C'est uniquement quand l'argent, raison de sa vie, est perdu qu'il perd également la raison.

2) Stratégies économiques de la libido chez l'Avare, et leurs conséquences

a. Stratégies économiques de la libido

La scène entre Harpagon et Frosine (II, 5) est le meilleur exemple pour montrer l'échec de tout négoce contre la froideur de l'avarice qui ne sait distinguer, comme les hommes honnêtes, les deux sortes d'économie.

FROSINE

Vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.

HARPAGON

Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés.²³⁵

Le décompte précis de l'âge n'est pas qu'un trait comique du souci pointilleux qu'Harpagon porte à tous ses biens ; il montre également qu'il aborde Frosine la tête froide, qu'il ressent les affres de l'âge, qu'il en dénombre les douleurs. Il ne se laisse peut-être pas tant endormir par les flatteries de Frosine sur l'apparence, la belle santé, la vigueur, la virilité, qu'on a voulu le dire²³⁶. S'il est vrai que cette scène s'inspire d'une « tradition comique illustrée au XVI^e siècle par L'Arioste » dans *I Suppositi*²³⁷ et « par *La Veuve* de Larivey [adaptée d'un dramaturge italien], et au XVII^e siècle par *La Dame d'intrigue* [ou *L'Avare dupé*] de Samuel Chappuzeau »,²³⁸ l'Avare de Molière conserve une cohérence, malgré son incohérence aux yeux du monde²³⁹. Au moment où il rencontre Frosine, il vient de vivre une scène qui trouble ses certitudes et renforce sa méfiance ; il ne serait pas logique qu'il accepte les flatteries de Frosine d'un cœur naïf. D'ailleurs, il s'intéresse assez peu, en définitive, aux révélations qu'elle lui fait sur sa longévité, et les clôt rapidement par un simple « tant mieux » avant d'enchaîner sans transition : « Comment va notre affaire ? ». Frosine, après les flatteries, vante ses propres mérites d'entremetteuse, mais Harpagon la presse de parler de la réponse de Mariane²⁴⁰.

Son inquiétude concerne les dépenses exceptionnelles que les divers projets de mariage en cours occasionnent ; il s'applique à économiser le plus possible sur les réjouissances à organiser, sur les frais de déplacement de la compagnie, qu'il doit prendre à sa charge. Les dépenses seront, selon la coutume, équilibrées par la dot de la jeune fille. Mais alors que lui-même rogne sur les dépenses, il attend néanmoins qu'elle « se saign[e] pour une occasion

²³⁵ *Avare*, II, 5, p. 107-108.

²³⁶ Voir *Avare*, notes p. 260-261.

²³⁷ Comédie traduite en français en 1552.

²³⁸ *Avare*, note 41 p. 260.

²³⁹ Pour un point similaire, voir Gaines, art. cité, p. 207-208.

²⁴⁰ *Avare*, II, 5, p. 110.

comme celle-ci »²⁴¹. Il n'hésite pas à demander à sa fiancée de se sacrifier déjà pour son profit, sans envisager la réciprocité de la dépense et du sentiment. Pour lui, le mariage est un simple marché au pur sens économique moderne, qui exige un investissement, sur lequel il a l'habitude de gruger, mais qui promet un gain (dot, progéniture éventuelle)²⁴². Il ne voit que les bénéfices du lien sacré, sans en considérer les engagements, alors que le sentiment et l'entente dans le couple prennent, à cette époque, une importance grandissante²⁴³. Aussi, quand Frosine annonce qu'il entrera en possession de douze milles livres annuelles, l'intérêt de l'avare s'avive d'un coup. Malgré toutes les ruses de Frosine, la supercherie est trop visible pour échapper à la raison calculatrice d'Harpagon, qui se base sur la réalité, la matérialité de l'argent – on l'a vu à propos des raisons qui le poussent à garder chez lui un trésor :

HARPAGON

Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas ; et il faut bien que je touche quelque chose.

FROSINE

Mon Dieu ! vous toucherez assez...

Frosine lui présente à demi-mot la compensation impliquée par l'état nuptial : la possession physique de Mariane. Le cynisme du jeu de mots fait correspondre encore une fois économie libidinale et calcul monétaire. Mais si l'argent rend l'un équivalent à l'autre pour l'Avare, le rapport physique au beau sexe ne remplace pas la sensualité du rapport à l'argent.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

²⁴² Pour un point assez similaire, voir Gutwirth, art. cité, p. 364 : “Even his "love" for Mariane is an empty gesture; devoid of affection and even of lust, [...] Mariane he will own-and rally to the service of his god.” (Même son “amour” pour Mariane est un geste sans signification ; dépourvu d'affection et même de désir, [...] il possèdera Mariane – et l'attachera au service de son dieu », ma traduction). Si l'affection manque, il n'est à mon sens pas tout à fait sûr que le désir soit absent, si l'on s'en tient à la tradition du Pantalone de la comédie humaniste, dont Harpagon est un descendant.

²⁴³ Voir : Maurice Daumas, *Le Mariage amoureux : histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 2004.

En effet, le rapport physique exige une autre dépense, plus intime, de soi. Il n'en va pas des femmes comme des pièces d'or : les premières peuvent se lasser des caresses d'un vieillard, ce qui peut entraîner dans l'économie familiale des « petits désordres »²⁴⁴. Harpagon souhaite se prémunir contre le cocuage, fléau des mariages et perte sèche dans l'économie libidinale au profit d'un autre, hors de la maisonnée. Cocufié, il perdrait l'usufruit de son épouse. Ici encore, la prévoyance froide prévaut sur la sincérité du sentiment amoureux. La feinte prédilection de Mariane pour les vieillards n'est d'ailleurs pas moins cynique, et la naïveté d'Harpagon sur ce chapitre, désintéressé qu'il est du train sentimental du monde, ne peut en saisir la portée. Autant les questions économiques pures le préoccupent, autant, dans la gestion de l'économie galante, sa gaucherie et sa lésine l'handicapent. Présenté pour la première fois à sa belle, il arbore un accoutrement ridicule, affreusement vieilli (et aussi économique !), pour accentuer l'avancement de sa décrépitude, censée agréer à Mariane²⁴⁵. Obligée de se plier à ce marchandage odieux par manque de fortune, la future mariée subit une rude épreuve morale, et cette injustice a de quoi déchirer les meilleurs jeunes gens²⁴⁶.

b. Comment la confusion des discours chez l'Avare s'impose aux générations

Harpagon, en ne faisant entrer « aucune considération autre que l'argent [...] dans le choix de la future », crée les conditions propices à l'interversion des discours, sur laquelle Cléante joue pour contrer son père sur le terrain de la séduction²⁴⁷. « L'avarice, dit M. Vernet, a en effet introduit dans la maisonnée la *confusion* : le cocher est le cuisinier, le vieillard est le

²⁴⁴ *Avare*, II, 5, p. 113.

²⁴⁵ *Avare*, III, 5, p. 137.

²⁴⁶ La petite scène 4 du troisième acte résume bien ce cruel partage de l'âme, que Mariane conclut ainsi : « Mon Dieu ! Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque, pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un... ». Le sentiment d'étrangement à soi rejoint l'expression des tensions analysées ici.

²⁴⁷ *Avare*, III, 7 et Vernet, *Molière, côté jardin... op. cit.*, p. 213.

jeune homme, l'intendant est le séducteur, l'argent est la vie »²⁴⁸. La situation de rivalité que lui impose son père « choque [l]es intérêts » de Cléante, comme lui-même l'annonce publiquement lors de la visite de Mariane. Harpagon prend le terme, comme à son habitude, dans son acception purement économique, et s'outre de « l'impertinence » d'une telle « confession »²⁴⁹. En effet, si son père se remarie à son âge avec une femme si jeune, il peut prendre des dispositions qui différeront l'héritage du fils à la mort de la seconde épouse²⁵⁰. Il sait par ailleurs que Cléante s'est engagé pour un prêt, sur condition que son père meure avant huit mois. Rappeler cette situation serait en effet incongru en une telle occasion, mais c'est méconnaître le véritable sens des paroles de Cléante, qui parle ici avec son « cœur ». Or, Harpagon lui demande à ce moment précisément de « changer de discours » ; Cléante le prend à la lettre, et joue sur l'ambiguïté de l'intérêt en se mettant donc « à la place de [son] père », et en détournant non seulement l'épargne morbide d'Harpagon sur chaque aspect du mariage vers une dépense verbale luxueuse de solides preuves d'amour, mais aussi l'intérêt du strict propos économique vers le propos amoureux, vraie raison de l'économie libidinale.

Hé bien ! puisque vous voulez que je parle d'autre façon, souffrez, Madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous ; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire, et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité que je préférerais aux destinées des plus grands princes de la terre. Oui, Madame, le bonheur de vous posséder est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes ; c'est où j'attache toute mon ambition ; il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse, et les obstacles les plus puissants...²⁵¹

²⁴⁸ Vernet, *Molière, côté jardin... op. cit.*, p. 213.

²⁴⁹ *Avare*, III, 7, p. 140-141.

²⁵⁰ Voir Durand, *op. cit.*, p. 58-64, notamment p. 59 ; Lebrun, *op. cit.*, p. 75-76, rappelle que le droit coutumier (Nord de la France) prévoit la communauté des biens entre les époux ; à la mort du mari, la veuve peut recevoir un « douaire » à vie, l'usufruit du tiers des biens immeubles (« propres ») de celui-ci. « En principe dissoute par le décès d'un conjoint, la communauté peut continuer entre le survivant et les enfants ».

²⁵¹ *Avare*, III, 7, p. 142.

Mieux que corriger le compliment qu'aurait dû faire le père, il impose, au gré de la confusion de l'Avare, un discours de conquête noble et guerrière du cœur qui dépasse, « à [s]es regards », le calcul de la fortune, dans tous les sens du terme. C'est un même type de quiproquo qui a lieu plus loin entre Valère et Harpagon, lors de l'enquête sur le vol de la cassette.

La confusion comique entre la cassette et Élise tient aussi à la passion qui anime les deux partis en présence. Encore une fois, le vocabulaire du cœur (honneur, condition, amour, passion toute pure, pudeur), « motif plus noble » que le simple intérêt bourgeois, se heurte à un lexique plus prosaïquement économique (bien, trésor, affaire, etc.), qui prend ici un tour passionné (guet-apens, assassinat, sang, entrailles, etc.) et crée la confusion entre les registres économiques et amoureux²⁵². D'ailleurs, il faut remarquer que Valère est aussi troublé qu'Harpagon : brutalement « découvert » et accusé, désarçonné par la confusion des discours et de l'esprit de l'Avare, il ne semble plus en mesure de distinguer la référence de certains termes pourtant étranges qu'emploie le père pour désigner celle qu'il croit être Elise. La question de l'honneur par exemple, qu'Harpagon assure n'avoir rien de commun avec l'affaire²⁵³, aurait pu l'alerter, puisqu'il s'agit bien là d'une question d'honneur, paternel et filial, ravi ou intact. Cependant, le déplacement que fait Harpagon du vocabulaire amoureux sur le vocabulaire financier (« l'amour de [s]es louis d'or », « trésor [...] le plus précieux que vous ayez sans doute »²⁵⁴, etc.), excuse la confusion de Valère. Mais c'est encore Harpagon qui sort peu à peu du quiproquo : aux réponses enflammées de Valère accusé d'avoir « touché » à l'objet du larcin, l'Avare commence à soupçonner un malentendu²⁵⁵. « L'ardeur toute pure » dont Valère a « brûlé » ne saurait être pour Harpagon un sentiment naturel pour

²⁵² *Avare*, V, 3, p. 182-189.

²⁵³ *Ibid.*, p. 184.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁵⁵ *Avare*, V, 3, p. 187 : « Harp. – Hé ! dis-moi donc un peu : tu n'y as point touché ? / Val. – Moi, y toucher ? Ah ! vous lui faites du tort, aussi bien qu'à moi... ».

son argent, car son appréhension, on l'a vu, est loin d'être aussi aveugle et désintéressée. Par la suite, les apartés d'Harpagon et son raisonnement sur « l'extravagance » de Valère le conduisent à la révélation du « reingrègement de mal » dont il est victime²⁵⁶. Alors qu'Harpagon conserve, même dans cette scène de quiproquo, sa logique intacte, c'est bien Valère qui se fourvoie dans les méandres maniaques du discours de « l'avare ».

La proposition d'Harpagon de céder Mariane à son fils, « intérêt de belle-mère à part »²⁵⁷, montre le paroxysme de tension que provoque chez les jeunes gens « honnêtes » cette équivalence des discours et des attitudes entre les affaires libidinales et économiques. Ce transfert de la femme, comme d'une marchandise, prend pour prétexte une réflexion d'apparence raisonnable, la crainte que son grand âge ne porte préjudice à Harpagon devant la société²⁵⁸. Les démonstrations de raison sociale d'un côté, d'amour filial de l'autre, cachent les véritables motifs de ce dialogue, et rendent d'autant plus complexe la négociation du commerce non seulement nuptial, mais familial. C'est peut-être même le retour du discours économique propre à l'Avare dans ces questions de mariage qui donne à son piège l'accent de la vérité, et fait révéler la sienne à Cléante, qui voit là une trop belle occasion de sauver son amour pour Mariane de l'illégitimité et de l'opprobre. Harpagon se dit en effet « plus raisonnable » qu'il ne le pense, et refuse de laisser son fils se fourvoyer dans un commerce où il n'a pas d'inclination, bref il est capable, quand cela s'avère utile, de se référer au vocabulaire des sentiments :

HARPAGON

Non : du côté de l'homme, on ne doit point *risquer l'affaire*, et ce sont des suites fâcheuses, où je n'ai garde de *me commettre*. Si tu avais senti *quelque inclination*²⁵⁹ pour elle, à la bonne heure : je te l'aurais fait épouser, au lieu de moi ; mais cela n'étant pas, je suivrai mon premier dessein, et je l'épouserai moi-même.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁵⁷ *Avare*, IV, 3, p. 156.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 157 : « ... j'ai trouvé qu'on pourra trouver à redire de me voir marier à une si jeune personne. Cette considération m'en faisait quitter le dessein... ».

²⁵⁹ Je souligne.

CLEANTE

« Hé bien ! mon père, puisque les choses sont ainsi, il faut vous découvrir mon cœur, il faut vous révéler notre secret. La vérité est que je l'aime...²⁶⁰

L'habile mélange de deux registres, qu'Harpagon maîtrise parfaitement, lui permet de faire un nouveau gain. « Donner » en mot n'est encore une fois pas une grande dépense pour lui, dans la gestion du mariage comme dans le calcul monétaire ; il lui suffit de garder de façon certaine la jouissance de son bien. Le jeune Cléante, non encore averti des détournements possibles par son père, même dans ce négoce où il devrait avoir, à son âge, si peu d'intérêt²⁶¹, outré par la révélation cynique de la tromperie, déclare la guerre : « il n'y a point d'extrémité où je ne m'abandonne pour vous disputer sa conquête »²⁶², dit-il. Puisqu'Harpagon veut ainsi « jouer » son propre fils, rompant tout sentiment filial et confiance paternelle, la guerre de l'exubérance est engagée, et détruira certainement la famille par la violence (insultes, bâton, coups)²⁶³.

La tonalité dramatique de cette scène est apaisée par l'intervention de Maître Jacques, qui fait basculer à nouveau la fin de la dispute, à la scène suivante, dans le registre franchement comique. Elle peut ainsi s'achever, juste avant la découverte de la cassette, en une savoureuse bataille de répliques stichomythiques à valeur performative, et non plus nulle :

HARPAGON

Je te défends de me jamais revoir.

²⁶⁰ *Avare*, IV, 3, p. 158-159.

²⁶¹ *Avare*, IV, 4, p. 164 : « N'a-t-il point de honte, à son âge, de songer à se marier ? Lui sied-il bien d'être encore amoureux ? Et ne devrait-il pas laisser cette occupation aux jeunes gens ? ».

²⁶² *Avare*, IV, 3, p. 160. Voir le « partage des tâches amoureuses » entre masculin et féminin en vigueur encore au XVII^e siècle, in Daumas, *op. cit.*, p. 34-36.

²⁶³ *Avare*, IV, 3, p. 162 et sq.

CLEANTE

A la bonne heure.

HARPAGON

Je t'abandonne.

CLEANTE

Abandonnez.

HARPAGON

Je te renonce pour mon fils.

CLEANTE

Soit.

HARPAGON

Je te déshérite.

CLEANTE

Tout ce que vous voudrez.

HARPAGON

Et je te donne ma malédiction.

CLEANTE

Je n'ai que faire de vos dons.²⁶⁴

Harpagon ne cesse de retrancher les privilèges dévolus normalement au nom de fils, dans un crescendo comique, selon sa manière habituelle de « réduire » ses enfants à néant, en son cœur et dans leur vie. L'échange culmine sur le seul « don » que l'avarice puisse consentir, que Cléante a appris à mépriser. Le décalage entre l'accumulation des soustractions et le résultat de ce compte, la malédiction, contraste avec la scène où Frosine éprouvait le procédé inverse pour un résultat contraire à ses attentes. Ici, ce n'est pas la perversion de

²⁶⁴ *Avare*, IV, 5, p. 169-170.

l'ordre économique par l'Avare qui dévoie l'échange, mais le contexte comique qui désamorce la charge des mots. À force de sans cesse fausser la valeur de ce qu'il injecte dans les circuits économiques, sa parole est devenue nulle même pour ses enfants et n'aura plus de force auprès de Cléante, que le respect paternel retenait encore d'agir contre son autorité. Si La Flèche n'avait pas opportunément trouvé la cassette, la comédie aurait pu encore sombrer dans le drame familial.

c. Un retour à l'ordre tout relatif

Grâce au vol du trésor par son valet, Cléante se trouve en condition d'imposer un véritable marché à son père : la cassette sera rendue à son propriétaire contre sa renonciation à Mariane et à ses privilèges économiques et nuptiaux au bénéfice de son fils²⁶⁵. Par cette proposition, Cléante sépare à nouveau le domaine du calcul monétaire du commerce amoureux et nuptial, confondus par la raison de l'argent et de l'avarice. Anselme, touché par le miracle qui lui a rendu sa famille, poursuit le rétablissement d'une saine gestion domestique : il abandonne l'idée de mariage à son bénéficiaire pour redistribuer les biens que la Fortune lui a rendus, mimant ainsi le système économique de redistribution et de dépense royale²⁶⁶. En effet, dit Max Vernet, dans les pièces de Molière « celui qui festoie à la fin [...], ce n'est [pas...] le propriétaire manipulant le circuit des désirs pour produire à terme plus qu'il n'avait investi, c'est le citoyen pour qui la *richesse est moyen de confirmation de sa*

²⁶⁵ *Avare*, V, 6, p. 199-200.

²⁶⁶ Vernet, *Molière, op. cit.*, 1991, p. 315-316. Ce système, d'après Vernet, est différent des autres formes d'économies auxquelles il est souvent comparé (économie de marché, potlatch), car il s'inscrit au cœur d'une cité qui articule l'ensemble des besoins. Il consiste en une « assimilation de l'investissement capitaliste, des promesses de la séduction et de la religion aux rêves d'un joueur comptant gagner ». Il ne peut donc concevoir le futur ni comme un gain, ni comme un salut : « La *figure de l'économie* ainsi constituée est celle de la *redistribution* où la *dépense royale* est le mouvement second, centrifuge, des biens » (je souligne).

place dans la cité, cette place étant conçue comme *son identité* »²⁶⁷. Cette gestion sociale et hiérarchique de la richesse, qui ne débouche, comme le souligne M. Vernet, ni sur un gain ni sur le salut, s'oppose à celle d'Harpagon, qui fonctionne sur un principe de rétention, de silence, de profit individuel, et même d'assurance calculée du salut chrétien, comme on l'a vu dans la troisième partie de ce chapitre. Mais le triomphe de la première est tout relatif. Harpagon n'accepte d'entrer dans ce système qu'au prix d'une négociation aride et serrée, qui ternit quelque peu l'heureuse fin de la comédie, sur laquelle je reviendrai beaucoup plus en détail dans le quatrième chapitre. Anselme réussit à imposer dans l'échange verbal sa charité chrétienne, qui accorde à nouveau à Harpagon le bon sens partagé par tout homme, et qu'il avait perdu avec sa cassette :

Seigneur Harpagon, vous jugez bien que le choix d'une jeune personne tombera sur le fils plutôt que sur le père. Allons, ne vous faites point dire ce qu'il n'est pas nécessaire d'entendre, et consentez ainsi que moi à ce double hyménée²⁶⁸.

Il n'est en effet « pas nécessaire d'entendre », au temps de Molière, ce que le comportement économique d'Harpagon a de marginal et d'irrationnel pour cette société d'ordres, fondée sur un principe monarchique absolu de droit divin, car tout le monde le voit, et la comédie ne fait que le confirmer. L'Avare, perturbateur d'un système de valeurs chrétien et de l'économie royale de redistribution qui s'en inspire, détourne à son profit individuel ce qui doit être, à cette époque, le partage global d'une communauté dont le Roi est le repère. Il doit donc nécessairement être empêché de nuire, sans céder toutefois à une répression violente, qui marquera d'ailleurs la fin du règne de Louis XIV. Aussi importe-t-il de montrer la perversion intrinsèque de son caractère. Molière a donc construit l'intrigue autour d'un objet particulier, la cassette, à la fois fondamental et complètement absent de la scène, qui,

²⁶⁷ *Ibidem*, je souligne.

²⁶⁸ *Avare*, V, 6, p. 201.

par son association étroite à la faculté de raisonner de son propriétaire, désigne l'absence de raison *réelle* chez ce dernier, et permet ainsi d'élaborer une figure comique, purifiée de ses aspects trop subversifs. Avant d'examiner, dans le dernier chapitre de cette thèse, le travail moliéresque sur cet objet scénique et dramatique, il faut observer ici l'expression de ce montage idéologique peu orthodoxe à l'œuvre dans la figure de l'Avare, entre sa cassette et sa raison.

3) O ma cassette, ô ma raison ! ou le montage idéologique d'une figure de l'avarice sous l'Ancien Régime

Cléante, en recevant galamment Mariane à la place de son père, se substitue par provocation au chef de la maisonnée, gérant ses avoirs, engageant de faramineuses dépenses. Ce dangereux excès de ses prérogatives de fils fait basculer la raison d'Harpagon : dès qu'on *touche réellement* à son bien, sa *folie* devient patente. Avant même cette scène cruciale, on en perçoit les symptômes : dès qu'il sent sa fortune menacée, le mot « argent » devient le leitmotiv de son discours. Au début de l'acte III, quand Maître Jacques lui réclame un salaire pour son office de cuisinier, il s'emporte :

Que diable, toujours de l'argent ! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire : « De l'argent, de l'argent, de l'argent. » Ah ! ils n'ont que ce mot à la bouche : « De l'argent. » Toujours parler d'argent. C'est leur épée de chevet, de l'argent.²⁶⁹

Les valets n'hésitent pas, parfois avec quelque malice, à lui parler argent, faisant fi des euphémismes ou des détours que ses enfants empruntaient avec prudence. Ils déchaînent contre eux une logorrhée monétaire qui dénonce comiquement son trouble et sa pathétique

²⁶⁹ *Avare*, III, 1, p. 123.

défense. On a vu plus haut que ses récriminations sont plus modérées contre une simple menace²⁷⁰ ; ici, la récurrence inhabituelle dans la réplique du terme de la discorde est à mon sens à interpréter comme un premier signe de cette folie potentielle, quand la dépense devient obligatoire. La scène de « sans dot » fonctionne sur le même procédé²⁷¹, ainsi que la fin de la scène entre Harpagon et Frosine, avec une variante comique : le blocage pathologique s'est mué en alternance répétitive des jeux de physionomie²⁷². Dans la scène de réception de la jeune fiancée également, ses mimiques en aparté, de moins en moins retenues, accusent un profond trouble encore étouffé ; Cléante s'en amuse : « Vous le ferez tomber malade » faute d'accepter la bague, dit-il à Mariane²⁷³. Appelé au dehors, Harpagon bouscule un valet. La proportion que prend cet incident anodin révèle le tourment où il est plongé : « je suis mort » crie-t-il, comme plus tard quand il constatera le vol ; sa détresse se lit encore dans le recours à son intendant Valère, pour « sauver » (au sens de conserver) ce qui pourra l'être de la collation²⁷⁴. Rendu impuissant par l'audace de son fils, il se tourne vers la seconde autorité dans l'*oikouménè*, en qui il a toute confiance, sans savoir qu'il est en réalité entouré d'ennemis, qu'il n'a plus aucun recours.

C'est donc à la fin de l'acte III qu'affleurent ses possibilités maniaques, sa schizophrénie. Le discours schizophrène ne parvient pas à construire quelque monde de référence que ce soit, tandis que le discours paranoïaque, qu'on attribue en général à l'Avare, fait référence à un monde où réel et imaginaire ne sont plus distingués²⁷⁵. Le discours d'Harpagon, comme celui de Shylock et de Volpone, ne parvient en effet plus à se référer à aucune réalité sociale ou culturelle, puisqu'il subvertit « l'esprit » capitaliste naissant (en thésaurisant l'or, dont le vol emporte la raison) et les codes discursifs anciens à propos de

²⁷⁰ Voir début de l'acte I, scène 4 et *supra* B. 1).

²⁷¹ *Avare*, I, 5, p. 87-88.

²⁷² Voir *Avare*, II, 5, p. 116-117, les didascalies qui marquent la prise d'un « air sévère » ou d'un « air gai » selon les propos flatteurs ou quémandeurs de Frosine.

²⁷³ *Avare*, III, 7, p. 146.

²⁷⁴ *Avare*, III, 9, p. 147-148.

²⁷⁵ TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours* [1978], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996, p.78.

l'argent (réprobation de l'usure, secret sur les affaires, oisiveté et générosité nobles / travail et épargne bourgeois, qualitatif/quantitatif, etc.). Le quatrième acte est construit autour de cette montée de la schizophrénie par la confusion des discours et l'imbroglie des secrets qui éclatent au grand jour, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes : la machine s'emballe, la révélation des semi-vérités et des confessions à demi s'accélère, jusqu'au monologue final d'Harpagon.

Pour Harpagon, la perte de ses « bons louis d'or », de son assurance contre la fluctuation de la valeur monétaire, c'est la mort, ou plutôt la décomposition psychique. Il crie au voleur dès le jardin, entre « sans chapeau », précise l'indication scénique²⁷⁶, signe de la perte de l'esprit et de la rationalité qui dirigeait jusqu'ici ses actions²⁷⁷. Il court comme un aliéné, se prend pour son voleur, ainsi que ce qui tombe sous son regard²⁷⁸. La crise schizophrène a atteint ce paroxysme à cause de la perte du seul repère de l'usurier-avare ; d'un coup, toutes ses assurances ont disparu ; Harpagon ne sait plus où donner du regard, jusqu'ici tout entier attaché à la surveillance de la cassette, et celui-ci se disperse en vain dans une infinité de soupçons.

Par cette attitude, il rompt avec la contention aristocratique et l'impassibilité royale, avec la « morphologie de l'expression »²⁷⁹ du courtisan, visage où les passions sont maîtrisées. Il s'éloigne aussi de la conception du bourgeois austère et obstiné qui triomphe au XVIII^e siècle mais connaît déjà quelques exemples célèbres à la Cour, comme le ministre Colbert. Harpagon déroge donc à la fois aux mœurs mondaines, tournées vers le regard et l'opinion des autres, et aux mœurs bourgeoises d'effort, d'intégrité et de modestie, que la noblesse méprise car elles se fondent sur une « épargne intime » : « Vivre, c'est épargner son

²⁷⁶ *Avare*, IV, 7, p. 172.

²⁷⁷ A la scène 5 du dernier acte (p. 194), Valère *se recouvrira* tout aussi symboliquement : par ce geste, il rétablit sa condition de gentilhomme et l'ordre naturel général, social, moral et économique.

²⁷⁸ *Avare*, IV, 7, p. 172.

²⁷⁹ Courtine, *op. cit.*, 1994, p. 104.

âme, son corps, son temps »²⁸⁰, maxime qui ressemble fort à celle qui fait si forte impression sur Harpagon à la première scène de l'acte III : « *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger* »²⁸¹. D'ailleurs, il se méprend dans sa formulation, et n'est pas capable de l'affirmer en personne. La montée de la bourgeoisie crée ce conflit de valeur et de représentation sociale qui se manifeste sur scène dans le rapport à *money*, l'argent compris comme tacite rouage social. Celui-ci est le lieu d'une crise idéologique dans la société d'Ancien Régime, tendue entre idéal aristocratique et idéal bourgeois de la vie, crise qu'illustre la projection psychologique de l'Avare sur cet objet perdu, et plus fantasmé que concret. « Mon pauvre argent, mon cher ami », se lamente-t-il : cet oxymore confirme le statut ambigu de l'objet, à la fois pauvre et cher, chose et être, dont les liens avec l'individu sont encore mal définis. Dès lors, l'identité du voleur prend pour le public une dimension nouvelle. En élargissant son soupçon au reste de la ville, grâce à un jeu de scène, assez rare dans le théâtre de Molière, où il s'adresse directement à toute la salle mais sans sortir du cadre de l'intrigue, ni récuser l'illusion théâtrale, Harpagon renvoie un regard accusateur à cette société dont il est la risée, mais aussi, certainement, la met face à ses propres peurs, dans un climat déstabilisé par les guerres et les conquêtes, les réformes économiques et administratives. Ce court passage devait provoquer une émotion bien particulière chez le spectateur : comment ne pas se sentir en effet troublé devant ce personnage hautement risible et sans repères dans le monde réel, cette figure fictive construite à partir des plus anciennes traditions scéniques et adaptée aux mœurs contemporaines, qui sort tout soudain de son propos pour s'adresser à nous ?

Mais ce trouble est nécessairement évanescent ; la comédie doit reprendre ses droits. Quand Cléante lui propose d'échanger sa cassette contre sa promesse de mariage, il répond :

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 165

²⁸¹ *Avare*, III, 1, p. 126.

« Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette »²⁸². Il ne s'agit pas ici d'une diversion, comiquement enfantine, qui différerait la décision qui s'impose pour lui permettre de réfléchir : sa raison et sa cassette ne font vraiment qu'un. De même que le contenu de son coffret, sa raison se décompte sans former de bloc indivisible, elle s'effrite même à l'occasion, comme le public en a été *le seul* témoin et complice. C'est pourquoi il est primordial qu'il retrouve cette cassette « saine et entière », pour ne pas sombrer dans une folie irrémédiable qui annihilerait la comédie. Ainsi assuré que son magot est sauf, Harpagon peut à nouveau réfléchir en l'homme d'argent qu'il a toujours été, et penser aux moyens de charger le paiement de tous les frais qui lui seraient en principe dévolus sur un autre²⁸³. Son avarice lui permet donc, en fin de compte, de raffermir sa puissance, et il peut, en abusant du généreux Anselme, reprendre en avantage matériel ce qu'il perd en avantage moral. Les réponses d'Anselme, d'abord fort obligeantes puis de plus en plus expéditives²⁸⁴, dénoncent son impatience à quitter le devoir financier, qui ne lui cause, à lui, aucun souci et n'arrive jamais à entamer son enthousiasme, pour entrer dans le temps des réjouissances méritées. Et en effet, l'équilibre est partout rétabli : le père a retrouvé ses enfants, les enfants ont gagné femmes et maris dignes de leur choix, de leur âge et de leur condition sociale... et l'avare a retrouvé son argent.

Pas besoin de châtiment de l'avarice dans cette comédie. La perte de sa cassette-raison suffit à Harpagon comme avertissement ; qu'il en soit de même pour le spectateur. Mais si la comédie s'arrête avant le plein triomphe de la moralité, laissant ainsi planer un doute sur la conversion de l'avare à l'ordre moral et économique selon les valeurs catholiques et monarchiques restaurées, ce n'est pas uniquement par conformité aux règles de son dénouement : elle suggère peut-être aussi que son travers, commun à bien des hommes, n'est

²⁸² *Avare*, V, 6, p. 201.

²⁸³ *Avare*, V, 6, p. 201-202.

²⁸⁴ *Ibidem*, « Hé bien, [...] que cela ne vous inquiète point », « Oui, je m'y oblige : êtes-vous satisfait ? », « D'accord. Allons jouir de l'allégresse... », « Soit. Allons vite faire part de notre joie... ».

pas aussi diabolique, si ce n'est pour rire, que les prédicateurs ont bien voulu le croire, et ne nécessite pas un châtiment exemplaire et pesant. Ainsi Molière, comme l'a avancé Helen Harrison, « accepte[rait] l'ordre social [de son temps] et sa flexibilité modérée »²⁸⁵. D'ailleurs, en faisant crier son Avare sur la perte de son trésor, Molière ne fait-il pas entendre, bien mieux que s'il avait rempli la scène de ses richesses, ce que nous ne voulons pas voir : la rupture à la fois pathétique et comique entre nos idéaux de valeur et la réalité béante du vide sur lequel se fonde toute société ?

Molière, par la construction d'une substantifique figure, illustre donc un conflit qui s'intériorise, au cœur même des familles, entre les attentes sociales auxquelles est soumis tout individu et les problèmes engendrés par l'économie de marché naissante. Il cristallise en lui les espoirs, les ambitions, les peurs et les rejets moralistes confrontés au sein d'une société qui apprend à intégrer un nouveau discours économique. La schizophrénie qui caractérise son discours, sa raison et ses gestes est instillée par le recours exclusif à l'argent pour horizon économique, moral, philosophique, amical, sensuel. Il le considère comme un moyen, non celui d'une ambition de reclassement ou de vengeance contre une société qui l'honnit, qui pourrait l'élever, comme Shylock, à une certaine noblesse, mais comme un vulgaire subterfuge, dont la toute-puissance le terrasse et l'anime en même temps des plus noirs desseins, pour dissimuler, sous des dehors de demi-conformisme social à la mode du temps, des projets minables qui ne trompent personne. C'est bien le plus comique des trois avares étudiés ici : sa pathologie l'avilit, ses ruses sont éventées, sa maîtrise de l'argent, bien qu'habile et parfois spectaculaire, lui laisse peu de prérogatives. Il ne connaît même pas les jouissances sensuelles d'un Volpone. Ses possibilités d'action, au temps de Molière, sont en effet limitées, et le cynisme de sa conduite, ses effets sur son entourage, n'ont qu'une portée

²⁸⁵ Harrison, *op. cit.*, p. 146.

réduite, bientôt rendue risible par les lois de la comédie. Dès lors, peu importe qu'il retrouve à la fin son or : la comédie a su prouver que ses stratégies et ses manigances se fondaient sur du vide, que son usure s'apparentait à un jeu sans conséquence, que sa raison se construisait sur un trou dans le sol. Molière dénonce sans condamner, pointe, sans s'alarmer, rit, sans s'apitoyer. Viendra le temps où l'homme d'argent déploiera d'autres stratégies bien plus dramatiques.

L'Avare se situe temporellement à la charnière de l'évolution vers une économie de marché, entre l'intolérance de l'*usure* et l'acceptation lente de l'*intérêt*²⁸⁶. Cette transition, qui semble sans à-coups, se matérialise dans l'imaginaire collectif par un double symbole : l'or et « l'argent », qui forment les deux faces inséparables de *money*. Objet central pour comprendre le développement de l'économie française par le commerce, l'industrie et l'agriculture sous Colbert, pour qui « il n'y a qu'une même quantité d'argent qui roule dans toute l'Europe »²⁸⁷, il se décline dans *L'Avare* en matière et en mots. L'or, métal précieux chargé de références magiques et cosmologiques, est concrétisé sur scène par son contenant, ce qui tend à montrer déjà sa vulgarisation, son abaissement au train du monde terrestre ; cette représentation, qui le confine dans le secret de la cassette, marque aussi la réprobation dont il est l'objet. L'argent en revanche est un concept vivant dans l'esprit de l'avare, mais aussi un signe linguistique aux multiples acceptions, qui rendent confuses les significations et les valeurs qui lui sont attachées. Les déplacements de sens de l'or à l'argent opérés par l'Avare pour désigner *money* illustrent cette hésitation devant l'idée, mais pourraient aussi autoriser

²⁸⁶ Voir Hirschman, *op. cit.*, p. 43-44, et l'intérêt comme « tiers terme » entre passion et raison. Il précise que la définition du concept ne nécessite pas débat, tant il semble naturel à l'époque.

²⁸⁷ COLBERT Jean-Baptiste, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert, publiés d'après les ordres de l'empereur sur la proposition de son excellence M. Magne, ministre secrétaire d'État des Finances par Pierre Clément, membre de l'Institut*. 10 vol., Paris, Imprimerie impériale, 1861-1873 [disponible en ligne jusqu'au tome VII, sur Google Books et Gallica, voir <http://cour-de-france.fr/article318.html>] ; cité par Vernet, *Molière, op. cit.*, p. 321, tomes VI et IX, 1861-62. De même Colbert affirmait l'immobilisme du commerce mondial, de la population et de la consommation. Hubert METHIVIER, in *L'Ancien Régime en France : XVI-XVII-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1981, p. 360, l'explique par la relative restriction des arrivées d'or et d'argent de Séville en France.

une certaine tolérance, si elle était appréhendée par un esprit plein de discernement. Enfin, l'intérêt, le « tiers terme », achève ici le développement du champ idéologique de l'avarice moderne ; son entrée en vigueur dans le vocabulaire français courant indique plus clairement cette voie de l'acceptation vers des échanges économiques fondés sur l'argent comme moyen et marchandise²⁸⁸.

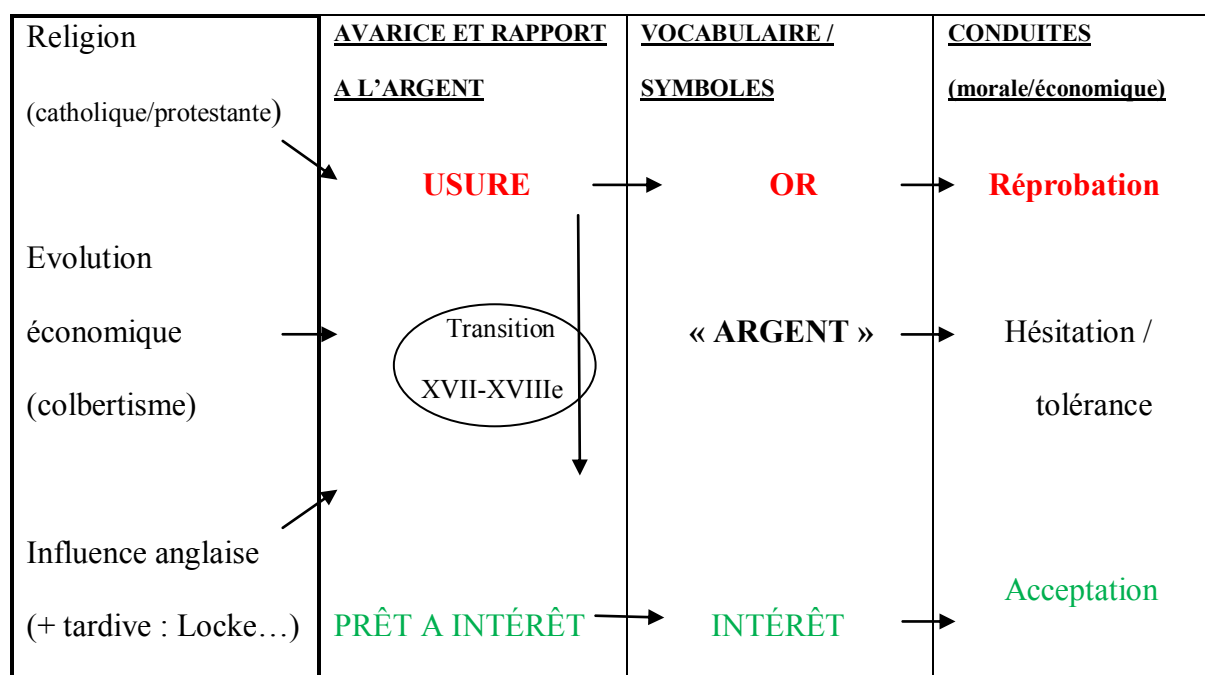


Tableau 3 Extension du champ idéologique de l'avarice moderne en France vers 1670

Ici encore, le calcul économique de l'avare donne une importance centrale aux *mots* (multiplication, détournement, remplacement des actes), qui désignent des objets, matériels ou conceptuels (monnaie, or/trésor, corps, intérêt, usure, honneur ou plutôt ici « honnêteté », etc.) dont la rencontre pose problème à la société d'Ancien Régime. Le théâtre peut exploiter

²⁸⁸ Le schéma qui suit récapitule ce paragraphe.

signes linguistiques et symboles visuels pour conceptualiser les questions et les doutes latents sur la division actuelle de la société en regard de l'émergence d'un domaine économique propre. La manière d'un auteur d'user de ces signes fait apparaître les difficultés rencontrées dans la mise en scène de l'avarice, tandis que son objet principal, l'argent, est en train de changer lui-même de sens. « L'avare », comme son entourage, circule entre une pensée de l'or thésaurisé et une pensée de l'argent échangé sans se fixer définitivement ni à l'une ni à l'autre. Il n'existe plus de critère net de distinction entre « lui » et « les autres ». Même la justice échoue partiellement à le rétablir dans la comédie. Quel *discrimen* reste-t-il alors ? Précisément, la comédie.

Avant d'aborder ce dernier champ de réflexion à travers une lecture croisée des dénouements des trois pièces étudiées, je souhaiterais mettre en relief les lignes de force des chapitres II et III, dans une perspective plus directement comparative, afin de guider la suite de l'étude.

4) Synthèse comparative des deux précédents chapitres

L'objectif des deux chapitres précédents était d'explicitier le rôle du thème, central aux trois textes, de l'avarice et de l'usure dans la construction des représentations comiques d'une pensée et de pratiques économiques émergentes en France et en Angleterre à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle.

J'ai formulé l'hypothèse que cette ambiguïté s'inscrivait dans l'appréhension dédoublée de cet objet par les « avares », qui hésitent entre l'or et les métaux précieux en général, images archaïques de la fortune, et le champ beaucoup plus indéfini de « l'argent », qui apparaît sous au moins cinq formes dans ces textes : pièces de monnaie, billet, lettres, mots,

personnes. Dans *Le Marchand de Venise*, le choix que doivent faire les prétendants de Portia entre les trois coffrets d'or, d'argent et de plomb, est une manière de mettre en scène cette question de la valeur, non seulement morale mais économique, des choses et des personnes. Les interrogations que ce choix suscite chez les trois prétendants, et les solutions que chacun trouve à ce dilemme illustrent les différentes approches de la société envers ce problème. Shakespeare a ainsi ouvert la tension dramatique du choix à la sagacité du spectateur, par la représentation concrète de trois réflexions possibles sur la valeur, tandis que chez Jonson et Molière, le point de vue est d'emblée plus orienté par la caricature des figures les plus attachées à la richesse. À Belmont, société idéale, l'or garde sa valeur en tant que métaphore dans le fantasme amoureux, mais non en tant que signe de valeur morale ou économique. Ce sont les métaux frustes comme le plomb, les matières légères comme le papier qui sont préférés dans ce contexte, comme moyens d'échange et de décompte de la valeur morale réelle (vertu, amitié, etc.). Quant à l'argent, il représente une valeur instable : sa frappe donne à ce métal précieux son vrai prix et sa neutralité de monnaie dans l'échange, mais son cours est instable, et souvent sujet à caution ; il n'est pas encore, semble-t-il, un *medium* propre à l'échange de valeurs.

Ce que Shakespeare distingue dialectiquement dans trois objets symboliques, Jonson les fusionne en une double figure, Volpone et Mosca son disciple et acolyte, qui deviennent dès lors emblématiques d'un rapport quasi alchimique entre or et *money*. En absorbant lui-même sa fortune, Volpone en décuple le pouvoir de fascination sacrée et d'action économique sur les êtres, mais provoque aussi, dans cette logique infernale de dévoration, l'effondrement de toutes les valeurs.

Quant à Harpagon, il se retrouve déchiré entre deux attitudes envers un même objet symbolique *et absent*, sa cassette. À la fois trésor, qui contient de « bons louis d'or », valeur économique stable et rassurante, et monnaie de prêt, destinée à être réinvestie sous peu dans

les circuits tabous de l'usure, sa place sur scène et dans la société d'Ancien Régime est hautement aléatoire, méprisée, inquiétante, bref dramatique. Harpagon semble suspendu entre l'immobilité qu'il a assignée à son or et l'usage marchand qu'il en fait par intérêt. L'argent qu'il enterre est dès lors pris dans une contradiction, entre le « métallisme » de l'accumulation, qui implique aussi fidélité d'esprit, surveillance étroite et aussi parfois fixité des tropes, blocage linguistique, et la fluidité, la circulation, la dynamique de l'échange, qui exige cependant une pratique active du secret. Cette ambivalence et cette restriction sociale de l'échange à quelques objets très définis explique ce paradoxal statut de l'argent chez l'Avare, et son absence de la scène. Mais la comédie s'emploie, grâce à son langage verbal et gestuel, à rendre inoffensive cette composante peut-être inquiétante de son nouvel usage économique.

Cet usage varie de plus en fonction du métier de « l'avare ». Ce point est révélateur des modalités de construction de la figure de l'avarice dans chaque pièce, ainsi que des schémas d'intrigues qu'elle se propose de développer. La situation n'est pas toujours claire de ce point de vue également, et dénote ce même trouble devant l'appréhension sociale de l'argent. Sauf chez Shakespeare, les figures de l'avarice n'ont pas de réel métier, mais bien plutôt un statut social. Et encore Shylock est-il usurier à cause de sa condition sociale, ethnique et religieuse. Être juif à Venise (et en Angleterre) détermine une position particulière dans la cité, sur laquelle Shakespeare construit son intrigue. Volpone, bien qu'habitant de Venise, se vante de ne s'abaisser à aucun travail professionnel, de n'avoir aucune « vocation » au sens calviniste, et il n'en a pas besoin dans l'univers de Jonson ; il est une pure abstraction du pouvoir brut de money, sans ancrage réel dans cette société utopique. Le statut d'Harpagon, conformément aux critères de l'Ancien Régime, se définit avant tout par sa bourgeoisie. Sa richesse le dispense en principe de la pratique d'un métier, qui le ferait déroger socialement. Mais il cache une activité, une sorte de jeu d'argent bourgeois et honteux, contrepoint du jeu de

hasard prisé à la cour, l'usure, qui sied à la perversion intrinsèque de son caractère « d'avare ». En France, elle n'est pas considérée comme un métier, et, de même que le négoce est appréhendé comme un divertissement pour le noble, elle est méprisée et ridicule, puisque non noble.

L'expression de la spéculation usurière est tout à fait spécifique à Harpagon, elle ne se trouve chez aucun autre personnage, ni chez Shylock, ni chez Volpone/Mosca, du moins avec un pouvoir potentiellement aussi déstabilisateur de la valeur. Bien sûr, l'activité spéculative des figures anglaises tendait également à remettre en cause sa désignation certaine, et entraînait un jeu, une relativité entre toutes les valeurs que les opposants avaient bien du mal à contenir et à maîtriser dans un nouvel ordre, conforme à l'évolution globale de leur microcosme et de la société anglaise en général. Mais elle était justement aux prises dialectiques soit avec un pôle positif d'ordre moral et économique, fort (les marchands contre Shylock) ou faible (Célia et Bonario contre Volpone), soit avec les limites de son propre système économique et moral (Volpone et Mosca contre les héritiers, Volpone contre Mosca). La force passive mais destructrice pour le lien social et économique de l'avarice d'Harpagon tient en partie à l'absence d'opposants réels, sur le plan moral et économique, et à la capacité apparemment infinie de son système spéculatif fondé sur le vide. Les enfants d'Harpagon ont en quelque sorte hérité des craintes de dépossession de leur père ; elles se traduisent par une inquiétude permanente au sujet de la mesure de la valeur (des actes, des mots, des personnes), et la mise en place de ruses et de détours pour rétablir un certain ordre, mais qui s'apparentent encore de près, on l'a vu, aux procédés paternels. Si certains traits de caractère des marchands de Venise pouvaient prêter à confusion avec ceux de Shylock, c'était davantage à cause de sa proximité toute originale d'une conduite et d'un discours calvinistes, malgré la distinction accentuée dès le départ entre le juif et les chrétiens. Mais leur action économique, la signification et la valeur qu'elle prenait pour chaque camp demeuraient quant à elles tout à

fait opposées, et le critère ethnico-religieux prenait son sens dans cette séparation radicale, et non dans une véritable opposition spirituelle.

Quant à l'aspect spéculatif et dépréciateur de l'investissement économique, déjà constaté dans *Volpone*, il ne semble pas rencontrer d'obstacle naturel dans *L'Avare*. Volpone, dans son activité dissipatrice et dévorante, ne faisait pas lui-même de différence entre les objets qu'il absorbait, ni ontologiquement (entre choses et êtres), ni numériquement (entre les pièces et les cadeaux qui constituent son trésor et le « tout » de ce trésor, qu'il est capable d'investir d'un bloc). Mosca, quant à lui, ne s'adonnait pas à ce type de dépense spéculative dangereuse, puisqu'elle ne reposait pas sur son prudent art de soutirer l'argent, mais sur le hasard. Pour Harpagon, il en va tout autrement. Il semble qu'il ait parfaitement conscience de la valeur des choses, et du statut des hommes dans la hiérarchie sociale : il préfère thésauriser de bons louis d'or, frappés et assurés (en principe) par la garantie royale ; il sait que les perruques et les rubans sont autant de colifichets coûteux et inutiles ; il tient à un certain train dans sa maisonnée, et cherche pour ses enfants des partis « souhaitables » du point de vue financier ; il s'insurge même contre les usurpateurs d'identité, les « larrons de noblesse » qui fraudent sur leur titre. C'est donc en connaissance de cause qu'il propose des valeurs aussi basses dans le prêt qu'il contracte, pour éviter une dépense réellement importante. Il a semble-t-il intégré et synthétisé la valeur moderne de l'argent, *medium* universel et marchandise, et le mépris dont il est l'objet, pour assouvir son vice personnel de thésaurisation. Il joue avec les possibilités concrètes offertes par ce nouveau moyen, en maîtrisant les règles du jeu grâce à son apparente adaptation aux critères économiques et sociaux alors en vigueur, et en les détournant, avec cependant une certaine « innocence » qui sied à la comédie. Mais la réflexion sur ces effets révèle un aspect plus sombre de cette apparente innocuité du trafic bourgeois.

De ce point de vue, il est frappant, entre autres échos sensibles d'un texte à l'autre, de constater la récurrence discrète du thème de la mélancolie. Son évocation à des moments déterminants de l'intrigue (dès les premières répliques de la pièce pour le *Marchand* et pour *L'Avare*, et dans le premier faux dénouement de *Volpone*) pourrait donner une indication sur l'abord de la thématique de l'argent par chaque auteur, ainsi que les personnages qui en sont touchés. Chez Antonio, la mélancolie peut s'interpréter comme un doute et une inquiétude devant l'instabilité des valeurs, celle de l'amitié, de l'amour et du travail notamment, à cause de l'argent ; il sera d'ailleurs la première victime de cette labilité. Chez Élise, elle est le signe physique de la tension dramatique de la comédie, l'expression d'un malaise interne (et non plus externe, devant la marche du monde, comme Antonio), qui altère sa propre détermination et sa propre mesure du sentiment amoureux. Dans la bouche de Mosca au contraire, la mélancolie est exploitée sur un mode parodique, qui copie la morale puritaine et calviniste pour forcer à la contrition des personnages de farce (Corvino et Lady Would-Be). Le degré de distance entre le problème posé par l'intrigue et ces personnages-repères, de la réflexion humaniste au détournement burlesque, oriente évidemment la réception par le public de la question, et le prépare à son dénouement.

Le genre comique prédétermine bien sûr certains aspects de ces résolutions. Je reviendrai plus en détail dans le chapitre IV sur la question centrale de la justice, mais le rôle du jeune amant dans le rétablissement final d'une hiérarchie « naturelle » des valeurs n'est pas à négliger. Le triomphe des jeunes amoureux sur les pères est la règle en comédie, et *Le Marchand*, *Volpone* et *L'Avare* y souscrivent ; mais le contexte de cette victoire n'assure pas réellement le bonheur des amants. La quête amoureuse de Bassanio et de Lorenzo connaît de multiples difficultés, davantage dues au contexte moral et économique de l'intrigue qu'à l'opposition paternelle. La situation de ses alliés marchands, à la fois prospère et précarisée par le risque maritime et la concurrence d'un système économique parallèle, celui de l'usure,

en passe d'être acceptée dans la société, influence le cours de leurs propres actions. Il faut noter également le rôle de Portia dans ce contexte. Elle est pour son amant un guide, une sorte de divinité tutélaire (Fortuna ?²⁸⁹) dans sa recherche d'un critère stable de la valeur ; l'or de ses cheveux représente également aux yeux de Bassanio une valeur amoureuse idéale et sûre. Cependant les hésitations et les sentiments de Portia elle-même, ainsi que les errances de son amant prouvent que cette quête de stabilité ne se gagne jamais complètement, et qu'il est toujours possible de perdre à nouveau ses repères. Les mariages finaux sont un hymne à l'harmonie et à la fidélité²⁹⁰ retrouvées, mais l'anneau que garde Gratiano reste dans les couples comme trace des doutes passés.

Bonario, le fils de Corbaccio, finit quant à lui par vaincre les vilains, mais sans aucune gloire, car sans aucune lutte. Volpone et Jonson ont construit un monde purement fictionnel, théâtral, sur la toute-puissance de l'argent considérée comme une utopie. La vertu ne semble pas avoir besoin d'y intervenir pour provoquer sa chute. Cependant, contrairement au *Marchand* et à *L'Avare*, et aux attentes de la comédie, la fin ne voit pas non plus l'union des restaurateurs de l'ordre²⁹¹. Ce manquement aux règles malgré les proclamations liminaires du poète²⁹², cette absence de réconciliation et de rédemption finales, sont-ils attribuables au cynisme de Jonson, ou au genre hybride de sa pièce ? Il semble bien, comme il l'annonce d'ailleurs dans le Prologue, que l'« utilité » des règles pour l'écriture dramatique l'emporte sur la conformité servile au genre comique.

²⁸⁹ C'est du moins l'hypothèse que propose Klaus REICHERT dans *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Francfort, Suhrkamp, 1985, p. 48 sq.

²⁹⁰ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 299. "We will answer all things faithfully" (« Nous répondrons à tout avec fidélité ») : Portia et Nérissa, après la comédie, font instruire leurs futurs époux de tous leurs tours pour sauver Antonio.

²⁹¹ « Le dénouement constitue une impasse plutôt qu'une ouverture : ni réconciliation, ni réunion, ni espoir de régénération pour Venise : les innocents restent séparés, chacun retournant chez son père. Les attentes comiques traditionnelles sont déjouées » (Michèle Willems, « Notice sur la pièce [Volpone] », *Théâtre élisabéthain*, tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 1632). Ce regret remonte à Coleridge (*Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*, 1818).

²⁹² *Volpone*, Prologue, v. 29-32. "And so presents quick comedy refined, / As best critics have designed; / The laws of time, place, persons he observeth, / From no needful rule he swerveth." ("Voici sa comédie, alerte et raffinée, / Conforme aux lois que tous les critiques ont prônées, / Lieu, temps et caractère, toutes les unités / Et les règles utiles sont ici respectées », traduction M. Willems, in *Théâtre élisabéthain*, tome II, p. 10).

Cléante et Valère, plus classiquement, ont adopté deux stratégies de conquête de la valeur fondamentale d'une société galante, l'amour, qui s'oppose à la conquête de la richesse ou du pouvoir nouveau de l'argent. Mais les compromissions qu'ils ont dû accepter avec le principe qu'ils rejettent rendent leur position dans l'intrigue fort problématique. Molière a ici fait apparaître avec une grande acuité une évolution complexe des comportements envers l'argent. Les personnages de Shakespeare étaient, somme toute, très avertis du bouleversement des valeurs ; les jeunes premiers de Molière, à la fois projetés sur un terrain moderne et enfermés dans une tradition comique, comme la figure de l'Avare elle-même, ne semblent pas se soucier de ces tensions que leur situation leur impose. Il est vrai que le titre de la pièce indique clairement la focalisation dramatique, mais l'apparente désinvolture des personnages peut être ici aussi interprétée soit en fonction de la particularité du genre comique illustré, soit à partir des mentalités de l'époque, qui ne pouvaient pas concevoir les vastes développements de nouvelles formes d'économie.

Le concept d'« argent » au sens large (ou *money*) s'articule donc, dans cette période de formation d'un « esprit » capitaliste, en fonction de l'ambivalence de termes clés issus de la morale, du juridique, de l'éthique religieuse, comme « *credit* », « *competency* », « *usure/usury* », « intérêt » ou encore « prix » et « valeur ». L'étude a dégagé trois conceptions possibles de l'argent en rapport avec l'avarice, de l'ostentation carnavalesque (*Volpone*) au tabou le plus complet par respect des bienséances (*L'Avare*), en passant par une tentative de rationalisation à travers la représentation d'un ordre social et moral idéal (*Le Marchand de Venise*). Il est apparu que la difficulté de conceptualisation de l'argent ressortait dans les motifs ambigus, entre secret et polymorphisme, de son apparition. Puisque l'or, métal et monnaie, bénéficie d'une présence-absence sur scène, d'une existence souvent *cachée* dans les faits et *dévoilée*

par les mots, d'autres formes de l'argent se manifestent et déséquilibrent les rapports de force classiques entre les personnages de la comédie anglaise et française. Ces avatars, représentés matériellement ou symboliquement sur la scène (pièces, bijoux, billet, lettre annonçant la fortune ou l'infortune, coffrets, vêtements, « nippes et hardes », et même mots et êtres humains), se démultiplient à l'infini, brouillant le critère de leur valeur, introduisant la confusion dans les esprits, celui de « l'avare », mais aussi, presque malgré lui, de son entourage. Ces jeux de dupes, de calcul et de profit, d'attente et de plaisir, toujours tus par bienséance ou par ruse et toujours frustrés, perturbent l'ensemble de l'économie familiale et sociale, qui voudrait se fonder sur une juste mesure de la richesse et de la valeur de l'argent. Mais est-elle encore possible ?

Le Marchand de Venise et *L'Avare* insistent sur les motifs de la mesure et de son corollaire, le couple antinomique excès/pénurie. L'instance de rééquilibrage, l'objet et le concept « argent » (*money*), se révèle être dans *Le Marchand de Venise* un instrument de mesure dont l'incertitude transparait à travers sa circulation sous forme de « billet ». Dans *L'Avare*, l'absence manifeste d'argent sur scène et le tabou jeté sur son usage en société font échouer d'emblée les premières tentatives de rééquilibrage, qui triompheront uniquement grâce à l'intervention d'une figure d'autorité externe à l'*oikouménè* de l'Avare. *Volpone*, dans une logique carnavalesque, dépeint une situation purement théâtrale où la folie pour l'argent va *crescendo*, de la vénération de l'or à l'exploitation sans scrupule des individus, et où le critère de la mesure est complètement assumé par *money*, au physique comme au spirituel, avant de s'effondrer sous l'effet de sa propre outrance.

CHAPITRE IV - « L'avare » face au tribunal de la mesure et de la circulation. Mise en scène du jugement collectif et théâtralisation de la valeur de l'argent

*Que la connaissance de la vérité soit quelque chose qui
ne tombe pas du ciel, mais qui s'ouvre à nous dans le
dévoilement dramatique des réalités terrestres
auparavant cachées : voilà la conception fondamentale
de la modernité authentique.*

Peter Sloterdijk¹

Les motifs du trouble et de la confusion génèrent, en principe de comédie, une confrontation finale spectaculaire dans un lieu de justice hautement symbolique. Le *Marchand de Venise*, *Volpone* et *L'Avare* n'échappent pas à cette règle. Les trois pièces s'achèvent (ou tendent vers leur fin) par le recours à une instance judiciaire, procès ou enquête, sur un mode parodique, chargée de résoudre les conflits et les malversations dont le théâtre a été le témoin. Condensé et intensification des nœuds conflictuels tissés tout au long de la comédie², la scène de procès est un pont jeté entre la représentation et son public, le spectacle et sa « leçon ». Pour l'Angleterre, O. Hood Phillips reporte qu'un tiers des pièces du corpus élisabéthain contiennent une scène de procès ou plus, alors que dans l'œuvre de

¹ *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche [Der Denker auf der Bühne. Friedrich Nietzsches Materialismus, 1986], Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 182-183.*

² Voir JAGENDORF, Zvi, *The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare*, Newark, University of Delaware Press, 1984, p. 36-37 et aussi BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique » 41, 2002.

Shakespeare leur nombre s'élève à deux-tiers³. Jonson également y a beaucoup recours, y compris dans ses comédies, Molière assez rarement⁴. Par sa nature, elle forme en retour une « mise en abyme » de la « séance théâtrale ». « Le dispositif dramatique lui-même » constitue, d'après Martial Poirson :

une sorte de parangon mimétique de procès, qui emprunte à la justice à la fois son protocole institutionnel, ressaisi et reformulé dans la représentation théâtrale et les techniques de jeu, sa rhétorique juridique et judiciaire et surtout, sa profonde efficacité performative, [auxquels s'ajoutent la relation critique du théâtre à lui-même]⁵.

Aussi la nature des conflits représentés et la divergence de leurs solutions feront-elles affleurer plusieurs manières d'appréhender le rôle du théâtre – et plus proprement du théâtre comique – dans la configuration sociale par l'abord de ses problèmes fondamentaux. Est-il dès lors possible de retracer, à la lumière des dénouements de ces trois pièces, la reconstruction d'un sens économique ? Et quelle part l'institution, la scène théâtrale, ou encore l'auteur, les comédiens ont-ils à (ou peuvent-ils) y prendre ?

De récents travaux, à la suite de multiples études qui, depuis les trente dernières années, ont mis fin à un pesant silence critique, se sont attachés à problématiser les accointances entre les appareils judiciaire et théâtral⁶. La Loi est une sanction des actes passés ; le théâtre, la

³ *Shakespeare and the Lawyers*, Londres, Methuen, 2005, p. 91-118. Voir par ex. *Henry VIII*, *Richard II*, *Henry V*, *King John*, *The Winter's Tale*, *King Lear*, *Measure for Measure*, *The Merry Wives of Windsor*, etc.

⁴ Voir plus bas, la sous-partie « Le cas Volpone/Jonson », pour Jonson ; chez Molière, la menace d'emprisonnement pèse plus ou moins sur certains personnages, avec l'entrée d'un Exempt (*Tartuffe*, *Monsieur de Pourceaugnac*), l'arrivée d'une lettre (*Les Femmes savantes*), etc.

⁵ POIRSON, Martial, « De la dramatisation du pouvoir aux pouvoirs de la dramatisation. *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, du texte à la scène », in BIET, Christian et SCHIFANO, Laurence, *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, coll. « Représentation », 2003, p. 85.

⁶ Voir plus haut, la citation de Martial Poirson. Voir notamment : GARAPON, Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997, 2001, p. 181-248 ; LOCKEY, Brian C., *Law and Empire in English Renaissance Literature*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2006 ; HUTSON, Lorna, *The Invention of Suspicion - Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; et, pour le domaine français (et parfois anglais), les nombreux ouvrages de ou dirigés par Christian BIET, dont : *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2000 ; *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, 2003 ; *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002. Pour un panorama critique récent de la question, voir SANSONE, Arianna, *Diritto e Letteratura : un' Introduzione Generale*, Milan, Giuffrè, 2001.

sanction des actes possibles, d'après Jean-Marie Apostolidès. L'autonomie de ces deux systèmes par rapport au cadre social, ou à la pression politique ou religieuse, évolue parallèlement⁷. Autant le procès forme un résumé de l'intrigue et du dispositif théâtral, autant « la scène judiciaire s'organise comme un spectacle », un rituel analysé avec précision par Antoine Garapon⁸, caractérisé par un espace et un temps séparés, une gestuelle, une symbolique d'attitude et de position, des modalités propres de circulation de la parole et du silence, une « structure hybride [...] qui tient à la fois de la représentation théâtrale et du drame social » et qui a « envahi en retour notre univers mental »⁹. Les procédés rhétoriques de la composition narrative des tragédies ou des comédies élisabéthaines¹⁰ ou la proximité spatiale et institutionnelle des théâtres et des cours de justice de Londres¹¹ les rapprochent encore en leurs fondements et principes. De même, les questions du droit, de la valeur et de l'échange travaillent la société française à l'heure de l'émergence de l'individu « moderne ». Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la littérature a saisi le droit, « l'un des pivots de la culture d'Ancien Régime », afin d'en explorer les « vides » et les « contradictions », à travers des figures et des personnages qui expérimentent de nouveaux comportements financiers, provoquant « un moment de crise des valeurs, une période de négociation en profondeur »¹². La nature des conflits comiques de la scène élisabéthaine ou moliéresque, inspirée de la réalité (mariage en premier lieu, mais aussi héritage, contrat, vol, etc.) trouvent leur solution, comme souvent dans la vie quotidienne, dans la justice civile. Mais il faut également garder à l'esprit la dimension éthique et religieuse du débat, et que celle-ci reproduit, sous des dehors

⁷ APOSTOLIDES, Jean-Marie, « Molière and the Sociology of Exchange », article traduit par Alice Musick McLean in *Critical Inquiry*, vol. 14, n°3 « *The Sociology of Literature* », printemps 1988, p. 491 [disponible en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/1343700>, consulté le 19/10/2009].

⁸ Garapon, *op.cit.*, 2001, *passim*.

⁹ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Le Tribunal imaginaire*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Voix intérieures », 2006, p. 48-50, et les citations qu'elle retranscrit d'Antoine GARAPON, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰ Voir HUTSON, Lorna, *The Invention of Suspicion...*, *op. cit.*, *passim*.

¹¹ Voir MULLANEY, Steven, *The Place of the Stage. License, Play and Power in Renaissance England*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988 et MUKHERJI, Subha, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, 2006.

¹² Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, *op. cit.*, 2002, p. 382-383.

modernisés, la tradition bien implantée du « châtement de l'avarice », dont les exemples sont innombrables dans la littérature occidentale et même mondiale¹³. Il s'agira donc de porter attention à la manière dont le théâtre agit le déroulement des procès ou de l'enquête (processus envisagé, décorum, action, issue) pour comprendre quel sens l'auteur d'une part, le public auquel il s'adresse d'autre part, octroient au conflit entre conception ancienne et conception moderne de l'argent dans la formation d'une pratique théâtrale et d'une conscience sociale. La mise en scène du corps juridique et de la « fonction judiciaire »¹⁴ du théâtre oriente en effet ce débat intimement social de l'inscription des tendances nouvelles dans la gestion de l'argent, de la famille et de l'État. Elle interroge également la position du théâtre dans ces débats, au cœur d'une époque complexe de répression accrue et mieux argumentée, et de développement créatif intense.

A. Droit et justice pour « l'avare »

Deux cas se présentent : soit c'est le personnage désigné comme « avare » et/ou comme « juif » (ce qui est à peu près synonyme) qui intente une action en justice (Shylock dans le *Marchand de Venise* et Harpagon dans *L'Avare*), soit c'est son adversaire le plus direct qui le traîne devant les juges (Bonario, soutenu par Célia, dans *Volpone*). Mais dans les deux cas, grâce à la configuration particulière du drame, le plaignant fait figure de fauteur de troubles, qui déséquilibre le système de valeurs dominant, que cet ordre soit plutôt réaliste ou plutôt fantaisiste. Ce perturbateur, qu'il souhaite rentrer dans son droit ou rétablir ce qu'il croit être la vérité, prend à partie la société civile dans ce qu'elle a de plus représentatif pour être

¹³ Voir la première partie.

¹⁴ L'expression est de Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, *op. cit.*, 2002, p. 42. Il s'agit de la forme que prend le débat d'idées « pour légitimer ou délégitimer la conduite de tel ou tel sujet par rapport à tel autre en fonction des lois existantes ».

entendu. Il exprime donc une étonnante confiance dans le système qu'il menace, soit qu'il sache la manière dont il pourra en tirer profit (Shylock et Harpagon), soit qu'il n'ait pas conscience d'être un marginal dans ce système (Bonario et peut-être aussi les précédents). En revanche, dans les trois cas, l'intervention de la justice est l'occasion d'une révélation d'une activité qui cherche l'ombre, de manigances à la limite de la légalité. Mais les atermoiements de l'institution, ou plutôt de ses représentants, dénoncent également l'artifice de cette révélation, et le rapport théâtral intime qui relie l'argent, la fausse valeur et la (fausse) preuve, l'économique et le judiciaire.

L'appel de Shylock à la reconnaissance sociale par l'institution

Shylock et Harpagon ont des doléances à peu près similaires. L'un veut son « billet », et intente un procès à son débiteur ; l'autre crie impuissamment après sa « cassette », puis va « quérir la justice »¹⁵. Mais pour Shylock, le procès correspond à l'affirmation d'une singularité problématique en contexte chrétien. Non seulement le discours de « l'avare » perturbe son fonctionnement, mais encore le thème de l'*avaritia* parasite la dynamique moderne de l'échange, voire la prise de conscience du réel pouvoir de l'usure. Le caractère artificiel de l'issue du procès ne permet pas de résoudre de manière claire cette confrontation entre valeurs morales et pratiques économiques dans l'Angleterre élisabéthaine.

Salerio rapporte à Bassanio, qui vient d'apprendre par lettre les pertes commerciales d'Antonio, la frénésie qui a saisi l'usurier depuis qu'il en a eu lui-même connaissance. Quêteur solitaire de la vengeance de tout un peuple, il se dresse face à l'appareil judiciaire déployé pour modérer son implacable colère :

¹⁵ *Avare*, IV, 7, p. 172.

He plies the duke at morning and at night,
 And doth impeach the freedom of the state,
 If they deny him justice. Twenty merchants,
 The duke himself, and the magnificoes
 Of greatest port, have all persuaded with him,
 But none can drive him from the envious plea
 Of forfeiture, of justice, and his bond.¹⁶

La confusion entre la rupture du contrat usuraire (*forfeiture*) et le moyen par lequel s'est lié ce contrat (*bond*) souligne son appréhension de la justice : elle se trouve, dans le vers comme dans son esprit, en position à la fois médiatrice et discriminante entre les acteurs de l'échange économique. Dans cette optique, la réparation de cette rupture nécessite absolument le prélèvement littéral du billet, à savoir la chair de son ennemi¹⁷. C'est à la fois pour des motifs concurrentiels sur le marché vénitien de l'argent et par volonté de vengeance contre le mépris que subit son peuple qu'il a voulu prendre cette occasion de le réduire à néant¹⁸ :

He lends out money gratis, and bring down
 The rate of usance here with us in Venice...
 If I can catch him once upon the hip,
 I will feed fat the ancient grudge I bear him...
 He hates our sacred nation, and he rails,
 Even there where merchants most do congregate,
 On me, my bargains, and my well-won thrift,
 Which he calls interest... Curséd be my tribe,
 If I forgive him!¹⁹

¹⁶ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 276-282. « Il importune le Duc du matin au soir,/ Et prétend qu'on attaque nos franchises / Si l'on dénie son droit. Vingt négociants,/ Le Duc en personne et les Magnifiques/ Du plus haut rang ont voulu le convaincre,/ Mais nul ne l'a dissuadé de l'odieux procès/ Pour contrat rompu et billet valable ».

¹⁷ A noter que ces paroles sont rapportées par Salerio, figure de médiation *amicale* entre les héros chrétiens, dont on a vu les discrètes capacités de prémonition (voir début du chapitre II). En outre, bien que Shylock ne soit pas directement responsable de ces pertes, il a bien tenté une spéculation hasardeuse sur le trafic aléatoire d'Antonio, voué aux forces naturelles et non au solide calcul de la raison (*The Merchant of Venice*, I, 3, v. 15 sq, 37 sq).

¹⁸ Quelques prédécesseurs de Shakespeare qui ont porté à la scène l'ambivalence de la répartition des comportements moraux entre juifs et chrétiens (une pièce à mystère, *The Croxton Play of the Sacrament*, *The Three Ladies of London* de Robert Wilson et la tragédie *The Jew of Malta* de Marlowe), mais Shylock est un rare exemple de « vilain » qui clame son appartenance à un peuple sacré (Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 21-22).

¹⁹ *The Merchant of Venice*, I, 3, v. 39-47. « Il prête l'argent gratis et fait baisser / Le taux ici, parmi nous, dans Venise... / Si je le tiens une fois sur le flanc / J'assouvrai sur lui ma vieille haine... / Il déteste notre saint peuple

Son activité, bien que permise par la loi de Venise, se révèle ambiguë à cause des intentions qui l'animent contre le marchand chrétien. L'illégitimité de Shylock se concentre ici non dans l'activité elle-même, mais bien plutôt dans l'usage immoral qu'il fait de l'usure en cette occasion, qui concurrence sa quête d'honneur pour un peuple bafoué.

Shylock, confiant dans la stricte juridiction de Venise, attend tout de la rigueur du duc dans l'application de la loi²⁰, dit-il. La requête en justice de la stricte lettre du billet devient l'obsession réelle de Shylock, plus que le remboursement du prêt lui-même, ce qui a pu inciter certains commentateurs à la comparer à la loi du talion, selon la théologie hébraïque, ou encore à la pratique de la *common law*. Cette forme du droit privé anglais considère qu'il n'existe qu'une seule règle stricte pour tous, tandis que l'*equity*, incarnée par Portia, est une pratique du droit plus souple, fondée sur une juste distribution des peines en fonction de leur gravité²¹.

Mark Fortier a montré comment le concept et les débats contemporains autour de « la culture de l'équité » ont façonné l'univers dramatique de cette pièce. En effet, cette question du jugement équitable devient cruciale et impossible à trancher de façon satisfaisante dès qu'il s'agit d'appliquer un décompte à ce qui est proprement incomptable, incommensurable (la vengeance, la clémence, la foi, l'amour)²². Le procès, ou encore le choix des trois coffrets, ou l'échange des anneaux²³ « présentent sur la scène les insatisfactions qu'impliquent un

et raille, / Où les marchands s'agglutinent le plus, / Moi, mes contrats et mes gains légitimes / Qu'il nomme usure... Ah ! maudit soit mon peuple / Si je lui pardonne ! ».

²⁰ *The Merchant of Venice*, III, 3, v. 8. « The duke shall grant me justice » (« Le Duc m'accordera justice »). L'auxiliaire "shall" exprime cette certitude en l'avenir.

²¹ Voir FRISON, Danièle, « Littérature et droit dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles : *Le Marchand de Venise* de Shakespeare », in BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000, p. 148-151. Cette thèse fait consensus depuis une vingtaine d'années au moins parmi la critique shakespearienne anglophone, voir KORNSTEIN, Daniel J., *Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Appeal*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 66.

²² FORTIER, Mark, *The Culture of Equity in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 130.

²³ *The Merchant of Venice*, III, 2; V, 1, v. 142 sq.

calcul légal, mathématique ou monétaire »²⁴. L'insistance de Shakespeare sur l'incommensurabilité entre justice strictement légale et justice équitable est pour Fortier une extrapolation de la pratique judiciaire courante en ce temps. En montrant l'impuissance de l'équité devant la rigueur de la loi (*common law*) et la menace que fait peser l'irréductibilité de l'équité sur une inflexibilité législative qui en devient vulnérable, Shakespeare accentue le désaccord entre les deux termes du débat culturel et légal, pour accroître l'intensité de son drame. Car en principe, après un échec devant un tribunal de *common law*, le plaignant pouvait avoir recours, du moins à cette époque, à un tribunal « équitable » comme la Chancellerie²⁵. De plus, la justice criminelle était participative, avec des juges de paix non rémunérés et un jury, pratique bien diffusée à travers l'ensemble de la société, fondée sur le concept de preuve, son degré de vraisemblance, sa probabilité, sa validité²⁶.

L'importance de la mise en scène du cadre judiciaire dans Le Marchand de Venise

Bien que le système monarchique se renforce sous les Tudors et surtout sous les Stuarts, il n'existe pas, dans l'Angleterre de la seconde moitié du XVI^e siècle, de rituel judiciaire organisé par un pouvoir d'essence divine, comme dans l'absolutisme français²⁷. Sa mise en scène procédurière comporte donc un sens particulier dans *Le Marchand de Venise*. Elle révèle un Shylock dont la dureté égale celle du métal – et non uniquement la matérialité de la chair, qui s'opposerait, comme le suggère Frederick Turner, à la « liquidité » du sang

²⁴ “[The trial scene] played out the dissatisfactions of legal, mathematical, and monetary calculation”, in Fortier, *op. cit.*, 2005, p. 129.

²⁵ Fortier, *op. cit.*, 2005, p. 125.

²⁶ Hutson, *The Invention of Suspicion...*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, 2007, p. 1-12.

d'Antonio et de l'exhortation à la « clémence »²⁸. Ce trait de caractère s'accomplit dans une préhension maniaque et sordide de la matière, qu'il veut soumettre à une conception mortifère de la gestion monétaire, non plus circulation et négociation, mais immobilité et exécution.

L'entrée imposante de la cour, composée de représentants de la haute noblesse et du Doge, « sur le modèle privilégié [du temps de Shakespeare] de la comédie romantique et du mythe de Venise »²⁹, emplît la scène de spectateurs muets, répliques du public. Le Doge ne peut en principe rendre justice en son nom, mais au nom des autres juges présents à la cour. La concentration de cette voix dans une seule figure marque donc plus radicalement son opposition physique à Shylock, et amplifie la force de son verdict, par un procédé scénique simple et efficace : « Faites place et qu'il se tienne face à nous », prononce-t-il à l'entrée de l'usurier³⁰. « Nous » de majesté, « nous » de communauté, celle des chrétiens assemblés derrière Antonio, et celle du public, face aux deux partis.

Voici l'interprétation d'une mise en scène possible où ce jeu d'oppositions et de miroirs (juif/chrétiens, Doge et Magnifiques/salle) est souligné et où la « cérémonie judiciaire »³¹ apparaît. Je m'inspire ici d'un dessin réalisé par Walter C. Hodges pour l'édition du texte de Shakespeare par Molly M. Mahood³². Les deux partis sont clairement distingués sur la scène, à droite et à gauche du trône du duc, ce qui accentue le déséquilibre d'effectifs entre les soutiens à Antonio et ceux de Shylock. Les hauts dignitaires sont assis au fond de la scène, muets et attentifs durant l'entretien de Shylock et du D^r Balthazar, à l'image du public de part

²⁸ *Shakespeare's Twenty-First Century Economics: the Morality of Love and Money*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 76 sq.

²⁹ «Based on the prevailing romantic mode of comedy and on the myth of Venice», in Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 16 [ma traduction].

³⁰ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 16: "Make room and let him stand before our face" (ma traduction).

³¹ Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, *op. cit.*, p. 41.

³² Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 38. Il ne s'agit pas d'une reproduction de mise en scène réelle, mais d'une extrapolation philologique.

et d'autre des tréteaux, qui leur font face dans un jeu de miroirs³³. Le juif, debout, porteur du couteau et de la balance pour la pesée de la chair, fait face à son ennemi assis et enchaîné mais entouré de ses amis marchands, défendu par un avocat qui s'avance vers Shylock pour l'affronter, la lettre à la main, arme dont se prévalait *en paroles* Shylock, et qu'il a abandonnée pour s'emparer des instruments de sa rançon. La disposition du dessin nous présente le parti chrétien de face, dans l'assurance de son prochain triomphe, tandis que le plaignant nous apparaît de trois quart dos, et que son espace est très restreint côté cour. C'est le moment où la voix de la justice s'élève pour empêcher le sacrifice d'Antonio. En recourant à la lettre même du billet, au procédé même de l'obstiné usurier, le jeune docteur lui démontre, preuve en main, qu'il ne doit prendre « qu'une livre de chair », sans verser le sang d'Antonio :

This bond doth give thee here no jot of blood —
 The words expressly are 'a pound of flesh':
 Take then thy bond, take thou thy pound of flesh,
 But, in the cutting it, if thou dost shed
 One drop of Christian blood, thy lands and goods
 Are by the laws of Venice confiscate
 Unto the state of Venice³⁴.

Les bras de Shylock sont rejetés en arrière, frappés d'impuissance par la force nouvelle de la Loi. Ainsi la lettre du billet, à laquelle il confiait son salut, l'a trahi ; une lecture plus fine, une lecture *des silences du texte*, a pu réduire à néant la volonté farouche et l'argument implacable d'un homme poussé par sa haine personnelle et le sentiment de vengeance de

³³ Pour une idée similaire voir Martial Poirson, « De la dramatisation du pouvoir aux pouvoirs de la dramatisation. *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, du texte à la scène », in BIET, Christian et SCHIFANO, Laurence, *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, coll. « Représentation », 2003, p. 92-94. Il explique par la disposition spéculaire même du théâtre shakespearien, où le public entoure l'estrade, la captation du spectateur dans le rituel participatif au sacrifice d'Antonio.

³⁴ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 303-309. « Ce billet ne t'alloue pas un iota de sang. / Les propres termes sont : « une livre de chair ». / Prends selon ton billet, prends ta livre de chair ; / Mais en la taillant si tu fais couler / Une goutte de sang chrétien, tes terres et tes biens / Sont confisqués par les lois de Venise / Pour l'État de Venise ».

toute une communauté. L'enjeu de cette « cérémonie judiciaire » s'arrime donc à un texte, mais pas d'abord à un texte juridique, un code sûr et égal qui définit la loi, mais à un texte pour ainsi dire économique, dont le sens s'adapte à l'occasion, et auquel s'est greffé pour le réprouvé le sens d'une action justifiée. Le prétexte du billet, monnaie de papier, avait rendu pour Shylock ducats et chair parfaitement équivalents et interchangeables pour l'assouvissement d'une vengeance à la fois personnelle et clanique. La rigueur de l'échange économique peut seule, apparemment et à ce moment de l'intrigue, assurer une justice équitable pour l'usurier juif. Qu'il se saisisse du tribunal dans ce cadre de l'usure confirme l'importance qu'il accorde à la reconnaissance sociale de son trafic. En retour, la justice devient pour lui un instrument, au même titre que l'argent qu'il prête aux chrétiens, afin d'exercer si ce n'est un ascendant, du moins une forme de contrôle sur ceux qui dans la vie civile le dominent.

Deux aspects du personnage s'affirment tout particulièrement dans cette scène. D'une part, son attitude morale (rigueur, inamovibilité, obsession maniaque) s'oppose encore, d'une manière schizophrénique, à la forme du moyen de son action financière (le billet). Il fait un usage contraire de la monnaie, en voulant fixer dans des actes et des mots le flux des biens et des personnes, en principe facilité par le recours à des formes monétaires souples. En se saisissant ainsi d'un objet nouveau, il ne peut, de par son caractère avare, qu'en user de manière « perverse », c'est-à-dire non-moderne, en le réduisant à un moyen rigide, non libre, de stricte équivalence. Mais d'autre part, le double but de Shylock, à la fois subjectif et objectif, complique le jugement qu'il s'agit de porter sur lui. Si nous hésitons tant à le condamner, c'est que la motivation de son acte, son « intention » au sens stoïcien du terme, est elle-même obscurcie par cette double revendication. A-t-il tort ou raison de s'opposer, au nom de son peuple, à une injustice millénaire, qu'il peut symboliser, à travers un procès à la cour de Venise même, par le conflit qui l'oppose moralement et ethniquement au marchand

chrétien ? Son sentiment est en outre irrité par l'affliction causée par la fuite de sa fille et le vol de ses ducats par un seul et même chrétien.

C'est très tôt dans le troisième acte, c'est-à-dire bien avant la traduction d'Antonio en justice, qu'il annonce à Tubal son compatriote ses plans de vengeance, au nom de son peuple. Il clame son intention de « surpasser ses maîtres » en vilénie, par imitation de leur attitude inique et méprisante³⁵. Poussé par ce sentiment d'injustice, il exige la loi. Mais lors de son procès, son insistance sur l'intérêt personnel qu'il retire de cette affaire affaiblit moralement sa défense, et interdit finalement son triomphe. A l'ouverture du procès, son argumentation est pourtant orientée selon cette double polarité. Ayant juré par le « saint Sabbat », ce qui le place sous l'égide de la Loi juive, il réclame un dû particulier (« le dédit de mon billet »)³⁶. Mais, entièrement motivés par son « humeur », comme il le développe par la suite, seuls la « haine établie » et un « certain dégoût »³⁷ qu'il porte à Antonio sont argués comme justification du procès. De telles raisons ne sauraient trouver grâce au regard du chrétien ni du marchand Bassanio, qui doit dès lors inverser sa propre logique marchande pour contrer ce détournement des valeurs chrétiennes qu'induit Shylock. Par un jeu ironique sur la logique chrétienne et « équitable » de distribution, il leur démontre la réversibilité de leurs critères : comme les animaux et les esclaves appartiennent aux chrétiens, la chair d'Antonio lui appartient. Œil pour œil : les chrétiens se permettent de disposer de la vie et du travail d'autres êtres vivants (chiens, ânes, mulets, esclaves, juifs) à leur guise ; aujourd'hui que la loi de Venise permet, exceptionnellement, à Shylock d'agir en chrétien malgré lui, il entend

³⁵ *The Merchant of Venice*, III, 1, v. 60-61.

³⁶ « ... by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond », *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 36-37.

³⁷ « So can I give no reason, nor I will not, / More than a lodged hate and a certain loathing / I bear Antonio, that I follow thus / A losing suit against him! » [« Donc je ne puis ni ne veux expliquer / Hormis par la haine établie et un certain dégoût / Que m'inspire Antonio, pourquoi je le poursuis / De la sorte en y perdant »], *Ibid.*, v. 59-62.

se conformer à ce rôle³⁸. Ironie tragique, dont il attend le triomphe au prix de son humanité. Sa race le tient hors de ces cercles chrétiens de civilité ; la loi, grâce à l'argent, les pose tous sur un pied d'égalité. Morale et religion les séparent ; le droit les accueille, mais selon des règles strictement définies.

Si, d'après Benjamin Nelson, le capitalisme moderne associe des « frères » qui sont « tous des autres à égalité », les mentalités et les conflits entre confessions empêchent l'application de cette idéologie suscitée par l'évolution économique et l'exégèse calviniste. Shylock veut user au mieux du droit qui lui est accessible, comme d'une unique chance d'être considéré *vraiment* comme un « autre à égalité ». C'est pourquoi il repousse les multiples demandes de clémence du duc et de Portia³⁹, qui ne s'accordent ni avec son intérêt économique ni avec les lois religieuses de son peuple. Son argumentation privilégie le solide – bien qu'étroit – plan économique, afin d'assurer son succès. Il s'agit là d'un calcul non dénué de raison ; la passion ou la manie de Shylock s'exprime à ce moment non à travers la préhension d'un objet mais par l'obstination et l'ironie triomphante de ses paroles. Et c'est ce calcul économique qui précisément sera condamné, oblitérant du même coup le niveau large, symbolique et profondément humain de ses revendications.

Rapprochements entre pratique financière de « l'avare » et pratique de la justice sous l'Ancien Régime

Harpagon réclame aussi la justice au moment où il perd son or – il ne sait en revanche encore rien des projets de sa fille. Seule la perturbation de son économie – au sens moderne et non seulement au sens premier de « train de maison » – le pousse à sortir hors de ses murs et

³⁸ *Ibid.*, v. 89-103.

³⁹ *Ibid.*, v. 3-8, 17-34, 179-199, 230.

appeler à son aide « des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux »⁴⁰, impressionnant arsenal de la justice répressive. Autant Shylock tient seul le couteau qui doit prélever la chair de son débiteur, image fortement symbolique de l'homme face à la société où il entend se donner justice en toute légalité, autant Harpagon arme son impuissance de tous les recours judiciaires possibles, contre sa propre famille, « à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi »⁴¹, dans un cadre et avec des effets purement comiques. Il se réclame également à de nombreuses reprises d'une application sévère de la justice, au carré de sa puissance, puisqu'en cas d'impasse, il demandera « justice de la justice »⁴². Il est partagé entre l'application personnelle d'une justice expéditive et l'attente d'une sanction exemplaire et implacable : il menace sa fille du couvent, Valère de la roue, « maltraite » son cuisinier dès qu'il le soupçonne et s'apprête à le pendre lui-même⁴³, mais il sait par ailleurs qu'« il n'y a point de supplice assez grand pour l'énormité de ce crime ; et s'il demeure impuni, les choses les plus sacrées ne sont plus en sûreté »⁴⁴. Il a donc intérêt à différer l'exécution, afin qu'elle soit plus lourde et sensationnelle, comme le lui conseille le commissaire :

Il faut, si vous m'en croyez, n'effaroucher personne, et tâcher doucement d'attraper quelques preuves, afin de procéder après par la rigueur au recouvrement des deniers qui vous ont été pris⁴⁵.

A l'instar de l'usure et des autres malversations financières d'Harpagon, la justice agit dans le secret pour démêler ses affaires. La « douceur » recommandée par le bon commissaire semble une méthode policière bien étrange ; mais elle qualifie souvent le commerce à cette

⁴⁰ *Avare*, IV, 7, p. 173.

⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

⁴² *Avare*, V, 1, p. 174 ; voir aussi, quand Valère a avoué son engagement à Élise, il ordonne au commissaire : « Chargez-le comme il faut, Monsieur, et rendez les choses bien criminelles » (*Avare*, V, 5, p. 193).

⁴³ *Avare*, V, 2, p. 177 ; sc. 4, p. 190-91.

⁴⁴ *Avare*, V, 1, p. 175.

⁴⁵ *Ibid.*

époque, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Un tel marchandage de la justice, qui doit montrer une certaine civilité pour frapper plus fort ensuite, accentue son rapport avec les activités économiques qui caractérisent l'époque classique, et la rend ainsi caricaturale. Les mielleux procédés tranchent avec la rigueur des châtiments⁴⁶. L'enquêteur ne manifeste pas d'autorité ni de méchanceté gratuite ; il tente au contraire d'arrondir les angles, de modérer le plus possible les ardeurs vengeresses de la victime, comme on le voit avec Maître Jacques, quitte à manquer du flair du détective⁴⁷.

« Homme à ne point scandaliser », il forme un contraste comique avec le débordement volontariste de la part du plaignant. L'« honnête commissaire »⁴⁸ intervient peu au demeurant, même dans l'enquête dont il a la charge ; Harpagon s'occupe, dans l'interrogatoire du cuisinier, de faire les questions et les réponses, anticipant le délit et s'échauffant des découvertes sur le compte de son intendant⁴⁹. Contrairement à Shylock qui subit le cours de la justice sans rien pouvoir en maîtriser, ce qui le rapproche du héros tragique, Harpagon détermine la justice de la comédie. Il en détourne le cours à son profit de façon plus efficace que son homologue anglais. Cette image est en réalité assez proche de la pratique courante, d'après des études historiques récentes, étendues aux archives judiciaires locales⁵⁰. Selon l'adage, « toute justice émane du roi ». La *justice retenue*, symbole de l'arbitraire pour un

⁴⁶ Selon Benoît Garnot, la répression pour vol est rigoureuse, mais varie en fonction de la qualité de la victime et du professionnalisme des coupables ; le vol de monnaie fait partie des cas aggravants (*Crime et justice aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Imago, 2000, p. 68-69, 71). Même si la roue fait son apparition dans les nouvelles peines possibles, elle s'applique à des délits graves, comme les viols. En revanche, les raptés sont punis de mort (*Ibid.*, p. 60, 64, 66). Le nombre de supplices publics est en baisse à la fin du XVII^e siècle, et la justice s'adapte plus à l'opinion publique ; voir MUCHEMBLED, Robert, *Le Temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 271-293 ; Garnot, *op. cit.*, p. 74).

⁴⁷ *Avare*, V, 2, p. 176-178. De nombreux observateurs ont dénoncé dans leurs *Mémoires* l'incapacité, la brutalité, la corruption du système judiciaire, notamment ceux qui les ont subis (jansénistes comme Nicolas Fontaine, protestants comme Elie Neau) ou non (Robert Challe). Voir l'ouvrage dirigé par Jean GARAPON et Christian ZONZA, *L'idée de justice et le discours judiciaire dans les Mémoires d'Ancien Régime (XVI^e-XIX^e siècles)*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 51-66, 83-92 et 107-123 pour les références plus précises.

⁴⁸ *Avare*, V, 5, p. 193

⁴⁹ *Avare*, V, 2, p. 178-181.

⁵⁰ Dévoreur de temps et surtout d'argent, le procès forme pour le plaideur sous l'Ancien Régime un enjeu économique et d'affirmation de sa position sociale (PIANT, Hervé, *Une justice ordinaire : justice civile et criminelle dans la prévôté royale de Vaucouleurs sous l'ancien régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 287-88).

moderne (lettres de cachet, révocations), correspond à l'idée que l'on se faisait à l'époque du souverain justicier. La justice déléguée est rendue par des juridictions de droit commun fortement hiérarchisées. Les arrêts des parlements, non susceptibles d'appel, peuvent cependant être cassés par le Conseil du roi⁵¹. Dans les procédures banales, les justiciables bénéficiaient d'une certaine autonomie traditionnelle dans le règlement des conflits, et de multiples types « d'infra-justices » (vengeance directe, accommodement, arbitrage, etc.) qui leur permettaient de détourner la loi selon leurs intérêts et leur analyse de la situation. À moins d'être quelque peu habiles, ils n'étaient donc pas passifs devant leur droit, ce qui palliait d'ailleurs le manque chronique d'autorité effective de l'État. Bref, la justice d'Ancien Régime s'avère une « justice de médiation bien plus que de répression »⁵², constat qui nuance, sans la remettre en cause, l'approche foucaldienne⁵³.

Il ne faut toutefois pas confondre la pratique française avec la jurisprudence anglaise, orientée par la notion anglo-centrique de la coutume, qui s'adapte aux intérêts de la communauté (*custom*). La *common law* n'est pas aussi codifiée que les juridictions civiles d'Europe continentale⁵⁴, et les débats autour de l'équité nuancent encore davantage l'application stricte de la loi, dont la « malléabilité et la duplicité internes » posent un problème insoluble aux théologiens du XVII^e siècle⁵⁵. D'ailleurs, du point de vue dramaturgique, l'enjeu judiciaire et comique se restreint chez Molière à la cassette, au litige proprement économique. L'échange cassette / promesse de mariage n'interviendra qu'à l'issue de la comédie, pour un règlement « à l'amiable ». Mais Harpagon met dans sa défense la même énergie voire les mêmes arguments que Shylock. Le « crime », « l'attentat » dont il

⁵¹ MALAFOSSE, Jehan de, « France – Histoire et institutions – L'État monarchique », in *Encyclopedia Universalis 2010* [CD-Rom].

⁵² Piant, *Une justice ordinaire*, *op. cit.*, 2006, p. 288.

⁵³ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵⁴ RAFFIELD, Paul, *Shakespeare's Imaginary Constitution. Late-Elizabethan Politics and the Theatre of Law*, Oxford, Hart Publishing, 2010, p. 5.

⁵⁵ Voir Fortier, *op. cit.*, 2005, p. 35-50, 60-104 et 127-128 pour des références plus précises à ce débat à la fois éthico-religieux, politique et juridique.

est victime l' « assassine[nt] dans le bien » et « dans l'honneur »⁵⁶. Il tient également à l'application, non pas tant stricte, puisqu'il accepte finalement la négociation, que complète de la loi : « la justice [...] me va faire raison de tout » ; « il faut que la justice fasse son devoir »⁵⁷. Si son vol « demeure impuni, les choses les plus sacrées ne sont plus en sûreté », s'écrie-t-il, ce qui ressemble fort aux imprécations de Shylock : « si vous me refusez [la livre de chair], fi donc de vos lois ! / Il n'est plus de vigueur aux décrets de Venise »⁵⁸. Ce rapprochement souligne également la différence fondamentale entre leurs deux discours : par « les choses les plus sacrées », Harpagon désigne, par une synecdoque hyperbolique, à la fois l'argent en général et son trésor privé, tandis que le refus de la loi pour Shylock menace plus directement les valeurs politiques. L'obsession matérialiste du premier se fixe donc sur l'instrument de l'échange, non sur l'impossibilité de cet échange. Shylock préfère une livre de chair parce qu'elle assouvit mieux sa vengeance que le règlement de ses prêts d'usurier, qui ne lui assurerait que trois mille ducats ; jamais un tel calcul ne fera le compte d'un Harpagon.

Un processus judiciaire qui tourne à vide, miné par le secret de l'usure ?

Par les grandes ordonnances de 1667 et 1670, Colbert réorganise largement la procédure judiciaire. L'instruction des affaires criminelles est désormais conduite secrètement

⁵⁶ *Avare*, V, *passim*.

⁵⁷ *Avare*, V, 3, p. 186 ; V, 4, p. 191.

⁵⁸ *Avare*, V, 1, p. 175 ; *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 101-102 : “If you deny me, fie upon your law! / There is no force in the decrees of Venice...”

et sans vraie contradiction, et elle admet le recours à la torture⁵⁹. En 1667, la création à Paris du poste de lieutenant de police achève de favoriser les arrestations sans preuves juridiques⁶⁰.

Les effets de ce renforcement contemporain des moyens coercitifs n'apparaîtront de façon concrète dans le tissu social que quelques années plus tard. Mais il éclaire sous un jour différent l'ironie avec laquelle les étapes de l'enquête sont respectées dans la pièce. Les véritables satires contre la justice en comédie ne connaîtront un essor qu'au siècle suivant, notamment dans les années 1680-1720. Ni Molière ni ses contemporains n'osent une critique trop acerbe de la justice, hors des *topoi* classiques⁶¹. Le caractère scrupuleux et vain de l'établissement des faits, avec ses multiples répétitions et exclamations pathétiques⁶², le dépôt du faux témoin, l'interrogatoire du présumé coupable, qui est, d'après Renaud Bret-Vitoz, « un procès complet en réduction, réduit à sa portion congrue d'enquête décisive »⁶³, en font partie. Ici, ils sont tous menés par un seul homme ou presque, la victime. Molière pousse la centralité de son personnage à sa limite extrême, quitte à bousculer son principe de vraisemblance. Détenteur de l'argent et de l'autorité familiale, il peut « faire donner la

⁵⁹ Source : [www.vie-publique.fr](http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/justice/approfondissements/construction-justice-etat-france-du-moyen-age-revolution.html) [Disponible en ligne : <http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/justice/approfondissements/construction-justice-etat-france-du-moyen-age-revolution.html>. Consulté le 2 avril 2011].

⁶⁰ SOMAN, Alfred, « La justice criminelle vitrine de la monarchie française », in *La Justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, études réunies par Yves-Marie Bercé et Alfred Soman, Paris, Bibliothèque de l'École des Chartes, tome 153, 2^{ème} livraison, juillet-décembre 1995, p. 303-304.

⁶¹ Voir TZONEV, Stoyan, *Le Financier dans la comédie française d'Ancien régime*, Paris, Nizet, 1977 ; Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien régime*, *op. cit.*, 2002 ; Robert HORVILLE, dans « La justice dans le théâtre français du XVII^e siècle », in Christian Biet et Laurence Schifano (dir.), *Représentations du procès...*, Nanterre, Publidix, 2003, p. 115-125, souligne la relative modération de la satire de la justice avant la deuxième moitié du XVII^e siècle, en comédie comme dans le genre pastoral ou tragi-comique ; une exception notable est Jean Racine (*Les Plaideurs*, 1668 donc même année que *L'Avare*), qui, remarque-t-il, n'a pas suivi de formation en droit, contrairement à 80% des dramaturges contemporains (Molière, Corneille, Rotrou, etc.). Molière aurait fait son droit à Orléans, et serait même devenu docteur après ses années de collège à Clermont (Mory, *op. cit.*, 2007, p. 42). D'après Grimm, aucune archive ne confirme ces études, mais la précision des questions de procédure dans son théâtre atteste d'une connaissance personnelle des codes juridiques : tout est réglé par contrat devant notaire dans l'illustre-Théâtre (intégration des nouveaux comédiens, distribution, revenus, etc. Voir Grimm, *op. cit.*, 1993, p. 21, 38).

⁶² Par exemple : « Le commissaire – Vous dites qu'il y avait dans cette cassette... ? / Harpagon – Dix mille écus bien comptés. / C – Dix mille écus ! / H – Dix mille écus. [*En pleurant*. 1682] / C – Le vol est considérable » (*Avare*, V, 1, p. 174-75 ; l'indication scénique a été rajoutée dans l'édition collective du théâtre de Molière publiée en 1682 par Vivot et La Grange).

⁶³ « Mise en forme et mise en critique du procès au théâtre. L'exemple des « scènes d'interrogatoire » dans *Athalie*, *Œdipe*, *Brutus* et *Guillaume Tell* », in *Représentations du procès...op. cit.*, p. 226, note 9.

question » à tous ceux qui demeurent sous son toit, donc sa juridiction, passant outre la délégation de pouvoir imposée normalement par le recours dont il se réclame. La position de la justice dans *L'Avare* est ainsi doublement critique. En entrant en concurrence avec l'Avare au gré de la comédie, elle perd sa transcendance et son pouvoir institutionnel. Mais cette disposition dramatique n'interroge pas non plus, pour reprendre une idée développée par Christian Biet, la validité ou la représentativité de l'appareil judiciaire au nom du « juste absolu », afin de mettre en jeu, au sens propre, d'autres valeurs référentielles comme la vérité, le juste ou l'équité, à côté du droit⁶⁴, comme c'est le cas dans *Le Marchand de Venise* par exemple. Au contraire, la marche à vide des étapes de l'enquête à cause de l'Avare qui, après avoir vidé de leur sens les mots et de la monnaie, poursuit son évidement de la valeur des « choses les plus sacrées », tend aussi à démontrer l'absence de toute valeur-référence possible. La déposition mensongère de l'innocent Maître Jacques comme la confusion et l'aveu involontaire de Valère déboutent toute tentative de rétablissement d'une vérité par les éléments auparavant sains de la maison d'Harpagon.

Il faut encore une fois souligner l'importance du secret dans le cours même du procès, suggérée par le commissaire et cette fois-ci pratiquée par les acteurs de l'enquête, victime, coupable présumé, témoins, réduits sur scène au seul Maître Jacques, démultipliés dans la salle par le chiffre de l'assemblée⁶⁵. La peur de révéler ce qui doit être caché commande en effet les réactions des uns et des autres. Ceci est flagrant dans l'interrogatoire de Valère, bien qu'il cède assez vite devant l'opiniâtreté du père déshonoré : « Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout, je ne veux point chercher de détours et vous nier la chose »⁶⁶, dit-il. Cette déclaration de bonnes intentions dès le début de sa comparution prouve certes la réelle

⁶⁴ *Représentations du procès...*, *op. cit.*, introduction p. 9-11.

⁶⁵ Maître Jacques tient en effet, dans la scène de confrontation entre Harpagon et Valère, la place muette de témoin que tenait le Doge durant le déroulement du procès de Shylock. Sa seule intervention pendant l'interrogatoire se résume à ce rôle d'attestation: « Écrivez, Monsieur, écrivez », lance-t-il au commissaire quand Valère avoue son engagement envers Élise (*Avare*, V, 3, p. 189).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 183.

droiture de son caractère, par rapport à Harpagon, au commissaire ou à Maître Jacques. Mais ni dire la vérité, ni mentir n'assurent la justice : Valère se voit condamné pour sa franchise ; quant à Maître Jacques, il constate amèrement, à la fin de la pièce : « Hélas ! Comment faut-il donc faire ? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on me veut me pendre pour mentir »⁶⁷.

L'innocence de Valère et le mensonge du cuisinier sont explicites ; seule l'usure d'Harpagon reste tacite, le spectateur étant pour l'instant le seul témoin de cette activité. Mais Cléante ne prendra pas comme prétexte ces trafics à des taux prohibés pour poursuivre son père en justice, ce qui entacherait le nom de la famille. Ce secret, prudemment retombé dans l'oubli après l'éclat qu'il a suscité entre le père et le fils, pourrait bien être la clé de l'enchaînement des confusions et de l'échec du processus judiciaire. Harpagon, en enterrant son or, produit de son usure, perturbe doublement le circuit économique sain. La perte de raison que le vol entraîne fait écho au comportement économique déraisonnable de l'enterrement du trésor, plutôt que de réintégrer son contenu dans les circuits du marché. Si dès lors l'enquête est menée par le responsable du trouble, tout le système social, institutions et échanges, se grippe. La récupération de la cassette par Cléante permet cette réintégration *in extremis* dans un autre rapport d'échange, celui de l'ordre nuptial de comédie. Ainsi sauvé de l'impasse économique où le précipitait l'Avare, que cette impasse soit le trou au fond de son jardin ou le circuit éternellement débiteur de l'usure, le fils utilise enfin sensément l'argent, par l'entremise du valet (ce qui le garde de se salir les mains à ce contact) dans une logique du profit libidinal juste (le mariage de jeunes gens), renouant ainsi le lien de transmission générationnelle du patrimoine.

La fraude s'est révélée dans une sphère restreinte et privée, dans la maison même où elle se manigance. Elle est confinée au domaine forclos de l'Avare, le public n'est pas appelé

⁶⁷ *Avare*, V, 6, p. 202.

à voir ses effets néfastes au-delà, dans le monde. L'amnésie (ou l'amnistie ?) de l'usure semble délivrer un message clair : Molière ne cherche à aucun moment à dénoncer un travers social aux conséquences néfastes pour l'ensemble de la cité. L'usure n'est qu'un crime comique, à rejeter hors de la société en le reléguant dans un cercle privé, inoffensif.

C'est pourquoi on peut dire qu'il n'y a pas seulement absence ou « méconnaissance » de l'économie⁶⁸ chez Molière, mais peut-être aussi refus assez timide d'une certaine dynamique d'échange, qui se manifeste encore sous les oripeaux connus et maîtrisables du rapport avare à l'argent et à la richesse. En effet, si la subversion du « sens canonique des valeurs » se manifeste dans les trois œuvres étudiées, dans *L'Avare* seulement la lutte entre morale individuelle de l'intérêt et morale mondaine du désintérêt reste une affaire privée, hors du contrôle social et royal, d'où la nécessité de l'intervention d'une figure intermédiaire pour remédier (et re-médier) aux conflits, nuptial, éthique et économique⁶⁹.

Le cas Volpone/Jonson

En 1605, Jonson et ses co-auteurs sont emprisonnés pour des allusions diffamatoires dans leur dernière production, *Eastward Ho!*. En octobre 1606, lui et sa femme, crypto-catholiques, comparaissent devant un tribunal consistoire protestant pour « *recusancy* », c'est-à-dire absence au service religieux et refus de communier, conformément à l'*Act of Uniformity of Common Prayer* de 1559, tandis que, lors du Gunpowder Plot, Jonson a été suspecté d'avoir soupé avec les comploteurs⁷⁰. Sa collaboration ultérieure avec le Privy Council, auquel il donna peut-être des renseignements sur un prêtre lié au complot catholique,

⁶⁸ Vernet, *op. cit.*, p. 315 sqq.

⁶⁹ Voir les thèses de Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, *op. cit.*, notamment p. 160-161, et de Max Vernet, *Molière...*, *op. cit.*

⁷⁰ Voir *Ben Jonson*, édité par Ian DONALDSON, Oxford, New-York, Oxford University Press, coll. "The Oxford Authors", 1985, p. XIX ; M-T. Jones-Davies, *Ben Jonson*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, p. 25-26.

contribua certainement à adoucir sa peine. Frances Teague a d'ailleurs noté sa surprise de voir le système judiciaire anglais des premiers modernes aussi flexible, ce qui n'a pas empêché Jonson de critiquer acerbement la corruption et les pratiques d'espionnage de certains juges et avocats⁷¹. Est-il pour autant un fervent croyant en l'intervention de la providence divine dans les affaires humaines, comme l'avance Teague ? L'issue ambiguë de *Volpone* demandera à nuancer cette position.

Cette expérience de la justice se retrouve dans la plupart de ses pièces. Les scènes de jugement ponctuent souvent les dénouements de ses comédies. Dans le *Poetaster* [1601], l'Empereur interrompt un banquet pour condamner les mauvais poètes ; *Cynthia's Revels* [1600] s'achève sur le jugement de Critès, réformateur de la vertu, contre les faux courtisans présents au masque de la reine ; à la fin de *Every Man in His Humour* [1598/1612], le juge Clement rend, comme son nom l'indique, une justice éclairée, magnanime et gaie. Le jugement final de *The Devil is an Ass* [1616] est également perturbé par la prétendue possession du cupide Fitzdottrel. La justice chez Jonson rétribue en fonction de la gravité de la bêtise ou de la corruption, invitant les plus sots à s'amender et faire pénitence ; cependant, certains vilains, comme Face, l'acolyte de *L'Alchimiste* [1610], échappent à toute punition, et illustrent ce que M-T. Jones-Davies appelle « l'esprit de comédie » qui « promet un banquet comique à tout son public »⁷².

Dans *Volpone*, la subversion des valeurs est à son tour subvertie, par un double retournement burlesque propre à l'invention dramatique de Jonson. Volpone, manipulateur des choses et des êtres de son univers, est appréhendé pour la tentative de viol de Célia, et, accessoirement, pour tromperie notoire de la cité de Venise, mais il réussit à inculper son

⁷¹ Pour le détail de l'activité de Jonson dans les cercles catholiques et anglicans à cette période, et les liens multiples avec la rédaction contemporaine de *Volpone*, voir TEAGUE, Frances, « New Directions: Ben Jonson and Imprisonment », in *Volpone, A Critical Guide*, édité par Matthew Steggle, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011, p. 127-133 notamment.

⁷² Voir JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Ben Jonson*, Paris, Seghers, 1973, p. 77-78.

accusateur. Bonario, gentilhomme héroïque, ne cherche pas la gloire personnelle, mais délivre courageusement Célia des atteintes de Volpone et souhaiterait faire lui-même justice à l'honneur de la jeune femme. Mais, en homme respectueux des lois de son temps, il préfère déléguer cette tâche à une instance représentative supérieure, qu'il croit plus juste que son seul bras.

Forbear, foul ravisher, libidinous swine!
 Free the forced lady, or thou diest, impostor.
 But that I'm loth to snatch thy punishment
 Out of the hand of justice, thou shouldst, yet,
 Be made the timely sacrifice of vengeance,
 Before this altar, and this dross, thy idol.
 [...]
 And he, ere long, shall meet his just reward.⁷³

Ce choix prouve son honnêteté plus que tout autre geste, mais aussi sa piété : en réclamant une justice transcendante, en remettant à une autorité plus haute la décision du châtement de la luxure et de l'avarice, il affirme sa confiance dans la justice. Sa démarche peut être interprétée comme une certaine reconnaissance du principe d'équité, mais sa présentation devant le tribunal, sans preuves directes ni témoins qui pourraient soutenir son accusation contre Volpone, marquerait plutôt une attente de jugement selon la « coutume » anglicane, la *common law*, dont la force réside aussi dans son essence « naturelle », la raison divine⁷⁴. Son attitude face à la justice est donc semblable à celle de Shylock, et c'est en quoi, comme lui, il se fourvoie. La moralité de Célia et de Bonario, qui devrait assurer leur

⁷³ *Volpone*, III, 6, v. 248-256. « Arrête, infâme ravisseur ! / Libidineux pourceau ! Laisse aller cette dame, / Hypocrite, ou tu meurs ! S'il ne me répugnait / De dérober ton crime aux mains de la justice, / Oui, devant cet autel, et cet or, ton idole, / Je devrais t'immoler sur l'heure à la vengeance. / [...] Lui, recevra bientôt sa juste récompense ».

⁷⁴ Voir Raffield, *op. cit.*, p. 9 ; Lockey, *op. cit.*, 2006, le chapitre 5 sur les débats religieux, politiques et législatifs complexes entre *common law*, *natural law* et *civil law*, et entre les *courts of common law*, juridiction issue de la coutume et de raison divine, et les « prerogative courts » (*Court of Chancery*, *Star Chamber*, *civil-law courts* et *ecclesiastical courts*) où l'intrusion du souverain, du principe d'équité ou d'éléments catholiques peuvent facilement ouvrir la voie à l'arbitraire, d'après les *common lawyers* (p. 147-49, 156-59 notamment).

triomphe, et dont les juges reconnaissent d'abord l'irréprochabilité⁷⁵, leur « conscience » (« Our consciences », IV, 2, v. 202) et « le ciel qui toujours protège l'innocence » (« heaven, that never fails the innocent », v. 203) se trouvent être des garants bien faibles contre le nombre des témoins à charge, dans une cour où « le nombre et le fracas l'emportent »⁷⁶. De plus, la blessure de Mosca prouve la violence de Bonario⁷⁷, expliquée, selon le faux témoignage du père, par sa découverte de la désignation de Volpone comme unique héritier de Corbaccio. Enfin, l'apparition de Volpone mourant emporte la sentence des juges lors du premier procès. Bref, les magistrats amenés à juger équitablement, aveuglés par la quantité des faits, ne savent discerner la qualité d'un témoignage selon la valeur morale pure de la personne. Bonario et Célia se sont bel et bien trompés de tribunal. Non seulement la coutume ne peut s'appliquer contre des partis malhonnêtes, mais le droit « équitable » ne peut non plus leur donner satisfaction, car dans l'univers de Volpone l'*equity* est détournée, selon la logique de l'argent, en comptabilité de faits, qui, bien que suspicieux ou contradictoires, pèsent plus lourd dans la décision que leur véracité. La réaction de Bonario et les rares exclamations de Célia révèlent leur inconscience de la situation, peut-être même plus que leur dégoût pour la corruption flagrante du système⁷⁸.

Ainsi, Jonson apporte à la représentation du débat entre *common law* et *equity* des nuances plus osées que la mise en scène shakespearienne. Il rend en tout cas avec malice les ambiguïtés et les contorsions argumentatives des tenants de chaque parti, alors que la pièce, de l'avis de nombreux commentateurs de l'œuvre de Jonson, se situe davantage dans une

⁷⁵ *Volpone*, IV, 2, v. 30-31. "The gentlewoman has been ever held /Of unreproved name", « La dame fut toujours / Exempte de tout blâme ». Bonario aussi « a toujours passé pour très honnête » ("The young man's fame was ever fair and honest", *Ibid.*, v. 87).

⁷⁶ "These are no testimonies" (« Ce ne sont pas là des témoignages »), leur reproche le quatrième juge, ce à quoi Bonario réplique : "Not in your courts, / Where *multitude* and *clamour* overcomes", *Ibid.*, v. 204-205 (je souligne).

⁷⁷ Il a en effet surpris Mosca l'épée à la main. *Volpone*, III, 6, v. 263-267.

⁷⁸ "Have they made you to this?" (« Ont-ils pu vous monter à ce point ? »), dit Bonario à son père, qui l'accuse à son tour de parricide. *Volpone*, IV, 2, v. 142.

tradition moralisante que d'autres intrigues où l'argent tient une place plus conflictuelle, à la fois nécessité dans la compétition sociale et moyen de lutte pour la survie⁷⁹. A lire le texte d'après le thème central de l'argent et de l'*avaritia* sous toutes ses formes, la caricature de la justice se greffe sur la logique interne de « monnayage » des preuves propre à l'univers vulpin, dont les conséquences parasitent de façon cynique les débats contemporains. Est-ce à dire que Jonson pointe une tendance sensible dans les tribunaux devant lesquels il a été traduit ? L'argent a-t-il eu un effet sur la rigueur de ses punitions, à l'issue des procès autour de 1605-1606, et sur la durée de ses emprisonnements ? On ne peut que regretter, avec Frances Teague⁸⁰, le manque de clarté de certaines archives, malgré le luxe de détails dont nous disposons sur la vie de Jonson.

Une justice « distraite » par la « merveille »

Dans *Volpone* non plus, les multiples figures de l'avarice ne sont pas inquiétées dans un premier temps : bien que Mosca et Volpone soient accusés, le parasite œuvre dès avant l'ouverture du procès pour détourner le droit jugement de la cour. Il met en scène encore une fois le procès, distribuant leur rôle aux témoins à charge contre leur propre famille et/ou honneur (Corbaccio, Corvino et Lady Would-Be) et à l'avocat véreux (Voltore), les liant tous par le « poids » du « mensonge »⁸¹. La « cérémonie judiciaire » n'est qu'un autre motif pour

⁷⁹ Voir STEGGLE, Matthew, « Introduction », in *Volpone, A Critical Guide*, édité par Matthew Steggle, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011, p. 2. Certains critiques ont même considéré cette pièce comme « antithéâtrale », tout comme l'œuvre de Jonson dans son ensemble, écrite pour la publication plutôt que pour la production sur scène. Cette position est largement revue par les études de ce recueil très récent.

⁸⁰ « New Directions: Ben Jonson and Imprisonment », *op. cit.*, p. 103-131.

⁸¹ Mosca demande aux héritiers : « Is the lie / Safely convey'd amongst us? Is that sure? / Knows every man his burden? », « Le mensonge / Est-il bel et bien convenu entre nous ? Sûr ? / Chacun connaît sa partie ? », *Volpone*, IV, 2, v. 3-5 (ma traduction). « *Burden* » signifie « poids, charge, responsabilité », avertissement ironique de la

le déploiement de l'art du parasite. Aussi l'entrée en scène de son appareil confirme-t-elle son invalidité et son ridicule, et dispose clairement le public à assister à une parodie de la justice.

L'apparition des quatre *avocatori*, devisant ensemble, débattant en bon juristes de l'affaire à juger selon la précédence de tels crimes, fait d'abord illusion quant à leur sérieux, et, du moins pour un temps, quant à leur impartialité. Mais le déroulement du procès, grâce à une rhétorique judiciaire sans scrupule, montre l'inscription du dérèglement vulpin dans les institutions garantes de l'ordre. L'intervention de Voltore, longue hypotypose fort contournée du mensonge élaboré par Mosca et porté à son apogée par l'art des prétoires, leur laisse quelques doutes. Mais le discours judiciaire est une voix, une mélopée, un flot de mots sans réalité, et non une parole, un dire qui engage l'intégrité d'une personne, comme celles de Bonario ou de Celia. Les juges se laissent berner par ce oui-dire, car ils y sont tout disposés : ils entrent en disant qu'ils n'ont jamais « entendu » (« heard of », IV, 2, v. 28) un cas semblable. Aussi, quand Voltore demande de faire entendre la voix de Volpone à travers sa propre voix (« he may be heard in me », v. 52-53), il obtient de parler « librement » (« speak free », v. 55), puis de traduire une série de témoins qui répètent tous le même *credo*, avec la même conviction de la récompense prochaine. Enchaînement de voix vaines, qui ne constitue pas une preuve visible, alors que Bonario les exhorte à constater l'imposture de leurs « yeux sévères » (« grave eyes », v. 44), en amenant Volpone, afin de se constituer un « solide témoignage » (« strong witness », v. 45) de son hypocrisie.

Mais même les témoignages visibles sont trompeurs, ce que ne peut concevoir Bonario, à qui l'honnêteté semble interdire le mensonge et le détournement des faits. La blessure de Mosca « parle pour [lui] »⁸², ramenant ainsi la preuve oculaire à l'évanescence d'une voix.

répartition finale des peines, mais aussi « refrain » (voir l'édition de *Volpone* par W. Creaser, 1978, note 5 p. 271).

⁸² “My wound, / May it please your wisdoms, speaks for me...”. *Volpone*, IV, 2, v. 166-67.

Grâce à la flagrance de cette preuve, les juges commencent « à flairer quelque imposture »⁸³. La blessure est bien réelle, mais ce qu'elle dit de la vérité est encore détourné par une fiction de Mosca. La production de son témoin de secours, l'élégante Lady, fortifie leurs soupçons, et l'entrée de Volpone achève de les convaincre. Abusé par les tirades de chaque acteur de cette comédie bien orchestrée, par l'évidence de preuves qui n'en sont guère, le jugement des Pères se caractérise par sa « distraction », sa propension à être sans cesse détourné du droit fil de la raison par la production de « merveilles ». L'un d'entre eux s'exclame, avant l'entrée de Lady Would-Be : “These things, / They strike with *wonder*”⁸⁴, et un autre de répondre : “I am turn'd a stone”⁸⁵.

Ce procès, à cause de leur distraction, tourne en effet à la séance de magie, au spectacle de charlatan. Comme Scoto de Mantoue, Voltore, par son aisance rhétorique propre à sa profession, aveugle le discernement, fait croire à l'impossible, à la transformation de vulgaires cailloux en or fin, de mensonges éhontés en manifestations massives de la vérité pure. Et les juges ne peuvent qu'y accorder leur foi de manière presque religieuse⁸⁶. Bien qu'ils soient quatre, leur nombre ne sert pas à engager un débat sur la véracité des divers témoignages, mais à répéter tous ensemble les mêmes affirmations et à se répondre indéfiniment en écho, annulant leur respectabilité et leur crédibilité.

Mais la « distraction » est fatale ; elle entraîne vers la folie, la schizophrénie, comme Voltore lui-même en fait l'amère expérience. Après avoir fait condamner les innocents, Volpone imagine un ultime tour : il fait se promener Mosca en habit de Magnifique par la ville, et le déclare son héritier. Débouté, Voltore est brusquement décillé, et il veut annuler sa plaidoirie contre Bonario et Célia : comment a-t-il pu se laisser entraîner si loin de son droit

⁸³ “I do begin to doubt the imposture here”, dit le deuxième juge, *Ibid.*, v. 173.

⁸⁴ Je souligne.

⁸⁵ *Volpone*, IV, 2, v. 185-186. « – Ces faits, / Ils sont stupéfiants. – Je suis pétrifié. » [Ma traduction].

⁸⁶ “We do believe it”, répond un juge à la Lady, qui leur assure qu'elle ne veut en rien choquer « l'honneur du tribunal » (*Ibid.*, v. 194-96).

chemin « pour des fins cupides » (« most covetous ends », V, 5, v. 9) ? Sa rhétorique s'effondre alors, il n'est plus capable des envolées de la plaidoirie, sa parole se fait hésitante, incohérente. Il en accuse sa « distraction », que M. Castelain traduit justement par son sens fort de folie⁸⁷. Ce mot, « *distracted* », contient toute la substance de ce final. Tirillée entre les multiples vérités, les merveilles de la rhétorique, les illusions ourdies par plus malin que lui et les perspectives d'enrichissement, la conscience de Voltore – et celle du public ! – a perdu ses repères, et dérive en effet vers la folie.

Premier surgissement de l'erreur judiciaire vers laquelle se dirige dangereusement le tribunal, à savoir la condamnation d'innocents, la « distraction » de Voltore est vite récupérée par l'entreprise de dissimulation et d'illusion de Volpone. Pour contrer Mosca, dont les réelles intentions se sont entre temps révélées, il annonce à l'avocat, sous un déguisement, qu'il est toujours vivant, afin qu'il retire son témoignage en faveur des innocents. Prenant au mot les héritiers floués, qui disaient Voltore « possédé » en jouant sur les sens de « *distracted* », il lui suggère de mimer une crise de possession, afin d'invalider ses aveux⁸⁸. La lourdeur du jeu de mots, répété par tous les héritiers auparavant, insiste sur l'élaboration commune de cette dernière merveille, avant son propre démasquage : Volpone souligne ainsi cyniquement leur participation active, et ce depuis le début, à la fabrique de sa comédie, entre merveilles, rebondissements et retournements inattendus des situations les plus extrêmes.

Ainsi, le procès, révélateur des risques de la « distraction », est un appel à la vigilance du spectateur. Entraîné comme il est dans le divertissement, comment ne pas se laisser gagner par la folie ? La scène de justice a ici une vraie puissance participative, à la fois sociale et dramatique. Non seulement elle met en question et en perspective les débats contemporains en matière judiciaire, et tente de les interpréter de manière originale et nuancée, sans toutefois

⁸⁷ *Volpone*, V, 6, v. 5. "I am distracted" ("Je deviens fou...").

⁸⁸ *Volpone*, V, 8, v. 22 sq.

chercher de réponse définitive ou stricte, comme je propose de le voir dans la partie suivante ; mais elle interpelle en même temps son public de manière claire et sans ambiguïté contre les dangers qu'elle lui montre : à lui ensuite d'agir selon sa « conscience ».

Le procès du *Marchand de Venise* pointe donc le statut comique problématique de l'usurier-avare. Construit sur des *topoi* classiques ethniques ou religieux (proférés par Gratiano ou Lancelot Gobbo, les deux figures du bouffon) qui devraient prêter à rire, il échoue dans cette intention, devant le caractère tragique du compromis que son statut implique pour Shylock. L'un des passages marquants de ce point de vue, outre la tirade « Hath not a Jew eyes ? » (III, 1), est la déclaration d'Antonio sur les juifs et leur cœur de pierre⁸⁹. Elle est l'objet d'une double interprétation par le public, entre la sympathie pour la passion quasi christique d'Antonio (et sa rémission par intervention divine, thème fréquent dans les *Morality plays*⁹⁰) et la conscience de la situation tragique du juif, privé d'humanité par le chrétien, rejeté du côté de la « cruauté »⁹¹.

La conclusion nuptiale de *L'Avare* ancre plus clairement la pièce dans le schéma comique traditionnel, et même avec une insistance (par un double voire triple mariage entre Cléante et Mariane, Valère et Élise, et Harpagon et sa cassette) qui porte à s'interroger. Certes, la nouvelle dynamique économique qu'implique l'activité usuraire est évacuée (ou implicitement refusée), mais au prix d'un secret délibéré entre le fils et le père. Le silence de rigueur dans la récolte des preuves répond à ce silence sur la gestion des fonds cachés. La présence du trésor, que tentait d'oblitérer l'absence d'argent sur scène, a été trahie par une parole mal adaptée, non maîtrisée, soit pléthorique (Harpagon), soit maladroitement mensongère (Maître Jacques), soit passagère (révélation de l'usure et du trésor à Cléante),

⁸⁹ *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 70-83.

⁹⁰ POTTER, Robert A., *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, London ; Boston, Routledge & K. Paul, 1975, p. 124.

⁹¹ « Unfeeling man », « the current of thy cruelty », *The Merchant of Venice*, IV, 1, v. 63-64. La « cruauté » possède évidemment un lien étymologique avec le sang qui s'écoule (lat. *cruor*).

soit encore détournée par la ruse, la malice et l'aparté (La Flèche, Frosine) ou l'ignorance (Valère). De même, l'absence de réelle justice possible est soulignée par la vaine présence du commissaire, et par sa volonté de taire les procédures, contre un Harpagon qui « crie » maintenant réellement, grâce à un retournement cocasse, « vengeance au ciel »⁹². Cette pénurie de représentations scéniques de la monnaie propre à *L'Avare*, redoublée par la vanité du représentant de la justice, court-circuite, on l'a vu, l'échange dialogique, mais aussi le discours comique, ce qui rend l'issue de la comédie problématique.

Si la critique de la justice dans *Volpone* est sûrement la plus acerbe et la plus radicale des trois, elle ne semble pas remettre en cause la possibilité de la justice elle-même. Contrairement au *Marchand de Venise*, l'application de la « coutume » aurait pu être un juste châtiment devant l'outrance des mensonges et des vices, même dans un rapport d'équité ou de justice distributive. Mais l'application ironique et cynique du « monnayage » des personnes et des faits sur cette scène judiciaire détruit la possibilité d'un jugement « équitable », et fait apparaître son ultime conséquence, la « distraction » des hommes, leur chute dans la folie, d'une manière encore plus frappante. Cette conclusion morale fait figure de rhétorique comique fort bien ourdie par Jonson. Il faudra voir, dans la partie suivante, quelle valeur accorder à ces ficelles si élégamment et cyniquement nouées.

A travers les scènes conclusives d'intervention de l'appareil judiciaire sur un mode parodique, les trois pièces présentent donc trois moments différents du dilemme que pose au théâtre comique l'apparition sur la scène de comportements et de pratiques qui indiquent le devenir d'un « esprit » capitaliste encore à ses prémices. Le type comique convoqué, l'odieux avare issu d'une tradition moralisante qui tire vers la bouffonnerie, ne peut plus, semble-t-il,

⁹² *Avare*, I, 4, p. 76.

être « le point focal de la catharsis comique »⁹³ uniquement par le rire. Shylock fait surgir la question : une représentation comique *sans arrière-pensées* de l'avarice est-elle encore possible ? Ou plus crucialement : où le comique de la comédie peut-il se réfugier face à la tragédie de la valeur et de son inscription dans des formes stables ? Et quel serait alors son statut ? A ces problèmes, les pièces plus tardives semblent entrevoir quelques solutions. *Volpone* annonce déjà, deux décennies plus tard, le triomphe de la « machine comique »⁹⁴ sur toutes les secrètes machineries et médiocres arrangements de l'économie et de la morale. Seule machine qui se connaît en tant que telle, la comédie sera donc capable, espère Jonson, d'apporter au spectateur une idée rafraîchie de la mesure de la valeur morale et économique et de la justice, même si cette affirmation radicale s'avère aussi problématique, comme nous allons le voir. *L'Avare*, à moins d'un siècle de là et dans une France qui évolue vers une monarchie absolutiste et une économie de marché, considère avec plus de prudence les rouages de cette « machine comique ». Tout en réaffirmant sa force subversive et dénonciatrice, il semble qu'elle reste cependant un artifice pour Molière, efficace sur le moment pour révéler des tensions sociales et les tourner en dérision, mais qui retourne malgré elle et désespérément, quand le rideau est tombé, à son état de machinerie de théâtre.

⁹³ Frye, *Une perspective naturelle...*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁴ J'emprunte ce terme à Zachary POLSKY, *The Comic Machine, the Narrative Machine, and the Political Machine in the Works of Molière*, Lewiston, E. Mellen Press, 2003.

B. L'issue du procès ou de l'enquête : où la machine comique apparaît, et la machine de théâtre commence à se faire voir

L'issue des trois pièces a posé de nombreux problèmes à la critique ; c'est même le premier trait qui les unit. Leur cadre judiciaire tente de rétablir un certain ordre, mais il ne peut finalement que constater la nullité des anciennes valeurs intra- et extra-mondaines au regard de la nouvelle conception de l'argent qui commence à s'inscrire dans les mentalités à travers l'influence de personnages marginaux, que la société, d'un commun accord, laisse en dehors de son cercle. La cérémonie judiciaire officialise en quelque sorte ce rejet. Mais, malgré leur diversité, les « châtiments de l'avarice » témoignent d'un certain embarras devant l'ambiguïté du destin des valeurs aussi radicalement remises en cause par le spectacle⁹⁵. Leurs troublantes percées dans la nouvelle logique économique, la dévalorisation des mots et de l'argent qu'ils établissent est pressentie comme un danger, à évacuer par la comédie. Les trois œuvres conservent donc une tradition hostile à l'avarice, fortement réaffirmée à la fin de la pièce, dès la clôture du procès ou dans les scènes qui suivent l'intervention de la justice. Ces fins montrent une cristallisation des peurs sur certaines manipulations et circulations incorrectes de l'argent, tout en ménageant à l'usurier-avare une sortie ouverte à l'interprétation ultime du spectateur.

Voltore, Shylock et le docteur Balthazar, ou Valère, bien qu'ils se situent à des degrés divers de la vérité ici débattue⁹⁶, veulent faire triompher leur point de vue devant leurs

⁹⁵ Voir Greenblatt, "The False Ending in *Volpone*", art. cit. ; DAVIS, Clifford, "Ben Jonson's Beastly Comedy: Outfoxing the Critics, Gulling the Audience in *Volpone*", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 28 (1), 1997, p. 45-61 ; DARCY, Robert F., "Freeing Daughters on Open Markets : The Incest Clause in *The Merchant of Venice*", in Woodbridge (éd.), *op. cit.*, 2003, p. 190-91 ; Gutwirth, "The Unity of Moliere's *L'avare*", art. cit., p. 359-366 ; Gaines, art. cit., p. 208-209.

⁹⁶ Présentés ici de façon croissante : Voltore, procureur puis accusateur, qui hésite entre le mensonge et la vérité, pour des raisons vénales ; le débat problématique entre deux « vérités » possibles et égales, qui ouvre sur deux justices opposées : Shylock, le quêteur du paiement et d'une loi rigoureuse, contre Balthazar/Portia, le porte-

accusateurs. Pourtant, malgré leurs efforts et dans chaque cas, leurs plaidoiries échouent à gagner les juges ou le plaignant. L'ambiguïté de la parole les déstabilise, l'illusion remplace le vraisemblable, le non-dit et le caché déterminent la surface des choses, principes obscurs et terrifiants. Le dénouement, toujours inattendu, prend de court nos réflexions et celles des personnages en débat. Quelle leçon tirer de ces dénouements où l'inédit interfère, l'extérieur apaise ? Faut-il y voir la recherche d'une autre transcendance, qui annulerait celle, mise en avant dans ces intrigues, de l'argent ? Et quelle forme arrive-t-elle à prendre si elle n'est plus religieuse, ni éthique, ni juridique ?

1) Le triomphe de la « lettre » sur le « billet », ou comment les mots trahissent « money »

Si, dans *Volpone*, la validité de la parole et de la preuve est anéantie par la « distraction » de la rhétorique, dans *Le Marchand de Venise*, le discours judiciaire développe son efficacité contre le pouvoir de l'argent, que celui-ci soit utilisé pour contraindre, par le billet qui donne une limite de temps et un prix fixe à chaque chose inscrite sur lui, ou pour négocier, par les ducats que propose Bassanio en échange de la vie de son ami. Ces deux formes de *money* correspondent à deux types de parole, l'une d'honneur, associée au respect strict de la loi économique et civile (Shylock), l'autre négociante, associée à un usage de l'argent non fondé sur le calcul de l'intérêt, mais sur la dépense généreuse, bref qui retrouve sa fonction pure d'instrument, sans surévaluation. L'honneur bafoué du juif usurier renvoie dos à dos la négociation économique (*money*) et la négociation civile (*equity*) des chrétiens,

parole de la clémence et de l'équité ; Valère, accusé et se défendant de bonne foi, même si ses actes (la falsification de son identité, ses flatteries, son engagement envers Élise sans consentement parental) sont loin d'être irréprochables, au strict regard de la loi ou de la morale d'Ancien Régime.

comme inaptes à réparer le tort qui lui a été causé. Il résiste également à l'appel à la miséricorde à l'égard du condamné (*mercy*). Seuls la chair et le sang d'Antonio, qui lient les deux amis au point que l'un se donne pour l'autre sans hésiter⁹⁷, peut manifester une justice complète dans l'esprit de Shylock, à la mesure de son sentiment de haine et de sa volonté de vengeance. Mais, comme il a été dit précédemment, la validité douteuse du billet ne saurait garantir un tel effet de justice, puisqu'on peut aussi bien en détourner le sens. En transposant l'exercice de son usure sur l'exercice de la justice, Shylock se trompe symboliquement, sur les moyens de parvenir à ses fins.

L'intervention de Portia en docteur de la loi, figure censée interpréter correctement celle-ci, annonce pourtant une conception particulière de la forme de cette interprétation⁹⁸. Dans la comédie en effet, elle ne se présente pas sous les dehors sérieux du Jugement, que Shylock réclame sur un mode tragique (« I stand for judgement », IV, 1, v. 103 ; « I stand here for law », v. 142), mais sous une forme déguisée, cachée. Une lettre avertit de son arrivée, comme la perte des vaisseaux d'Antonio, puis la nouvelle de leur sauvegarde miraculeuse sont annoncées par une missive. Les circonstances des apparitions de ces lettres relèvent toujours de la surprise, comme un ultime recours alors que tout semblait désespéré, ce qui les apparente à la merveille des tours joués pour « distraire » les juges lors du procès de Volpone puis de Bonario. La lettre, moyen de la circulation des nouvelles et du sens entre les hommes, se comprend alors dans une structure ternaire dont le pendant positif, dans la configuration marchande, est la monnaie comme moyen de circulation des valeurs⁹⁹, et le pendant négatif le billet comme arrêt et fixation du sens. Le tableau ci-après résume les éléments à travers lesquels la pratique judiciaire des protagonistes du procès se déploie.

⁹⁷ *Merchant of Venice*, IV, 1, v. 218-219, 270-284.

⁹⁸ Bon nombre d'études et de commentaires de légistes ont paru à propos de ce procès, ainsi que du contrat. Ils relèvent tous la position partielle de Portia dans cette affaire, puisqu'elle est fiancée à Bassanio, l'ami du débiteur de Shylock, et protectrice de Jessica, la fille de l'usurier qui s'est réfugiée à Belmont. Pour une revue complète de cette critique depuis le XIX^e siècle jusqu'aux années 1960 environ, voir O. Hood Phillips, *op. cit.*, p. 91-118.

⁹⁹ Voir Goux, *Frivolité de la valeur...*, *op. cit.* ; Freud, *Marx. Economie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973 ; Shell, *Money, Language and Thought...*, *op. cit.*, 1982 ; Harrison, *Pistoles/Paroles...*, *op. cit.*

Chacun y interfère en effet selon son sémantisme juridique pour ainsi dire, qui se réalise grâce à un objet sur scène, une manière particulière de l'employer, une position morale qui détermine son action et un critère de valeur à partir duquel il conçoit la justice.

| | Moyens de l'action en justice | Symbole scénique | Position morale | Critère judiciaire |
|----------------------|-------------------------------|-----------------------|---|-------------------------------------|
| <i>Shylock</i> | Usure | Billet (bond) | Vengeance / honneur | Talion (AT) / « <i>Common law</i> » |
| <i>Bassanio</i> | « <i>Money</i> » | Ducats / (anneau) | Négociation | Marché |
| <i>Portia</i> | Parole | « Book » / « Letter » | Neutralité (loi, négociation, clémence) | « <i>Equity</i> » |
| <i>Antonio / Duc</i> | Silence / (parole) | Chair et sang | Passion / détachement | Jugement divin (NT) / clémence |

Tableau 4 : Conceptions de la justice pour chaque personnage du *Marchand de Venise*

Portia, en s'appropriant la voix de la justice, détourne la loi, symbolisée par le livre, forme fixe de l'écrit, au profit d'Antonio, par une lettre. De même, Shylock a détourné le profit économique selon son intérêt et par un billet écrit comme dans le « métal », matière à laquelle Gratiano compare la haine du juif¹⁰⁰. Dans la lettre qui l'annonce, signée par le magistrat Bellario, il est expliqué à la cour que ces deux docteurs ont « ensemble feuilleté

¹⁰⁰ *Merchant of Venice*, IV, 1, v. 124-126.

bien des livres »¹⁰¹ pour tenter de résoudre par la certitude de la science légale l'affaire qui oppose Antonio à Shylock ; c'est aussi au livre de la loi que Balthazar/Portia a recours pour contrer la première sentence favorable à Shylock. La véritable performance de sa parole repose sur ces deux supports, le livre *et* la lettre, alors que l'un ou l'autre fait toujours défaut aux autres protagonistes du procès.

Cette ambivalence lui permet de changer de stratégie au cours de l'audience. Entrée par l'entremise d'une lettre, Portia a d'abord tenté de rétablir une négociation entre les deux hommes, en incitant Shylock à prendre les six mille ducats que lui propose Bassanio, qui sont d'ailleurs les siens, puis en argumentant pour la clémence envers Antonio. Puis le livre lui sert à affirmer la puissance de la parole judiciaire, récupérant dans le sens de la justice la tentative de Shylock de détournement de la parole d'Antonio à son profit, par le recours à la même rigueur, c'est-à-dire à l'interprétation de la loi au mot près. Il y a donc substitution, dans la scène du procès en particulier, des formes de validation de l'écrit aux formes monétaires problématiques, avec des antagonismes et des rapports à la valeur parallèles : ducat (métal)/billet (papier), livre/lettre. Cette transposition des problèmes liés à la sphère économique sur le plan de la forme de l'écrit serait-elle une tentative de réappropriation de ces valeurs, déstabilisées par le monétaire, par le texte théâtral et sa mise en scène ? Ou bien tendrait-elle à rendre ce dernier caduc, comme un effet pervers de l'innervation de l'économique dans la forme littéraire (et le genre théâtral) ? Le dénouement du *Marchand de Venise* pose le dilemme, et fait craindre un véritable bouleversement dramaturgique.

En effet, ce rapprochement final de l'usage de la lettre pour un profit certes altruiste et généreux, mais associé au tour de passe-passe ou à la merveille, et de l'usage intéressé de l'argent pour un profit personnel réprouvé puis condamné, soulève des questions sur l'action de la parole qui soutient le premier usage. J'ai suggéré, au début du deuxième chapitre de

¹⁰¹ "... we turned o'er many books together" (*Ibid.*, v. 155-156, v. 344-352).

cette étude, qu'une réelle compréhension de l'œuvre de Shakespeare et de cette pièce en particulier ne pouvait se concevoir sans une lecture *entre les lignes*, une lecture qui porte attention aux « trous » dans la trame, aux silences du texte. Ce dénouement comique enchevêtré, volontiers artificiel, semble avertir le lecteur qu'il existe là une difficulté, que la décision judiciaire finale semble résoudre mais qui n'est peut-être en réalité solvable que par un choix de mise en scène. Au cours de la démonstration rigoureuse de la culpabilité de Shylock selon les décrets de Venise, Portia use de tours rhétoriques qui insistent non seulement sur la performativité de la parole du docteur de la loi¹⁰², mais encore sur sa capacité à faire jaillir la justice de la bouche même de qui veut tirer de la loi un profit de type financier. L'insistance de Shylock sur le billet (« *bond* »), instrument de profit économique mué en instrument de reconnaissance de justice comme la balance et le couteau sont les instruments de son exécution, n'est en définitive qu'un leurre, un papier sans valeur, et même un artifice de comédie pour récupérer un honneur bafoué, comme il l'est dans l'échange économique, selon l'esprit shakespearien du moins. Portia se réfère aussi finalement à la stricte lettre du billet, comme le fait Shylock ; elle est intervenue par l'intermédiaire d'une autre lettre, qui la met en scène dans un rôle qui ne devrait pas lui revenir. La validité de sa parole est donc soumise au même doute.

Comment dès lors rendre une valeur morale à la parole, et par conséquent fixer la place de l'argent dans l'ordre social ? En revenant paradoxalement à la matière de la monnaie, et à celle du livre. La compilation, de ducats sonnants et trébuchants, et des feuillets du livre qui constituent les décrets de Venise¹⁰³, par des personnages dont la vertu chrétienne

¹⁰² *Ibid.*, v. 199-200 : “I have spoke thus much / To mitigate the justice of thy plea” (“J’ai plaidé / Pour mitiger la rigueur du procès que tu intentes”, dit-elle à Shylock ; v. 353-359 : “In which predicament, I say, thou stand’st...” (“Voilà la situation dis-je, où tu te tiens”), énonce-t-elle avant de décliner les griefs que la justice retiendra finalement contre lui. Le duc, autre figure d’autorité judiciaire, seconde le jugement de Portia en ajoutant sa parole à la sienne : « He shall do this, or else I do recant / The pardon that I late pronounced here » (« Il fera ainsi, ou bien je rétracte / Le pardon que je viens de prononcer », v. 387-388).

¹⁰³ A noter que la « coutume » anglaise n’est pas, quant à elle, un droit écrit... Voir DAVID, René *et alii*, *Introduction à l’étude du droit privé de l’Angleterre*, Paris, Librairie du recueil Sirey, 1948.

ne fait pas de doute pour les spectateurs, redonne toute sa certitude à leur valeur. La qualité des pièces qu'on dépense, des livres qu'on lit, dépend de celle des personnes qui les manipulent, et surtout de l'usage que celles-ci en font, de leur *interprétation*, généreuse et désintéressée, motivée par une amitié et des codes moraux communs. Mais cette interprétation s'étend, en dernier recours, à autrui, via la parole de clémence du duc, qui avait soutenu la décision de Portia, et d'Antonio. Le duc, pour signifier « la différence de [son] esprit » (« the difference of our spirit »), épargne la vie de l'usurier, et redistribue ses biens à sa famille (Lorenzo et Jessica) et à l'État, ce à quoi Antonio ajoute la demande de conversion¹⁰⁴. Économie, justice, morale et religion sont donc réconciliées sous le joug de l'autorité – sous forme de livre à interpréter –, de l'amitié, et de la piété des citoyens de Venise.

Le redressement des valeurs se poursuit lors des scènes suivantes, du point de vue cette fois-ci de l'échange amoureux et sexuel. Bassanio a été capable de donner six mille ducats par amitié, mais il conçoit le jugement du docteur comme un service méritant récompense. Il se dit « endetté » (« indebted », IV, 1, v. 409) et greffe donc encore une valeur marchande et intéressée supérieure à la valeur désintéressée que confère l'amour. Après des hésitations, il donne la bague que sa fiancée lui a remise, comme « tribut, non comme salaire »¹⁰⁵ à l'avocat. Celui-ci lui avait pourtant assuré que la libération d'Antonio lui suffisait comme preuve de son mérite, en employant ironiquement un langage fruste et « mercenaire » :

He is well paid that is well satisfied,
And I, delivering you, am satisfied,
And therein do account myself well paid

¹⁰⁴ *Merchant of Venice*, IV, 1, v. 364-386.

¹⁰⁵ *Ibid.*, v. 418-419. "... as a tribute, / Not as a fee".

My mind was never yet more *mercenary*¹⁰⁶

Ainsi, le jugement sur la hiérarchie de la valeur reste une question des plus difficiles à trancher, puisqu'elle dépend, comme le verdict de Shylock (IV, 1) ou la beauté d'une musique au clair de lune (V, 1), des « circonstances »¹⁰⁷, de l'angle et de la lumière sous laquelle on la regarde. C'est pourquoi la position et le discours de Bassanio pour expliquer son geste à Portia le « divise » (« double self », V, 1, v. 245). Mais la juste rétribution du mérite vaut apparemment moins que la fidélité à la personne aimée. La série de surenchères (« outface », « outswear », IV, 2, v. 17, « out-night », V, 1, v. 23) à laquelle se livrent Portia, Nerissa et même Jessica forme une dernière joute rhétorique pour faire triompher la valeur chrétienne de l'amour et des personnes, contre celle, économique, du marché et des objets, grâce à un langage qui convient, chez Shakespeare, aussi bien à l'un qu'à l'autre¹⁰⁸. Le langage économique sert bien, en dernière instance, à justifier la prévalence d'une valeur absolue et non négociable ; il est à son tour détourné par Portia, pour le seul profit personnel qui vaille, à savoir l'intérêt du cœur. Il justifie également, entre les lignes, le bien-fondé de la comédie, qui s'achève par la réconciliation traditionnelle des couples.

Tous les contrats, nuptiaux et comiques, sont scellés par l'échange renouvelé d'anneau (donc de confiance), et de lettre (donc de fortune). Les matières, métallique et littéraire, sont ainsi réinvesties par de nouvelles valeurs positives, et de nouvelles esthétiques qui fonctionnent en symbiose¹⁰⁹. L'anneau du mariage n'est ni un objet de luxe qui porte en lui une valeur marchande exorbitante et dont la possession constitue une richesse en soi, ni un simple instrument économique, interchangeable, et dont le prix est imposé ; il est le symbole

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 411-414 (je souligne) : « Est assez payé qui est satisfait. / Or vous délivrant je suis satisfait./ Et du fait je me compte assez payé. / Je n'eus jamais de penchant mercenaire ».

¹⁰⁷ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 99.

¹⁰⁸ Sur cette spécificité du langage shakespearien voir Shell, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰⁹ Sur l'identité de la lettre et de la monnaie, voir entre autres Schacht, *op. cit.*, 1973, p. 83 ; Goux, *Freud, Marx...*, *op. cit.* ; Netzloff, art. cité.

de l'union amoureuse, d'un échange de parole et de fidélité¹¹⁰. Portia remet la bague à Bassanio, la lettre à Antonio, comme une dispensatrice de « manne » féconde¹¹¹. Ainsi associée à l'échange d'anneau, qui remotive la qualité du métal, la lettre, et son contenu heureux, n'est plus une fixation définitive du sens, puisqu'une lettre peut en invalider une précédente. Certes elle reste un subterfuge, et un artifice, pourrait-on objecter avec cynisme. Mais il semble que Shakespeare choisisse ici de magnifier cette artificialité, dans le cadre d'un théâtre capable de construire une esthétique nouvelle de la valeur, en insistant sur la circulation de la lettre comme métaphore dramatique d'un véhicule privilégié du sens, plutôt que sur sa plasticité comique de « machine » pour dénouement heureux ou de support linguistique neutre mais dont le sens varie en fonction, encore une fois, de l'angle sous lequel on le lit. Sauvetage là encore *in extremis* d'un genre comique qui a pourtant basculé dans le tragique du point de vue de la valeur, par un artifice théâtral *réinterprété* dans un sens positif¹¹².

2) Un miracle « naturel », ou comment la comédie convertit la justice

Autant le *Marchand de Venise* parvient à une régénérescence et une reconfiguration des valeurs à travers un échange économique assaini par le théâtral, autant dans *Volpone*, à première vue, le renversement « moral » de la situation semble venir de l'effondrement prévisible d'une comédie tournant à vide aux dépens de faux objets, investis de fausses

¹¹⁰ Notons cependant, avec Joachim Schacht, que la monnaie a pu prendre primitivement des formes annulaires ou discales, symboles de perfection, d'éternité et de « solidarité sociale », valeurs inhérentes à la sacralité du monnayage et de la circulation de l'argent (*op. cit.*, 1973, p. 77).

¹¹¹ *Merchant of Venice*, V, 1, v. 294

¹¹² Pour une idée similaire sur le théâtre français du XVII^e-XVIII^e siècle, voir Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, *op. cit.*, p. 355.

valeurs. Une telle situation empêche, d'un point de vue dramatique et métaphorique, l'intervention d'une quelconque autorité transcendante, puisque l'autorité, le jugement et le pouvoir sont incarnés par Volpone et, en sous-main, par Mosca. Pour dénouer l'intrigue d'une façon satisfaisante pour la moralité du public, intention proclamée dans l'Épître ajoutée à l'édition de 1607¹¹³ et évoquée dès le prologue¹¹⁴, deux solutions sont envisageables : soit l'auteur recourt à un vrai *deus ex machina*, bref au jugement de Dieu, avec tonnerre et foudre, pour frapper les esprits et les soumettre à la crainte de Sa colère ; soit l'un des personnages se convertit spontanément ou miraculeusement, ce qui entraîne le repentir ou le châtement des autres. Jonson a choisi la deuxième solution, avec une audace et un sens de la mécanique dramatique tout à fait surprenants, qui élève l'art comique, d'une manière très différente de Shakespeare, au-delà d'une simple « machine » dont il exploite avec malice les possibilités. En effet, si la justice est à ce point contournée par les « machines » de comédie, secrètement huilées par l'expansion du principe de « monnayage » des êtres, c'est pour mieux faire triompher au final non la morale et l'équité, mais bien la comédie et l'apport du théâtre à l'idée de justice.

La « conversion »¹¹⁵ des méchants se tient en plein Scrutineo, le Sénat de Venise, un lieu public de pouvoir, responsable d'importantes nominations et décisions politiques. Le décor n'a donc rien de religieux, il s'ancre au contraire dans la cité ; aussi ne s'agit-il pas d'une « conversion » au sens traditionnel chrétien, comme dans *Le Marchand de Venise*,

¹¹³ Voir l'édition du texte par Creaser, *op. cit.*, « The Epistle », p. 71, v. 99 et sq. La pièce se propose « de former les hommes à la meilleure raison de vivre » (« to inform men in the best reason of living », v. 107-108) ; « ... et, comme il sied, c'est le devoir d'un poète comique d'imiter la justice et d'instruire les hommes à la vie, tout comme à la pureté du langage, ou de susciter les bons sentiments » (« and fitly, it being the office of a comic poet to imitate justice and instruct to life, as well as purity of language, or stir up gentle affections », v. 119-121 [ma traduction]).

¹¹⁴ Le « but » du poète est « de mélanger le profit au plaisir » (« To mix profit with your pleasure », *Volpone*, « Prologue », v. 8, p. 4).

¹¹⁵ Je reprends ici l'expression de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* [*Anatomie de la critique* (1957), traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 201] à propos des dénouements comiques de Shakespeare et de Jonson. Frye conçoit la conversion dans *Volpone* comme la « transposition comique du processus de la tragédie » et de « l'*hybris* de Volpone ». Elle est à mon sens une irruption sur la scène comique d'une « machine » théâtrale en principe dissimulée.

forcée par un climat idéologique à la piété orientée. Le déroulement du procès, comme on l'a vu auparavant, a révélé l'incapacité du Sénat vénitien à tenir rang de modèle et de guide moral, comme il est censé l'incarner dans la vraie cité. Paradoxalement, c'est la « conversion » ou, si l'on préfère, la prise de conscience de certains larrons (Mosca, Voltore, puis Volpone) qui donnera en quelque sorte l'exemple à l'assemblée des juges, et leur permettra de prononcer le verdict et les châtiments qui s'imposent. « Conversions » douteuses de la part des fourbes, toujours prêts à renchérir sur une énième ruse, quand l'occasion le leur permet ; jugement problématique des *avocatori*, au gré des aléas multiples et du bon vouloir des persécuteurs.

Au début du dernier acte, après la clôture de la première scène de procès, Volpone et Mosca se retrouvent dans leur « sanctuaire » et se félicitent de leurs succès, malgré la grandeur des périls encourus, et l'audace de leur ruse. « Duper ainsi la cour » fut leur « chef-d'œuvre », et Mosca prévient son maître qu'ils ne peuvent « espérer aller plus loin »¹¹⁶. Mais Volpone veut rire encore aux dépens des rapaces, au prix du plus blasphématoire des mensonges, d'une ultime « farce » (« jig » évoque plutôt la danse¹¹⁷), l'annonce par la ville de sa propre mort. D'abord se dénoue la comédie des dupes ourdie par Mosca, dans une première scène de « théâtre dans le théâtre » dont il est le héros, et Volpone à la fois spectateur, juge et metteur en scène. Le parasite, élevé à une noblesse illusoire et contre nature, châtié, en quelques répliques bien senties, chaque forme d'avarice incarnée par les héritiers. Il prend même pour la circonstance figure de moraliste puritain, que Jonson ne se prive jamais d'égratigner, indice de l'ambiguïté morale de son discours. Il les renvoie tous à

¹¹⁶ *Volpone*, V, 1, v. 30-33 et sq. "Here we must rest: this is our master-piece; / We cannot think to go beyond this..." (« Nous devons arrêter : ceci est notre chef-d'œuvre ; / Nous ne pouvons songer à aller au-delà » [ma traduction]).

¹¹⁷ *Ibid.*, v. 76.

leurs sombres réflexions¹¹⁸, non sans souligner la bassesse de leur attitude, la bestialité de leurs appétits et de leur état, d'âne, de vieux rapace ou de prostituée¹¹⁹ ; il les menace de dévoiler leurs minables trafics¹²⁰ ; suggère ironiquement que les cadeaux qu'ils ont fait à Volpone sont en eux-mêmes des moyens de s'amender¹²¹. Il remercie même Voltore d'avoir si bien accompli son office d'avocat, et se réserve encore son « bruyant concours » (« obstreperous aid », V, 1, v. 229) en cas de nouvelles poursuites. Le détournement de ces quelques sentences au parfum puritain suffit à prouver la piètre estime que Jonson avait de la morale austère, et de l'usage ambigu qui peut en être tiré.

Cette ambiguïté morale première détermine la nature trouble des « conversions » suivantes. Voltore, débouté et pris de remords, confesse son mensonge devant la cour, à l'heure de la prononciation de la sentence. Il implore la pitié des juges (« mercy », V, 6, v. 3) pour les deux victimes innocentes ; il n'agit pas sous le coup de la passion mais de la conscience, prend-il soin de préciser, avec une obséquieuse déférence¹²². A la scène suivante, Volpone, apprenant la tromperie de Mosca, se reproche aussitôt ses plaisirs : « What a vile wretch was I, that could not bear/ My fortune *soberly* ? »¹²³. Sa « lucidité » immédiate est frappante, mais il veut encore croire en la complicité de Mosca, et improvise le stratagème de la possession de Voltore, dernier « mystère » pour stupéfier les juges¹²⁴, s'en sortir indemne et à nouveau pourvu.

¹¹⁸ Il recommande à Lady Would-Be et à Corvino de « broyer du noir » (*Ibid.*, v. 174, 189). La *melancholy* des puritains était une forme d'opposition de conduite aux discours inutiles du monde, voir Weber, *op. cit.*, [1920a], p. 256, note 1.

¹¹⁹ *Volpone*, V, 1, v. 166-174, 176-189, 199-210, 215-235.

¹²⁰ *Ibid.*, v. 173-174, 182, 209.

¹²¹ *Ibid.*, v. 185-186. « Why, think that these good works / May help to hide your bad », lance-t-il à Corvino à propos des perles et des diamants offerts à Volpone (« Songez que tant de bonnes œuvres / Peuvent contribuer à voiler les mauvaises »).

¹²² « Ce n'est pas la fureur, non, c'est le remords / Qui me fait maintenant dire la vérité » (*Volpone*, V, 6, v. 16-18. "It is not passion in me, reverend Fathers, / But only conscience, my good sires, / That makes me now tell the truth"). Ce genre d'insistance a déjà montré par ailleurs son caractère hypocrite.

¹²³ *Volpone*, V, 7, v. 15-16. « Pauvre sot, qui ne peux soutenir ta fortune / Sagement, posément ! » (Je souligne).

¹²⁴ *Volpone*, V, 1, v. 36. Le deuxième juge s'étonne de cet accident « soudain, et plein de mystère » (« Sudden, and full of wonder ! », ma traduction).

A l'entrée de Mosca, Volpone et les juges sont encore abusés par sa comédie : Volpone pense qu'il rétablira la vérité, en révélant que son maître est toujours vivant ; les juges, le voyant subitement riche, songent à mieux le traiter selon son rang¹²⁵, voire à en faire leur gendre¹²⁶. Le masque de Mosca tombe ; il trahit son maître et confirme sa mort devant lui. Afin de ne pas tomber seul et d'empêcher un mariage indu, qui, grâce à l'amas de son propre trésor, pourrait « coller » ou « visser »¹²⁷ son valet dans une honorable famille d'*avocatori*, Volpone décide de se rendre. La deuxième comédie, celle de la soumission et de la complicité que Mosca a jouée à Volpone, est à son tour démontée par son démasquage, qui est une véritable « mise à nu » morale : « The Fox shall here uncase »¹²⁸, prononce-t-il avant d'ôter son déguisement – dans l'une des quelques indications scéniques du folio de 1616¹²⁹ – et de nommer à nouveau tous les protagonistes de la comédie des dupes par leurs travers :

I am Volpone, and this is my knave;
 This, his own knave; this, avarice's fool;
 This, a chimera of wittol, fool and knave;
 And, reverend Fathers, since we all can hope
 Nought but a sentence, let's not now despair it.
 You hear me brief.¹³⁰

Ce coup de théâtre, que les juges appellent un « miracle »¹³¹, forme une conclusion morale, dont la concision, soulignée par Volpone lui-même, tend à indiquer qu'il s'agit d'une vraie conversion, sans les simagrées et la rhétorique habituelles des fourbes. Le démiurge de

¹²⁵ Mosca ne mérite plus le nom de parasite pour les « vénérables Pères » (*Volpone*, V, 8, v. 12) ; Volpone est même jeté hors du tribunal, « pour qu'il apprenne à se conduire/ Envers une personne de son rang » (« [Let him be] taught to bear himself/ Toward a person of his rank », *Ibid.*, v. 79-80, ma traduction).

¹²⁶ *Ibid.*, v. 50-51, 62.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 85-88.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 85. « C'est ici que le Renard se dévoile » [ma traduction].

¹²⁹ «He puts off his disguise». Édition de Creaser, *op. cit.*, p. 194. Voir dans la même édition, p. 61.

¹³⁰ *Volpone*, V, 8, v. 89-94. « Moi, je suis Volpone ; lui, c'est le fourbe à mon service ; / Lui, le fourbe au sien ; celui-ci, le pigeon de l'avarice ; / Lui, une chimère de cocu, de pigeon et de fourbe ; / Vénérables Pères, puisque nous ne pouvons rien espérer / Qu'un verdict, ne le faisons pas languir. / J'ai été bref » [ma traduction, avec celle de M. Willems, *op. cit.*].

¹³¹ *Volpone*, V, 8, v. 95. «The knot is now undone by miracle» (« Le nœud est maintenant défait par miracle » [ma traduction]).

cette mascarade reconnaît au dernier moment ses « bouffons », et accepte la sentence des juges, avec un certain sang-froid, mais non sans y avoir été acculé. Si « miracle » il y a eu, c'est en vérité sur la conscience des juges, qui commentent par ce mot leur propre persuasion devant cette « conversion » douteuse, et sur la bonne volonté de tous. Bonario semble croire encore à l'impossibilité pour le crime de demeurer impuni, par la grâce du ciel¹³². Une série de moralités banales conclut la révélation¹³³ : la richesse est un tourment, une possession, une fièvre, aphorismes qui révèlent à leur tour leur inanité dans la bouche de ces juges qui ont si bien prouvé leur complète stupidité.

Dès lors, le « cours de la justice » ne peut plus être arrêté (V, 8, v.104 et 106). Malgré la clémence demandée par la pieuse Célia, les juges, comme Shylock, ne semblent connaître aucune « *mercy* », au sens de pitié charitable, et refusent la demande d'indulgence (« *favour* ») des condamnés¹³⁴. Ces solutions chrétiennes d'apaisement des tensions sociales par un pardon officiel sont exclues d'emblée, puisque ces juges ne peuvent incarner, loin s'en faut on l'a vu, une transcendance divine ou civile. Ils ne condamnent pas non plus selon une stricte justice corrective, arithmétique, où le crime est puni en fonction du dommage fait à la victime, en retirant du profit criminellement acquis au coupable, justice que réclame Shylock, par exemple. Ils appliquent une justice distributive, géométrique, selon la gravité du crime contre la loi, le dommage moral des victimes et le statut social du coupable¹³⁵. Le misérable sans naissance est condamné aux galères, le rang de Volpone le destine à la prison, où moisissent à l'époque les conspirateurs royaux. Voltore est banni de la cour et de l'État, pour avoir humilié les deux ; Corbaccio doit croupir dans le couvent de « San Spirito », pour tenter

¹³² *Ibid.*, v. 98.

¹³³ *Ibid.*, v. 99-100 et sq. John S. Weld a indiqué l'origine chrétienne de ces truismes moraux qu'on trouve un peu partout dans la littérature morale populaire, dans les sermons, les « *emblem books* », les livres de dévotion, les vers didactiques, ou dans les pamphlets et les guides de la vie heureuse. Voir « Christian Comedy: *Volpone* », *Studies in Philology*, vol. 51, n°2 (avril 1954), p. 193.

¹³⁴ *Volpone*, V, 8, v. 105.

¹³⁵ Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque*, livre V, chapitre 7 et 8 notamment.

de bien mourir, lui qui n'a pas su vivre décemment ; enfin Corvino est condamné à l'exposition sur le Grand canal, coiffé d'un bonnet d'âne¹³⁶. À une telle sentence, sur laquelle subsiste un soupçon de partialité, vu le discernement des juges mais aussi dans l'esprit des penseurs anglais et puritains sur la loi¹³⁷, s'ajoutent des compensations économiques, qui s'apparentent à la justice commutative selon le même schéma aristotélicien. La fortune du faux mourant est dédiée à l'hôpital des Incurables – encore une ironie, pour des gens qui le sont spirituellement ; Bonario récupère son héritage au complet, tandis que Celia voit sa dot triplée, compte tenu de la tentative de viol qu'elle a subi en plus du préjudice de l'accusation.

Le schéma ci-après veut souligner, pour résumer et conclure, la logique oppositionnelle entre les deux procès. Le premier est construit par les fourbes sur des dispositifs magiques et illusoires, qui ressortissent du « méchant style » du théâtre (la merveille, le déguisement, etc.) que Jonson décriait dans le prologue¹³⁸, et qui provoquent la « distraction » des juges (et du public), pour déboucher sur un jugement erroné ; le second s'appuie sur les principes aristotéliciens de la justice distributive pour rendre une sentence réellement équitable, qui donne à tous sa juste récompense ou son juste châtement. Il faut également remarquer que le premier est conditionné par une obstruction artificielle de l'esprit et des sens, tandis que la seconde sentence se joue entre les deux pôles extrêmes de la clémence judiciaire, la « grâce » royale (ou la pitié chrétienne) et l'« indulgence »¹³⁹ plus économique, et s'inscrit donc très clairement dans une pratique traditionnelle de la justice.

¹³⁶ *Volpone*, V, 8, v. 106-145.

¹³⁷ Il y a en effet débat sur les limites de la liberté équitable de la conscience à travers la loi, qui vient de la distinction que l'on fait ou non entre la lettre de la loi et son « esprit » (*spirit*) ou son « intention ». Pour les défenseurs de la Common law (Coke, Selden), l'absence de distinction entre la lettre et son esprit annule le besoin de correction de la loi par un tiers jugement, tandis que les défenseurs de l'*equity* (Lambarde) affirment la distinction, donc la nécessité d'une interprétation de la lettre de la loi, pour une correction dans le sens de son intention (Fortier, *op. cit.*, 2010, p. 50-71).

¹³⁸ *Volpone*, prologue, v. 20-26. Jonson distingue sa comédie des farces populaires faciles, truffées de scènes grossières et mal ficelées, et de bon mots d'un « mauvais style » (« loose writing », v. 24).

¹³⁹ *Volpone*, V, 8, v. 105. « Corv., Volt. – We beg favour / Cel. – And mercy ».

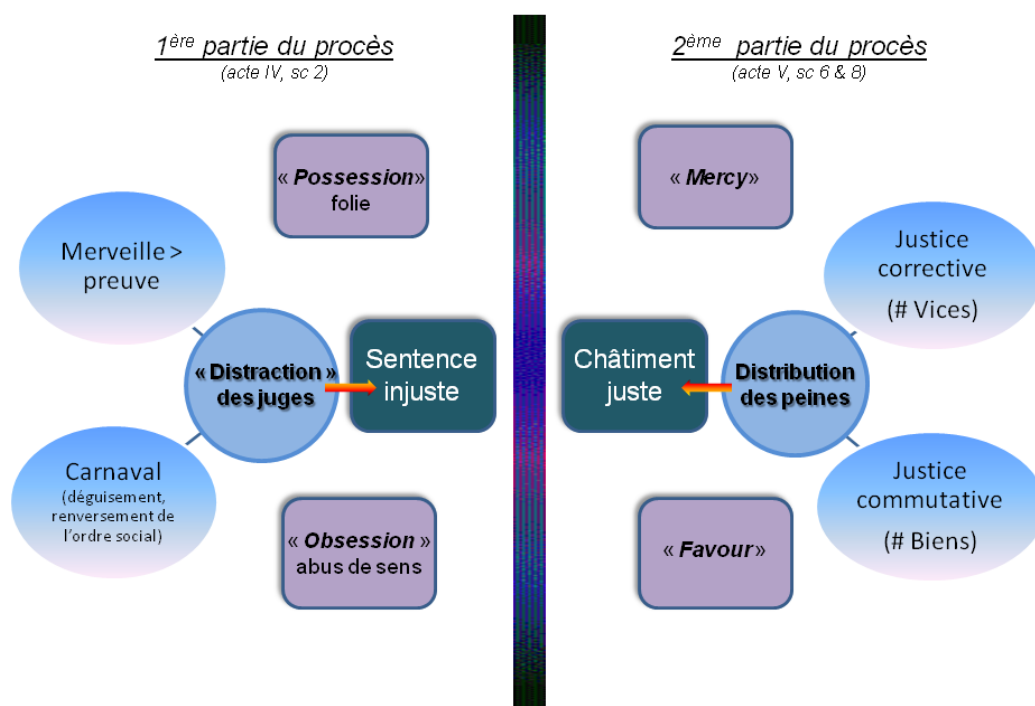


Tableau 5 : La logique oppositionnelle des deux procès dans *Volpone*

Triomphe de la vertu contre le déchaînement des vices, juste rétribution morale et économique, respect de la hiérarchie sociale : un miracle a bien eu lieu dans cette cour de justice dénuée de bon sens, qui a pu instaurer l'ordre du monde idéal dans un univers non-idéal. La scène où se trouvaient réalisées les conséquences redoutables d'une individualisation poussée à l'extrême et d'une libéralisation outrancière des forces de l'argent et de la parole, qui « occupent » littéralement la pièce¹⁴⁰, accueille finalement un idéal aristotélicien de justice, et non une justice uniquement commutative qui, d'après Jean-Joseph Goux, triomphera dans l'économie de marché, au point de supprimer l'idée de justice

¹⁴⁰ GREENBLATT, Stephen Jay, "The False Ending in *Volpone*", in *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, n° 1/2 (janvier - avril 1976), p. 90. Greenblatt parle de *Volpone* comme d'une "enormously busy play".

corrective et distributive¹⁴¹. Justice chrétienne (toutes tendances confondues) et justice civile sont rejetées au profit d'une justice idéale, qui agit en principe purificateur abstrait, sans vouloir considérer le caractère pour le moins problématique du *deus*, du moment que tous récupèrent le *bien*, moral et économique, l'un valant pour l'autre mais à nouveau distingués, qu'ils méritent. En revanche, à la fin de la comédie, le mécanisme subtil qui a soutenu sa « machine » infernale est rappelé, et son initiateur et entreteneur même physiquement mis en avant.

C'est en effet à ce *deus* que revient l'épilogue, qui souligne l'alliance pacifique et juste, et non plus la confusion frénétique et inique, entre bien de l'âme (ici, le plaisir que procure la comédie, mais aussi cette « instruction » que peut retirer celui qui sait l'apprécier à sa juste valeur) et bien de la bourse (l'argent qui revient à l'effort des comédiens). Volpone, *deus* sur son théâtre, a été châtié pour ses vices, mais espère ne pas avoir démerité dans l'invention et la qualité des rouages de sa comédie. Et c'est une justice distributive avec réciprocité économique qui est exigée encore : si le public boude le spectacle, la censure, châtement du théâtre, pourra efficacement condamner ce forfait à l'encontre de sa juste rétribution morale ; mais s'il en est satisfait, il n'y a donc pas de « paiement en souffrance » (« no suffering due », V, 8, v. 154), et il faut « payer gaiement » (« fare jovially », v. 157) en applaudissements, la monnaie du comédien. Le théâtre se révèle donc chez Jonson comme le lieu de justice idéale, plus que toute cour civile ou tout purgatoire, car il demeure un bastion – peut-être le dernier – qui n'est pas (encore, veut-il croire) corrompu par l'intrusion néfaste de l'argent. Le salaire des comédiens est certes bien évoqué, mais sans choquer le spectateur par une requête trop insistante, par une image théâtrale bien connue qui la contourne. Le théâtre de Jonson ne

¹⁴¹ Goux, *Frivolité de la valeur...*, op. cit., p. 293-294.

s'embarrasse pas de basses considérations, ni ne s'arrête pesamment sur les arrangements internes de la machine théâtrale, sauf pour en rire en les transposant en machinerie comique ingénieuse.

La participation du public ne se limite pourtant pas à applaudir la comédie, structure qui tournerait à vide d'un point de vue réaliste ou moraliste mais marcherait uniquement d'un point de vue théâtral. Le rôle du rire et de la machine théâtrale – et non plus, comme dans cet exemple, de la machine comique – se pense donc, dans cette œuvre de Jonson, à la fois avec et contre l'économique. L'argent est l'un des rouages principaux du théâtre, mais il doit aussi être caché, comme tous les autres artifices, pour l'instruction et le ménagement des sentiments du public. En définitive, l'argent chez Jonson n'est pas immoral ou irréligieux ; même son usage excessif ou pervers reste finalement assez inoffensif sur son théâtre, puisque le système qu'il engendre s'écroule de lui-même. Mais il est davantage construit comme un objet « a-théâtral », ce qui lui confère son aspect purement comique, anomique et vain, et préserve du même coup – mais à quel prix ? – l'innocence du public, qu'elle se drape dans la toge sévère de la moralité, dont on a vu qu'elle est aussi vaine que l'argent pour Jonson, ou qu'elle encourage une ignorance peut-être volontaire.

L'analyse du dénouement de *L'Avare*, où le rôle scénique de la machine théâtrale est encore plus clairement exploité par Molière, et tout autant problématique, servira de transition vers une dernière partie qui résumera les réflexions de nos auteurs sur les rapports entre l'économie et le théâtre, d'après leur travail sur les genres comiques dans ces trois pièces.

3) L'Avare face au *deus ex machina*, ou la justice du « qui perd gagne... mais qui gagne ? »

Dans *L'Avare*, l'interrogatoire serré qu'Harpagon fait subir à Valère pour retrouver sa cassette est interrompu par l'entrée du débonnaire Anselme. Son apparition complètement inopinée, motivée par aucun élément dramatique ou psychologique antérieur, l'apparente clairement à cette machine théâtrale souvent mise à contribution dans les spectacles grandioses dont la cour est friande au temps de Molière, le *deus ex machina*. Dans une comédie « vraisemblable », il faudrait dire plutôt un *homo ex machina*, car l'arrivée d'Anselme, légère et amicale, quotidienne, n'est point accompagnée des effets spéciaux et du saisissement propres à l'apparition d'un dieu de théâtre.

Cette figure a souvent été comparée à raison à celle d'un « justicier », représentant d'une « force supérieure, héroïque », autorité paternelle nimbée de gloire, qui assure à la famille le rétablissement de la raison et de l'ordre au nom du roi¹⁴². Par elle, c'est l'État qui reprend ses droits afin de réguler le système des échanges dans l'espace privé de la famille bourgeoise¹⁴³. Caractéristique chez Molière et dans le théâtre classique français en général, sa présence rappelle de façon très claire la source de la délégation du pouvoir aux institutions judiciaires, au civil comme au criminel¹⁴⁴. Ainsi marquée, la figure du juge, même dans la comédie qui dépeint un temps et un milieu quotidien, n'appartient pas à la cité, ni à son instance judiciaire. La séparation entre l'incarnation de la justice et son simple délégué est nette : le commissaire, le représentant civil de la loi, a un rôle minime et son travail est interrompu par un représentant « supérieur ». Le processus normal de l'enquête est-il trop

¹⁴² Apostolidès, *Le Prince sacrifié*, *op. cit.*, p. 175-176, 179. Elle se décline sous plusieurs formes dans les comédies de Molière : apparition divine (*Dom Juan*, *Amphitryon*), envoi par le roi ou le prince d'un représentant (*Tartuffe*, *L'Impromptu de Versailles*), arrivée d'un père retrouvé et riche (*L'Avare*, *L'École des femmes*), etc.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴⁴ « Le roi de France était juge suprême ». Bluche, *op. cit.*, p. 38 et sqq.

rébarbatif pour le transposer dans une comédie ? La tension que peut engendrer la résolution d'une affaire s'avère parfois incompatible avec la légèreté requise, on le voit avec *Marchand de Venise*, à la limite du genre comique. Il n'est pas non plus question, chez Molière comme chez les dramaturges français avant la seconde moitié du XVII^e siècle, de caricaturer avec une outrance jonsonnienne les travers des juges ou les vices de forme¹⁴⁵, ce qui reviendrait à satiriser la personne même du roi. Mais, entre la réalité de la justice et son idéal, Molière n'a peut-être pas aussi nettement tranché qu'on pourrait le croire en faveur de la dernière. Dans la confrontation finale de *l'Avare*, soutenu (quoique faiblement) par le représentant légal du droit¹⁴⁶, et du gentilhomme, dont la survie miraculeuse confirme le statut quasi-divin, se dessine un réel débat qui oppose règlement civil à l'amiable, qu'on pourrait associer à la justice commutative selon Aristote, et justice royale de distribution.

La critique « économiste » française moliéresque et plus largement dix-septiémiste, revue dans l'introduction du troisième chapitre, a fort clairement expliqué que morale et économie se fondaient encore sur les mêmes principes de mesure durant l'Ancien régime. Une étude récente de Charles-Olivier Stiker-Metral avance que l'économie n'est pas forcément encadrée par la morale, mais plutôt que la valeur morale ne peut trouver de mode de description de son objet que dans l'économie. Dans cette réflexion morale, « l'un des véritables lieux de l'économie »¹⁴⁷, la justice commutative garantit la possibilité mais non la justesse de l'échange commercial, qui elle est assurée par une « justice distributive »¹⁴⁸ dont l'origine, chez Molière du moins, comme l'a montré Max Vernet, reste le roi. Par un système de « redistribution » des richesses, dont le roi est le centre, le citoyen voit confirmée sa place

¹⁴⁵ Horville, art. cit., p. 118-125.

¹⁴⁶ Pour un rapprochement entre l'attitude « policière » d'Harpagon et l'attitude « capitaliste » du commissaire, voir Gaines, art. cité, p. 208-209. Il va même jusqu'à dire que « la justice ne répugne pas à être le chien de garde du capital » (« Justice is not averse to being the watch-dog of Capital », *Ibid.*, p. 208, ma traduction).

¹⁴⁷ Voir « Un modèle économique pour la morale : les *Maximes* de La Rochefoucauld », in *Art et argent en France...*, op. cit., 2004, p. 70.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 66-68.

au sein de la cité, qui correspond à son identité¹⁴⁹. Vernet estime que ce système de justice qui oblige le retour à la nature sous le regard du roi est une preuve de la « méconnaissance » de l'économique au temps classique, alors même que l'administration du royaume passe des mains de la hiérarchie judiciaire à la financière (et partant, la représentativité du Roi est transmise des magistrats aux financiers). Toute relation d'échange, chez Molière doit être « médiée » par le roi, ce qui exclut la propriété et l'échange privé. Ce système n'est pas, comme le suggère Apostolidès, « en-deçà de l'économique »¹⁵⁰, mais une forme d'économie à part entière, différente de l'économie moderne de marché¹⁵¹. Dans l'œuvre de Molière, les promesses de la séduction, de la religion ou du commerce renvoient leurs interlocuteurs à une temporalité extensible à l'infini, qui permet de ne jamais rendre ce qui est engagé ; l'intervention royale (et non religieuse ici) oblige donc le retour de l'engagement, en instaurant une différenciation entre les divers partis qui cherchent leur profit en concurrence. La monarchie absolue se révèle pleinement « politique, parce que l'indifférenciation que suppose la dominance de l'économique est instable, et ne se donne les apparences de la stabilité que par un consensus ridicule des dupes avec les trompeurs »¹⁵². La distinction n'est valable et possible que sous la tutelle d'une entité discriminante, qui a subordonné le religieux par la transmission du *logos* divin ordonnateur de la nature en verbe providentiel au niveau politique¹⁵³. Chez Molière, cette discrimination est refusée à toute autre personne que le roi.

Le roi lie et délie les noblesses. Valère insiste à plusieurs reprises sur sa naissance¹⁵⁴, qui lui garantirait une immunité judiciaire, mais il est constamment interrompu par Harpagon

¹⁴⁹ Vernet, *Molière...*, *op. cit.*, 1991, p. 316.

¹⁵⁰ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, p. 111-112.

¹⁵¹ Vernet, *Molière...*, *op. cit.*, 1991, p. 318.

¹⁵² *Ibid.*, p. 331.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁵⁴ *Avare*, V, 3, p. 184 : « Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse réparer » ; *Ibid.*, p. 190 : « Ce sont des noms qui ne me sont point dus ; et quand on saura qui je suis... » ;

qui, d'une façon significative, récuse ce système de reconnaissance autoritaire externe et se moque de ses prétentions nobiliaires¹⁵⁵. Le jeune homme, averti que son père est en ville, peut porter sa « condition » devant le monde, et réintégrer une famille, qui a la capacité juridique de légaliser son mariage. Il peut donc affirmer en toute quiétude que ce n'est pas la passion d'Harpagon qui jugera de l'affaire (V, 4, p.190) ; c'est bien sa *condition* qui lui rendra justice. Il marque d'ailleurs cette récupération de son statut en coiffant son chapeau, geste d'affirmation de sa noblesse retranscrit dans une des rares indications scéniques qui n'ait pas été rajoutée par une édition ultérieure¹⁵⁶. La didascalie est importante : elle souligne le moment-clé où la comédie se dénoue réellement.

La « merveilleuse audace »¹⁵⁷ de l'intendant suscite une série d'autres révélations d'identité merveilleuses. Le récit et les preuves matérielles que Valère apporte persuadent Mariane qu'il est son frère ; ce deuxième récit confirme à Anselme qu'ils sont ses enfants¹⁵⁸. Tandis que ces « miracles » œuvrés par le « Ciel »¹⁵⁹ sont proférés, Harpagon se livre à ce que la tradition scénique a retenu sous le nom de « jeu de la bougie »¹⁶⁰. Il s'étire apparemment sur l'ensemble de cette séquence des révélations. Tandis que les autres personnages – et le public avec eux – devraient être ravis par ce coup de la grâce divine, Harpagon ne pense qu'à moucher les chandelles en trop, secondé par Maître Jacques, qui rallume les mèches au fur et à mesure que l'avare les éteint. Il s'agite dans l'immanence, le

V, 5, p. 193 : « le supplice où vous croyez que je puisse être condamné pour notre engagement, lorsqu'on saura ce que je suis... » ; *Ibid.* p. 199, après que sa réelle identité ait été révélée, à Harpagon qui maintient ses accusations : « Pouvez-vous me croire capable d'une action si lâche ? ».

¹⁵⁵ *Avare*, V, 5, p. 193 et voir *supra*, chapitre III.

¹⁵⁶ *Avare*, *op. cit.*, éd. Chupeau, note 27 p. 275.

¹⁵⁷ *Avare*, V, 5, p. 195.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 195-198.

¹⁵⁹ Le « Ciel » n'apparaît pas moins de cinq fois au cours de ces répliques, et au moins une fois chez chaque membre de la famille reconstituée. Cette insistance sur le rôle de la providence divine dans leurs aventures, grâce à laquelle ils ont échappé à la mort, et dans leur rencontre finale, confirme l'interprétation pour ainsi dire physique de ce « miracle » en termes de machine comique, par un *deus ex machina*.

¹⁶⁰ Voir *Avare*, *op. cit.*, éd. Chupeau, note 28, p. 275 et V, 5, p. 194 sqq. L'édition du texte de 1682 est la première à attester ce jeu de scène, qui existe apparemment dans la tradition du rôle depuis sa création par Molière en 1668, et qui fut renchéri par les comédiens du XVIII^e siècle. Pour une description par Grandmesnil, Comédien-Français de la fin XVIII^e-début XIX^e siècle, voir l'édition des *Œuvres complètes* de Molière par G. Couton, tome II, Paris, Pléiade, 1971, p. 1396-1397.

réel et le quotidien. D'un point de vue dramaturgique, il est vrai que la série des monologues de Valère, Mariane et Anselme rompt le rythme jusque là effréné de la comédie, mais ce jeu marque aussi ironiquement l'artificialité de ce moment magique. Son manège « mouche » le merveilleux de la situation, mais grâce au rire il expose en pleine lumière la grossièreté de la machine comique. Son imperméabilité à l'émotion qui a saisi les personnages alentour distrait le spectateur qui ne pense plus, peut-on imaginer, à l'invraisemblance de ce qui est dit au même moment. Le spectateur entend qu'un miracle a eu lieu, on lui raconte une aventure incroyable ; mais il ne lui est donné à voir que la brutale réalité de l'*économie*, pour laquelle chaque bout de chandelle compte. Le contraste, irrésistiblement cynique, lui fait sentir l'inactualité de ces naïfs procédés théâtraux que sont la merveille et le *deus ex machina*¹⁶¹. Ils semblent absurdes et déplacés dans le réalisme de l'Avare, et il y a fort à parier que le public, composé de toutes les couches de la société et essentiellement du peuple, devait retrouver son propre quotidien dans ces préoccupations terre-à-terre.

Ainsi, c'est la « machine » économique vraisemblable de « l'avare » qui fonctionne à plein auprès du public dans cette séquence, du moins peut-on le supposer, et non l'artifice banal d'un comique éculé. D'ailleurs, pour Harpagon également, cette intervention est une providence : il pourra se décharger de tous les frais d'un coûteux procès grâce à la libéralité d'Anselme. Il semble que la logique de l'avarice triomphe, du point de vue matériel, sur les intérêts du gentilhomme, qui y a renoncé d'emblée : « pour vos intérêts, je suis prêt à les embrasser ainsi que les miens propres », confie-t-il à son futur beau-père. L'engagement d'Élise envers Valère met en effet autant en péril les intérêts économiques d'Harpagon que son propre mariage. Cette parole prouve son désintéressement, signe de sa noblesse, tout en reconnaissant que ses intérêts, par la situation présente, sont liés à ceux de l'Avare.

¹⁶¹ Pour une idée proche, voir Biet, « Perspectives libertines ... », art. cit., p. 171 : l'insistance sur le code et le caractère de l'avarice, ainsi que l'emploi du miracle au théâtre, dénoncent l'illusion des conventions morales.

Sans l'intervention miraculeuse du noble père, jamais il n'y aurait eu reconnaissance et dénouement de l'enquête non plus *sur* mais *de* Valère sur lui-même. La recherche d'identité d'un coupable cupide s'est transformée, par la grâce du « Ciel », en reconquête d'identité noble. La première enquête, devenue secondaire, est résolue brièvement par l'arrivée de Cléante : il détient la cassette en lieu sûr, et la rendra en échange de la main de Mariane. Celle-ci lui rapporte les derniers rebondissements : elle a retrouvé un frère et surtout un père, qui pourrait, comme celui de Cléante, s'opposer à leurs vœux¹⁶². Conséquence de la révélation des vraies identités familiales, la détermination d'Anselme à « jouir de cette allégresse que cet heureux jour [...] présente »¹⁶³ encourage Harpagon à la cession de son droit. On ne peut résister à la volonté toute-puissante du « Ciel ».

Cet attermoisement et ce décalage d'une enquête à l'autre, compréhensibles pour la comédie, puisque le public connaît la solution de la première enquête avant même qu'Harpagon ne se rende compte du vol, peut surprendre sur le plan judiciaire. La « redistribution » du statut social par la figure de l'honnête *paterfamilias*, critère de justice assez plastique, prévaut pourtant sur la stricte justice corrective (que réclame Harpagon) ou commutative (sous forme d'un arrangement voulu par le commissaire) de réparation des dommages réels qu'Harpagon a subis, à savoir le vol de sa cassette et la subordination de sa fille. Cette plasticité de la justice « distribuée » lors de la comédie rejoint celle de la monnaie et des mots « distribués » par l'usurier-avare : elles conduisent toutes deux aux mêmes doutes et aux mêmes impasses sur la mesure de la valeur.

C'est notamment ce qu'illustrent le marchandage final d'Harpagon¹⁶⁴, et l'intervention de son acolyte, le commissaire¹⁶⁵. Toujours ancrés dans le réalisme de la comédie, ils

¹⁶² *Avare*, V, 6, p. 199-201.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 201-202.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 202. « Holà ! Messieurs, holà ! tout doucement, s'il vous plaît », s'exclame le commissaire tandis que tous s'apprêtent à sortir pour la noce : « qui me payera mes écritures ? »

rappellent aux autres personnages pressés de se réjouir que tout travail mérite salaire, que tout achat, de bien ou de service, exige paiement. L'Avare conçoit ces dépenses, du moment qu'il ne les assure pas, même s'il fut la seule cause de cet ébranlement de moyens disproportionnés. La question du commissaire – qu'on avait presque oublié – suggère la nullité des écritures, et partant du rôle de la justice, au théâtre. Le recours civil est frappé d'impuissance, sous le double coup de l'intervention du *deus ex machina* et de la « machine comique » de l'avarice : « Nous n'avons que faire de vos écritures », lui rétorque l'Avare, pour qui paroles comme écrits s'avèrent sans valeur. C'est évidemment le généreux Anselme qui pourvoit à toutes les dépenses, y compris celles qui reviennent de droit à Harpagon (écritures du commissaire, pécule pour le mariage de ses enfants, participation aux frais des cérémonies, confection d'un habit pour lui-même¹⁶⁶). Il profite, par un calcul déplacé parmi tant de réjouissances, des principes d'honnêteté et de générosité noble dont Anselme se porte garant, en remerciement pour les dons de Dieu qu'il a reçus au cours de sa vie, le sauvetage de sa fortune, les retrouvailles de sa femme et de ses enfants. Quel besoin donc de l'intercession d'un *deus* de comédie, si l'avarice n'est pas châtiée ? Quelle morale reste-t-il à donner, si la « redistribution » du vrai père laisse la part du père dévoyé intacte ?

Faut-il voir dans cette nullité d'action de la morale et d'une forme d'économie « intéressée », comme le fait Christian Biet, une volonté de Molière de supprimer le péché par le rire, et de montrer « la relativité des valeurs, pour une acceptation du monde tel qu'il est », où « la justice est une farce » sans moralité qui ne résout rien, et où le miracle remet tout le monde à égalité¹⁶⁷ ? Ou bien est-ce affirmer seulement que la justice distributive est définitivement invalide pour un homme dont la passion et l'excès empêchent de connaître le sens de la mesure ? L'échec nuptial de l'avare, et de sa réintégration dans la société par la participation à la joie de la famille reconstituée d'Anselme (il va retrouver « sa chère

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 201-202.

¹⁶⁷ Biet, « Perspectives libertines... », article cité, 2004, p. 174-176.

cassette » à la tombée du rideau, laissant les autres à la fête¹⁶⁸) n'est pas le résultat du triomphe d'une justice royale pointilleuse et sévère. Au contraire, la pièce de Molière est, des trois étudiées dans cette thèse, la plus volontairement – et peut-être désespérément – comique, au prix d'une clémence digne des rois de tragédies. La rigueur n'a pas de prise sur le courant des choses, et le roi doit savoir se montrer magnanime avec les comportements économiques de son peuple, porté à l'épargne et au calcul par les fluctuations et les aventures où s'est engagé le royaume. La situation économique est, comme nous l'avons vu, loin d'être stable dans les années 1660, au moment où Molière écrit et joue son *Avare*¹⁶⁹: les crises financières se multiplient, la production du métal est instable et inégalement répartie dans la population. La panique de l'avare devant la perte de son or s'inscrit dans une situation historique troublée : la thésaurisation s'accroît et raréfie d'autant plus les espèces¹⁷⁰.

Mais c'est surtout l'impuissance de tous devant de nouvelles puissances économiques encore mal comprises, à peine saisies par la conscience collective, qui frappe à la lecture de cette œuvre. On n'a peut-être pas encore bien senti à cette époque, au regard de cette plaisante comédie, qui oscille entre réalisme et merveilleux, vraisemblance et refus de prendre en charge la réalité, tous les dangers que charrient certains usages troubles de l'argent, dont on connaît pourtant les pouvoirs dévastateurs¹⁷¹. Le dénouement rapide que propose Molière laisse à son spectateur le choix de l'interprétation. L'issue des deux « enquêtes » confondues est assez ouverte pour chacun de ses protagonistes. Maître Jacques échappe de peu au gibet ; il est le plus cruellement touché par l'absence de raison de son maître et par l'injustice d'une

¹⁶⁸ *Avare*, V, 6, p. 203.

¹⁶⁹ Les crises démographiques, les famines, les soulèvements populaires, la guerre d'Espagne, etc. engagent Louis XIV et ses ministres dans un projet de consolidation étatique, marqué par une politique versaillaise de surveillance des nobles après la Fronde et la répression du protestantisme et du jansénisme. La politique mercantiliste de Colbert vise de même à fortifier le commerce national, face à la Hollande et à l'Angleterre, mais exige un déploiement fiscal qui favorise la vénalité des charges et amoindrit les revenus nationaux.

¹⁷⁰ Leclercq, *op. cit.*, 1998, p. 123.

¹⁷¹ Tout le théâtre de Molière est en effet émaillé d'allusions à la toute-puissance effective de l'argent. Voir POIRSON, Martial, « Fictions et fonctions de l'argent dans le théâtre de Molière », in *L'École des lettres*, n°13, mai 2002, p. 83-130.

institution dévoyée qui fonctionne aussi sur un principe économique et considère donc l'opportunité de pendre, pour sa trahison, cet homme humble, comme « paiement » des frais d'Harpagon. Si l'on veut absolument tirer une conclusion morale de la comédie, la leçon la plus vigoureuse s'adresse au peuple : gare à celui qui se risque à jouer avec des conventions et des codes de conduites qu'il ne maîtrise pas. La confession *in extremis* de Valère sauve sa moralité ; il a dû mentir par intérêt pour son amour, non par « amour-propre », pour un « intérêt » personnel, au sens moraliste que dégage La Rochefoucauld. De plus, il juge correctement du moment où la vérité doit éclater et où il peut faire amende honorable pour son comportement. Cela suffit entre gens honnêtes, si l'on n'insiste pas sur les moyens ambigus de sa réussite, et il obtient aisément la bénédiction du père. Il en est de même pour Cléante, comme l'a fait remarquer Jean-Marie Apostolidès¹⁷².

Et, à bien y penser, pour Harpagon lui-même : personne ne lui demandera jamais de rendre compte de ses activités illicites, de son usure, véritable « trou noir » où s'engouffre son or. La cassette, « saine et entière »¹⁷³, lui revient. Par un effet collatéral du miracle, le lieu trouble de l'économie familiale de l'avare, le symbole de la manigance financière et de l'amoralité, réapparaît comme lavé de ses péchés, assaini et adoubé par la nouvelle famille. Anselme, dans sa magnanimité christique, accepte l'ensemble de sa famille telle qu'elle est, sans chercher à y regarder de plus près. Le public est aussi invité à fermer les yeux sur le contenu, l'origine du contenu, et finalement, sur la cassette elle-même, qu'il ne verra jamais, même en ce moment crucial. Cet aveuglement volontaire, ce non-dit scelle un malaise sur l'emploi de l'argent, gouffre de perplexités et de doutes. Nous verrons dans la fin de cette analyse les origines et les conséquences de ce secret de la cassette, l'objet du délit et du conflit, qui fonctionne comme le rouage caché, la « machine » théâtrale sans laquelle cette pièce, comme tout spectacle, n'existerait pas.

¹⁷² *Le Prince sacrifié...*, *op. cit.*, p. 161 sq.

¹⁷³ *Avare*, V, 6, p. 201.

L'arrivée à point nommé d'Anselme à la fin de *l'Avare*, coup de théâtre qui rétablit l'ordre en redonnant un époux à sa femme, un père à ses deux enfants, et une noblesse perdue à eux tous, a souvent été reprochée à Molière par ses commentateurs. Mais, au lieu d'accuser les conditions contraignantes que la commande lui imposait, ne faut-il pas voir dans ce dénouement, comme dans celui du *Marchand de Venise* et de *Volpone*, l'expression d'un malaise plus profond dans la société, qui ne sait résoudre les nouveaux conflits que charrient les conditions économiques naissantes et leur impact sur l'éthique ? L'argent n'a plus le même sens dans la France de la fin du XVII^e siècle ; les textes des moralistes et cette pièce de théâtre le font clairement apparaître. Molière semble proposer, à travers la comédie, une solution de négociation avec la nouvelle puissance de l'argent, qui concurrence l'ordre social et moral dominant. Il s'agit non pas tant de l'accepter – la remotivation d'une figure de l'avarice aussi nettement négative, voire perverse, pour camper cette dangereuse ascension des forces de « *money* », résiste à mon sens à cette interprétation – mais de la laisser faire, faute d'institutions et de garants assez solides et irréprochables pour la contrôler. Heureusement, dans la comédie du moins, le discours de « l'avare », qui accapare dans un premier temps l'expression de la justice, reste ambigu, non à cause de l'ambiguïté de la loi elle-même, ni parce qu'il maîtrise une double tendance du droit, comme *Le Marchand de Venise* peut l'illustrer. C'est sa confusion, qui le rend momentanément incapable de disposer des signes linguistiques de manière cohérente, entre les registres économiques, moraux et amoureux, qui permet à la justice du roi de reprendre son cours, grâce à l'effondrement de la raison de l'usurier-avare. Cependant, prudence : cette faiblesse dure peu, et l'on a vu comment Harpagon revient au dénouement, quand tout semble dit, pour batailler encore et satisfaire quelques miettes d'intérêt.

La comédie de Molière propose, par rapport aux comédies anglaises, le dénouement le plus ouvert à l'interrogation sur l'avenir. Elle suggère, encore une fois, des possibilités peut-être trop effrayantes à voir, ou trop abstraites pour être conçues. Il n'en faut pas conclure que Shakespeare et Jonson sont des dramaturges plus « réalistes », ou plus conscients ou engagés dans les débats qui agitent leur société. Les trois pièces mettent en scène un détournement comique ou tragi-comique des discours judiciaires, qui est une forme de dénonciation de l'illusion d'un quelconque retour aux anciennes valeurs, et de la faillite du pouvoir à rétablir les désordres occasionnés par l'avènement de l'économie de marché dans les mœurs socio-économiques. On a vu que leurs solutions au problème de l'expansion de l'avarice et du rapport troublé à l'argent sont tout aussi – voire plus – idéales que celle de Molière, par leur volonté d'affirmer la supériorité d'un système de valeur qui semble encore « pur », l'interprétation théâtrale, ou d'indiquer un comportement plausible aux citoyens, et une manière nouvelle de faire du théâtre aux dramaturges. Molière, dans cette constellation d'auteurs de comédies, semble le plus rétif à donner une leçon, qu'elle soit citoyenne, politique, artistique, ou dramaturgique. Il n'y faut peut-être pas s'y fier, du moins du point de vue du fonctionnement et de la portée du métier d'auteur comique.

Comme l'a bien montré Mark Fortier, c'est l'incompatibilité des divers calculs sur la valeur des choses, entre l'amour et l'intérêt, entre l'amitié et l'amour, et la mise en doute de ces mêmes valeurs par l'exercice d'une loi intrinsèquement « malléable » et « duplice » qui déterminent les stratégies du *Marchand de Venise*¹⁷⁴, tandis que dans *L'Avare*, des valeurs fixes et sûres sont ébranlées par l'hypertrophie de l'argent. Œdème voilé de la société, la « machine » comique de l'argent fonctionne pourtant à plein régime dans les échanges sur le théâtre de Molière, et même dans la vie courante. Elle surgit inopinément en quelques rares

¹⁷⁴ Fortier, *op. cit.*, p. 126-130.

occasions, non sous forme monétaire ou précieuse comme dans les pièces anglaises, mais dans de courts moments presque honteux, comme transition entre deux scènes plus développées (IV, 6, entre l'ultime et violente confrontation entre Harpagon et son fils et la fameuse tirade du vol), bien à l'abri dans une cassette, ou dans un jeu que la tradition scénique ose prendre en charge, mais non les éditions du texte jusqu'en 1734 (jeu de la bougie en V, 5). Un tel mutisme ne peut qu'engendrer des questions, voire des conclusions dubitatives, à la fois sur l'appréhension de l'économique par Molière (interprétée souvent comme un refus de l'économie), et plus encore, de façon étonnante, sur l'utilité fondamentale de l'artifice théâtral, qui ne semble exister que pour machiner des comédies, dans ce texte. La question mérite d'être posée en regard des pièces anglaises étudiées : alors qu'elles affirment avec plus ou moins d'enthousiasme la valeur que doit prendre la représentation théâtrale pour contrer les effets de l'envahissement de l'économique dans tout rapport humain, *L'Avare*, près d'un siècle plus tard, semble tout bonnement la nier, la rejeter comme une farce insipide et hors de saison.

À première vue, Shakespeare s'avère, de nos trois auteurs, peut-être le plus pessimiste sur les conséquences de l'inadéquation générale instaurée par *money*. Mais il semble, dans le *Marchand de Venise*, chercher à requalifier le sens de la lettre et des formes de l'écrit, dans le sens d'une *collection* et d'une *interprétation*, qui n'est pas sans rappeler ce qui se passe au théâtre entre la scène et la salle. Le public, assemblé devant l'estrade comme les feuilles sont reliées dans le livre, les ducats amassés dans la main du négociateur, échapperait à l'errance et à la divagation du sens. Dans le même temps, son écoute et son regard attentifs seront ses garants d'une interprétation juste, qui lit entre les lignes, en sympathie avec l'action et la parole proférée sur scène, comme l'amitié entre gentilshommes apporte à chacun d'entre eux l'assurance d'une complète et immédiate compréhension par-delà les mots. Mais cette tentative reste toujours mise en doute par la « circonstance » ; même après avoir fait la preuve

de sa « compétence », Bassanio hésite et échoue quand Portia lui propose de remesurer les objets et les symboles selon les valeurs qu'il semblait avoir lui aussi choisies. Et là encore, seul un miracle, ou la force rédemptrice de la comédie, dont l'issue est toujours heureuse, apaise les angoisses dans une harmonie retrouvée.

Jonson, plus radical encore, assène au public que cette hypertrophie de l'argent, des désirs et du pouvoir fait sombrer dans la folie et le carnaval, car les anciennes valeurs ont sombré depuis encore plus longtemps. Mais la conclusion de *Volpone* est loin d'être morose ; au contraire, à la fin de la comédie, il est temps de reformer une alliance sociale par un échange économique purement théâtral, plaisir et instruction contre applaudissements. C'est affirmer avec panache que le prix fixé par le gestionnaire du théâtre à l'entrée de la salle ne constitue pas le vrai salaire du comédien. La valeur du théâtre se situe pour Jonson sur un autre plan que celle de la monnaie, sur un plan esthétique et psychologique, sur un échange d'énergies, qui refonde la valeur du lien social déstabilisé par les forces inquiétantes de l'argent. Une autre « machine » fonctionne au théâtre, mue non par un leurre clinquant, mais par une joie spontanée devant le plaisir unique de la représentation théâtrale. Nous pouvons dès lors considérer *Volpone* comme une clé, un tournant dans l'œuvre de Jonson, comme une déclaration de son rejet délibéré, et avec une hargne jubilatoire, du prosaïsme de l'entreprise théâtrale, pour se tourner vers l'Art¹⁷⁵. Sans renoncer à la performance et à l'importance de la

¹⁷⁵ Pour des hypothèses similaires, mais sur des prémisses différentes, voir : WATSON, Robert N., *Ben Jonson's Parodic Strategy. Literary Imperialism in the Comedies*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1987, notam. p. 1-5, 14-18, 80-82 : Watson montre que l'écriture de Jonson se définit essentiellement par la parodie des auteurs contemporains en vue d'affirmer sur un mode satirique sa volonté de former un art nouveau qui s'oppose à une culture élisabéthaine « théâtralisée ». *Volpone* serait une étape dans cette évolution, dont la diversité des genres est d'après lui une explication (p. 97). Sur les tensions suscitées par les collaborations théâtrales en Angleterre, voir IOPPOLO, Grace, *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton, and Heywood: Authorship, Authority, and the Playhouse*, New-York, Routledge, 2006, p. 32 sq ; CHAPLIN, Gregory, " 'Divided amongst Themselves': Collaboration and Anxiety in Jonson's *Volpone* ", *English Literary History*, 69, 1, 2002, p. 57-81. Pour l'importance du patronage dans le théâtre de Jonson, voir MAUS, Katharine Eisaman, « Idol and Gift in *Volpone* », *English Literary Renaissance*, 35, 3, 2005, p. 450-453 et surtout WEIMANN, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 30 sq.

représentation théâtrale, Jonson ouvre de nouvelles perspectives de création et de réception de l'œuvre dramatique¹⁷⁶.

Dans la section suivante, qui formera une première conclusion, je souhaiterais montrer comment la mise en scène de l'argent constitue un indice concret et secret du travail de refondation de la comédie qui s'opère dans ces trois œuvres phares du théâtre élisabéthain-jacobéen, et français d'Ancien Régime. Caché par les scrupules ou les affres de l'avarice, soumis à l'esprit calculateur du négoce et de l'usure, ou au contraire exhibé comme seule vraie valeur existante au monde, l'argent, on l'a vu au cours des chapitres précédents, est pris dans un réseau de symboles qui le concurrencent, le ridiculisent, tentent de le réduire à néant. Ainsi saisi sur la scène de théâtre et investi par la comédie d'une manière inédite, l'argent participe, malgré lui, à la formation d'une nouvelle justice et d'un nouveau théâtre.

¹⁷⁶La critique a souvent interprété la page de titre du premier quarto de 1607 de *Volpone* comme une affirmation d'un préjudice antithéâtral, et d'une prédilection pour la publication du texte comme véritable achèvement d'une pièce (voir entre autres exemples récents : KAY, David W., *Ben Jonson, A Literary Life*, New-York, St Martin's Press, 1995 ; NEWTON, Richard C., "Jonson and the (Re)Invention of the Book", in Claude J. SUMMERS et Ted-Larry PEBWORTH (éd.), *Classic and Cavalier: Essays on Jonson and the Sons of Ben*, Pittsburg, Pittsburg University Press, 1982 ; MURRAY, Timothy, *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*, New-York, Oxford University Press, 1987 ; BARISH, Jonas A., "Jonson and the Loathed Stage", in William BLISSETT, Julian PATRICK, and R. W. VAN FOSSEN (éd.), *A Celebration of Ben Jonson*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, p. 27-53). James P. BEDNARZ s'inscrit contre cet argument: "Rather than erasing signs of its theatrical origin, *Volpone's* publication memorializes these gratifying theatrical occasions when its performance by the King's Men ratified, to Jonson's satisfaction, his status of poet. *Print, in this instance, did not negate but re-mediate performance*. So that while it would be wrong to deny that Jonson recurrently denounced the stage's imputed vices throughout his long career in *commercial drama*, it would be equally erroneous to assume that he did not also occasionally take pride in the performance of his plays and view their production as a measure of his literary stature." ("Jonson's Literary Theatre: *Volpone* in Performance and Print (1606-1607)", in Matthew Steggle (éd.), *op. cit.*, 2011, p. 84, je souligne).

C. L'argent-machine et l'alchimie du théâtre dans *Le Marchand de Venise*, *Volpone* et *L'Avare* : du mécanisme caché de la comédie au « rafraîchissement » de genres comiques

Christian Biet a fort bien relevé le caractère de « machine » du spectacle, servant à « montrer et à penser la négociation », valable en France, dit-il, surtout pour la comédie post-moliéresque, même si la légitimité de l'ordre esthétique et social est, dès l'époque de Molière, « déjà corrodé » par le théâtre lui-même¹⁷⁷. La scène se pense alors en effet comme un « laboratoire dramatique et social » dont le ressort n'est plus la figure mais la « dynamique », en relation avec la fluidité et la plasticité de l'argent. Le spectateur assume un rôle important dans cette prise de conscience que la vérité n'existe que « négociée ». Dès lors, peut-on encore croire à un retour à l'ordre par un « coup de force », à une « *anagnôrisis* » qui révèle d'un coup la machine, alors que l'individu a accédé « virtuellement » à la disposition de son corps et de ses biens¹⁷⁸ ?

Dans les trois pièces ici étudiées, c'est encore le dénouement qui fait apparaître le plus nettement que l'argent (ducats, billet, trésor concret ou fantasmé, cassette pleine de louis d'or) est un leurre, un artifice et un accessoire de théâtre. Mais cette mise en scène de l'argent semble varier entre les trois auteurs selon le sérieux avec lequel ils prennent la question de son inscription dans les affaires et les échanges sociaux en général, mais plus fondamentalement dans l'entreprise et l'esthétique théâtrales. Ce n'est pas un hasard s'ils ont tous choisi de la traiter en comédie. Bien sûr, il existe une tradition théâtrale fort prégnante, dont on a vu qu'il est difficile de se détacher ; mais au sein même de la comédie la plus

¹⁷⁷ *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique » 41, 2002, p. 14-16.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17-19.

débridée, surgissent, presque malgré eux, des aspects précurseurs du tragique. Il n'est pas question de dire que ces surgissements sont des scories inévitables de l'écriture dramatique compte tenu de l'époque de conception du spectacle. A l'issue de cette étude, il n'est pas plausible de soutenir une telle hypothèse. C'est au contraire, apparemment, en parfaite conscience des enjeux que pose la présence de l'argent dans l'intrigue dramatique et sur la scène comique, même s'ils ne saisissent pas encore la profondeur des conséquences de l'innervation d'une économie monétaire propre à la modernité dans le tissu social – et ne peuvent alors la saisir – qu'ils élaborent chacun leur genre comique propre, par une hybridation de genres traditionnels comiques ou même tragiques. Le genre comique semble en dernière instance le seul qui puisse efficacement dissiper les ombres inquiétantes de la tragédie de la valeur.

1) L'argent, mécanisme caché du spectacle

Un thème central, quoique généralement peu investi, s'est dégagé au fil de cette étude, thème récurrent dans les trois œuvres parcourues : le caché. Le motif du trésor enfoui, du secret inavouable, compose un réseau de sens souvent « à rebours » avec le discours politique dominant, ou consensuel. Le « non-dit », les « signes ostentatoires de dissimulation » repérés par Christian Biet dans *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin*¹⁷⁹, les silences du texte sont à explorer avec attention, d'autant plus au théâtre, cet art de la parole vivante. Les significations allégoriques possibles de l'or caché sont infinies : priver les hommes de son éclat revient à vouloir taire des actions honteuses, ou bien passer sous silence un honneur ; à refouler ses désirs, malgré la fascination qu'il suscite ; en tant qu'il est

¹⁷⁹ « Perspectives libertines... », art. cit., 2004, p. 171.

symbole d'échange, son enterrement peut signifier une volonté de cacher des relations d'ordre illégal, ou plus simplement une difficulté à communiquer ; en tant qu'il est moyen de pouvoir, il révèle l'incapacité du maître à s'affirmer chez lui, ce qui le porte au despotisme, à la rage, au ridicule. En revanche, l'or exposé, étalé, dépensé, ou même fondu, liquide, donne une image souvent contradictoire de la fluidité de l'argent, de son incorruptibilité, de son immortalité, de son pouvoir et de son essence divine.

Les chapitres précédents ont pointé les moments où l'or ou les métaux précieux apparaissaient sur scène dans les trois œuvres. Ces richesses, que j'ai voulu prendre comme symboles de la conception et de la perception de l'argent pour les figures « modernes » de l'avarice – et qui le sont devenues pour l'imaginaire collectif¹⁸⁰ – s'inscrivent dans l'espace et la durée du spectacle de manière différente pour chaque auteur, ce qui a motivé en partie le choix de ces pièces pour ce travail de comparaison. Exposés à l'œil émerveillé du spectateur dans *Volpone*, évoqués ou présents métaphoriquement, comme matières aptes à révéler la valeur des êtres dans *Le Marchand de Venise*, ou presque complètement absents du théâtre, mais pas de la bouche de L'Avare, l'or et l'argent, à travers leurs multiples modalités de présence, développent une gamme de nuances, dont on a pu constater le pouvoir significatif.

Les deux pièces anglaises présentent des similitudes dans leurs procédés de monstration du « trésor ». Les éléments les plus symboliques, coffrets d'or, d'argent et de plomb dans *Le Marchand de Venise*, monceaux d'or et d'objets précieux réservés dans le « sanctuaire » de *Volpone*, sont dévoilés par un lever de rideau théâtral, qui souligne leur importance métaphorique, mais aussi leur qualité de machine de comédie, sur laquelle toute l'action et le monde créé par le théâtre semblent reposer. C'est à Portia qu'il revient de décider quand il est opportun que ce rideau se lève pour procéder au choix des coffrets.

¹⁸⁰ Voir Schacht, *op. cit.*, 1973, p. 31-62, chapitres « L'archéologie psychologique du trésor », « Pour une psychologie de la genèse de la monnaie » et « La mythologie de la première matière de l'argent ».

Pressée lors des essais des princes du Maroc et d'Aragon (II, 7 et 9), elle tergiverse lors de la tentative de Bassanio, qui la supplie de faire cesser son tourment (III, 2). Cet ultime retardement anticipe la « pause »¹⁸¹ qu'elle exigera lors du procès de Shylock, déguisée en docteur de la loi. La suspension du rideau, puis du jugement, à ses lèvres, fait de Portia le metteur en scène de l'action, et partant une figure du dramaturge sur scène, à qui les éléments dramatiques obéissent. Elle donne également force et valeur aux choses et aux êtres, par sa parole. Avant que Bassanio opère son choix, elle ordonne à la musique de jouer, et explique ce vœu. Par la musique et l'explication qu'elle en donne¹⁸², elle entend disposer une nouvelle harmonie, ce que Frye appelle un « monde rédimé »¹⁸³. De même, lors du procès, sa parole « rachètera » la vie d'Antonio.

Volpone ordonne également de tirer le rideau pour révéler le trésor dans la première scène : ces richesses font tourner son monde, et autour d'elles se concentrera l'intrigue théâtrale pour les prochaines heures. Le « trésor » de Volpone fonctionne comme une « machine » de comédie, dont l'apparition ou la disparition à plaisir sert à appâter la cupidité des uns, à détourner les autres de leur droit chemin. Tout au long de la pièce, il met lui-même en scène ses talents de comédien (déguisé en charlatan, en agonisant, en sergent). Mais plus l'action avance, plus il prend la place du spectateur, et confie plus systématiquement à Mosca la direction de ces opérations d'illusion théâtrales. La scène où il passe lui-même, physiquement, derrière le rideau, marque un tournant en ce sens. Il fait courir le bruit de son décès à travers la ville, et attend ses proies qui ne manqueront pas d'accourir pour toucher

¹⁸¹ *The Merchant of Venice*, III, 2, v. 1 : "I pray you tarry, pause a day or two..." (« Attendez, je vous en prie, restez ici un jour ou deux... ») et IV, 1, v. 342-3 : "Tarry, Jew: / The law hath yet another hold on you" (« Attends, juif: / la loi a encore une autre prise sur toi »). Versification et pagination de l'édition de Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 124 et 160 (ma traduction).

¹⁸² *Ibid.*, v. 43-62 (édition Mahood, 2003). Elle compare la musique soit à la mort du cygne soit au couronnement d'un roi, et Bassanio au « jeune Alcide » quand il est venu « racheter / Le tribu virginal payé par Troie, hurlante de terreur, / Au monstre des mers » (« young Alcides when he did reddeem / The virgin tribue paid by howling Troy / To the sea-monster », v. 55-57, ma traduction).

¹⁸³ Frye, *Une perspective naturelle...*, *op. cit.* [1965], 2002, p. 123-158.

l'héritage, qu'ils croient assuré, chacun pour soi. Volpone s'apprête à déguster « un délice de rire », à voir, caché « derrière le rideau, sur une chaise, et silencieux, / Parfois jetant un œil au-dessus », « avec quel rapidité le sang quitte leur visage »¹⁸⁴. Dans cette scène, qu'il ponctue de rares commentaires, sa position l'érige, comme Portia, en metteur en scène de ce théâtre en réduction, mais l'assimile aussi – et c'est la différence entre le Magnifico de Venise et la maîtresse de Belmont – au trésor, à la mécanique comique elle-même. Il apparaît dans cette scène étrange – assez difficile à jouer puisqu'il intervient « de derrière une traverse »¹⁸⁵, ce qui l'oblige à des apartés incommodes – comme « auteur, metteur en scène et spectateur de la scène »¹⁸⁶, et aussi comme machine théâtrale. Volpone, capable de se « monnayer lui-même », se substitue à l'or, derrière le rideau, sans contrôle mais contrôlé ; il n'est plus metteur en scène et démiurge comme lors de son apparition, mais un simple rouage de desseins dramatiques étrangers et encore tus.

À partir de ce moment, Mosca remplace peu à peu son maître dans le rôle du metteur en scène, et le relègue à l'état d'accessoire de son ambition. Il devient le véritable « *artificer* » (un artiste, ou un artisan), qui « torture » les imbéciles (V, 1, 128). Auparavant, la position de Mosca était pour le moins ambiguë : créateur tacite de nombreuses fourberies pour son maître, actif négociateur entre les héritiers – rôle interdit à Volpone, et spectateur, à l'affût de la bonne occasion de se révéler, il observait avec une cupidité dissimulée le train du Magnifico. Il représente l'attraction/répulsion que le spectateur peut ressentir vis-à-vis de

¹⁸⁴ *Volpone*, V, 2, v. 83-87, édition Creaser, *op. cit.*, 1978. "I'll get up / Behind the curtain on a stool, and hearken; / Sometime, peep over; see how they do look; / With what degrees their blood doth leave their faces! / O, 'twill afford me a rare meal of laughter" (ma traduction).

¹⁸⁵ Volpone « peeps from behind a traverse » d'après le Folio de 1616 (édition Creaser, 1978, p. 172). L'expression semble assez ambiguë (voir la note 8, p. 277). Il paraîtrait cependant logique que Volpone se cache dans le dispositif scénique connu sous le nom de 'discovery space' qui est déjà utilisé pour le trésor. C'est du moins l'hypothèse de Creaser, *op. cit.*, 1978, note 2 sur l'acte I, scène 1, p. 212 : « at the Globe theatre (the home of the King's Men since 1599), Mosca would probably draw aside a curtain across one of the two or three doorways at stage rear to reveal a display of treasure in a shallow alcove, the so-called 'discovery space' used to represent a tent or study, or for static displays such as the 'statue' of Hermione in *The Winter's Tale* » (je souligne).

¹⁸⁶ Creaser, *op. cit.*, 1978, p. 277, note 8. «The effect is to make Volpone author, director and spectator of the scene».

Volpone. Comme on l'a vu, il se décrit non comme un *zanno*, un bouffon, acteur de comédie comme son maître, mais comme un principe naturel et quasi divin, car il s'assimile, sous l'influence de Volpone mais plus profondément que lui encore, à *money*. Sa situation mixte, entre le spectateur et l'expression la plus achevée du metteur en scène du système vulpin, lui qui manipule aussi bien *money* audible et *aurum palpabile*, ne peut que troubler les spectateurs. Sont-ils, comme lui, complices de ce système, ses secrets « metteurs en scène » ?

Cet incessant transfert des rôles et des statuts dans le monde d'illusion où sont enfermés les personnages interroge la définition du théâtre. Les « conversions », subites et artificielles, de Mosca, Voltore et Volpone peuvent être considérées comme une résolution temporaire de l'emballement de la « machine » comique infernale¹⁸⁷. Après la très cynique conversion de Mosca au discours puritain, puis les remords douteux de Voltore, le Renard accepte enfin de jouer son véritable emploi de *deus ex machina* et d'assumer l'artifice de sa comédie, en sauvant les innocents et en rétablissant l'ordre. Il est en effet le seul à pouvoir achever, en la révélant, la machine qu'il a lui-même échafaudée.

La seule manifestation concrète de l'argent de l'Avare sur scène, la cassette contenant, nous dit-on, « dix mille écus », est reléguée dans le jardin, hors de la maison et des désirs de ses habitants, dans le hors-scène et l'imaginaire (ou l'inconscient) du spectacle. Sa présence capitale dans l'espace dramatique est suggérée par les allées et venues d'Harpagon. Ainsi, elle s'apparente également à une bonne « machine » de théâtre, qui oblige un personnage, dont chaque mouvement ou pensée sont liés à elle, à sortir de scène pour la surveiller, permettant aux stratégies des autres personnages d'évoluer, et à l'intrigue de progresser. Elle n'apparaît

¹⁸⁷ Zachary Polsky qualifie la comédie de « machine à plaisanteries », d'après les définitions bergsonienne et freudienne du comique (*The Comic Machine...*, *op. cit.*, 2003, p. 21).

qu'à l'avant-dernière scène de l'acte IV, c'est-à-dire juste avant l'acte de dénouement ; La Flèche entre, « sortant du jardin, avec une cassette »¹⁸⁸. La scène est courte : à peine a-t-il le temps d'informer Cléante qu'il a « attrapé » le « trésor de [son] père » que, percevant les cris d'Harpagon, le valet préfère s'éclipser¹⁸⁹.

L'absence « criante » d'argent dans une pièce traitant de l'avarice a cependant de quoi surprendre ; pourquoi tant de précaution et de pudeur dans cette pièce précisément, alors que l'argent est présent sous sa forme matérielle la plus courante, louis d'or, deniers, sols, dans d'autres pièces de Molière (par exemple, dans la scène entre Dom Juan et le pauvre (III, 2), dans le *Bourgeois gentilhomme*, quand Monsieur Jourdain se montre libéral avec les flatteries des apprentis tailleurs (II, 5), ou dès le lever du rideau du *Malade imaginaire*), et plus encore dans les pièces et les comédies-ballets composées pour les fêtes royales¹⁹⁰ ? Bien sûr, il s'agit d'affirmer sans concession la réprobation d'un vice, et d'insister sur le caractère « serré » du personnage, ainsi que son entourage ne manque pas de souligner¹⁹¹. Cependant, il est aussi capable de tenir un discours raisonné, calculé, bien loin de l'imbécillité impuissante d'un Euclion devant l'apparition magique de l'argent dans sa famille, au gré de la volonté d'un Lare facétieux. Harpagon reste (du moins au début) le Lare de sa maison, un chef absolu qui tyrannise sa famille, la soumet au train de sa lésine. Mais sa détention de l'argent d'une part, du pouvoir sur enfants et domestiques de l'autre, ne lui confèrent pas l'envergure d'un démiurge comme Volpone, encore moins d'un metteur en scène comme Mosca ou Portia. Le tabou sur le trésor enseveli, qui symbolise et met en lumière le secret des réseaux circulatoires

¹⁸⁸ *Avare*, IV, 6, p. 170.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 171. « Vous saurez tout. Sauvons-nous, je l'entends crier ».

¹⁹⁰ Voir Vernet, *Molière...*, *op. cit.*, 1991, p. 319 : « L'or liquide, ce terme rêvé du grand œuvre des alchimistes, trouve dans la dépense versaillaise son moment le plus fécond : il représente toute une économie, non pas au sens où la dépense somptuaire serait un théâtre (de l'inauthentique) fait pour éblouir de nobles papillons, mais au sens où Versailles est le microcosme qui reproduit à échelle courte (c'est tout le jeu des perspectives en trompe-l'œil créées pour la fête dans les jardins) le macrocosme qui est le champ propre du roi-soleil : partage, justice, production ». Voir l'or est donc tout à fait primordial dans ces temps de démonstration du pouvoir royal.

¹⁹¹ *Avare*, II, 4, p. 106.

de l'argent au sein même de la famille d'Harpagon, entrave le pouvoir de l'usurier-avare dans le monde. S'il montrait en toute franchise l'ampleur de ses richesses, comme le noble Anselme, ou comme aspire à le faire son fils Cléante, il pourrait sans honte occuper la place qui lui revient dans la société : la fin de la pièce le laisse entendre. Harpagon récupère son bien au vu et au su de tous, et ses enfants intègrent une famille noble. Il peut enfin « voir [sa] chère cassette », et assumer au grand jour, on peut l'espérer, son statut d'honnête homme, élevé au rang de gentilhomme par les nouvelles alliances de ses enfants, alors que lui-même s'apprêtait à prendre pour femme une fille certes jolie et de « maintien honnête » mais sans fortune ni naissance¹⁹².

Ainsi cette comédie, qui ne veut tomber à aucun moment, contrairement aux œuvres de Shakespeare et de Jonson, dans le monstrueux, le pathétique ou le tragique, laisse entrevoir, à son issue, un enjeu profondément social : celui de l'intégration possible (sans être assurée) dans la société française d'Ancien Régime de figures troubles de la finance, ici un usurier avare. Il est vrai que cette question est peut-être plus cruciale pour la France du XVII^e siècle que pour l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, dont les divers courants protestants ont contribué à préparer les mentalités à l'acceptation de l'intérêt en matière éthique et économique. Les financiers, ces bourgeois arrivés aux plus hautes fonctions de l'État par leur intelligence des réseaux de circulation monétaire et commerciaux, sont davantage acceptés comme un « mal nécessaire » (selon le célèbre mot de Richelieu) au cours du siècle, malgré les clichés littéraires tenaces¹⁹³. Et paradoxalement, ce sont les traits les plus caractéristiques

¹⁹² *Avare*, I, 4, p. 81. Il avait bien compris l'intérêt d'allier sa famille à celle d'Anselme, mais pour l'argent, et non selon les tendres penchants et les « honnêtes sentiments » de sa progéniture.

¹⁹³ Voir Dessert, *op. cit.*, p. 82-107. Pour une réflexion utile car d'après une étude précise du contexte après 1661 (arrestation de Fouquet par Colbert), mais dont les conclusions sont très loin de celles présentées ici, sur la prudence des auteurs en matière de satire financière, voir : TZONEV, Stoyan, *Le Financier dans la comédie française d'Ancien régime*, Paris, Nizet, 1977, p. 45-54. Pour un renouvellement de la réflexion sur ces thèmes, voir le recueil *Art et argent en France... op. cit.*, 2004.

de son avarice qui sauveront Harpagon de la marginalité (alors que ses activités illégales d'usurier auraient pu le condamner sans retour), et la comédie, du drame.

Pour achever cette étude, je tenterai d'explorer les raisons proprement dramatiques du secret de l'argent comme mécanisme théâtral dans les trois pièces. En effet, si elles cachent ainsi l'argent, le secret mécanisme de leur monde ou du monde, il semble que ce soit afin de préserver le genre comique dans lequel les auteurs s'inscrivent. Mais l'enjeu du recouvrement de ce mécanisme est trop grand pour être entièrement dissimulé, ou si l'on préfère, pour échapper au spectateur. Chez Molière du moins, le surgissement timide de l'argent sur scène, enfermé dans la cassette, fait affleurer des questions sur la conception de la société qu'il n'est peut-être pas temps de poser à cette époque. Pour Shakespeare et surtout Jonson, en revanche, la dissimulation / exposition de l'or et de l'argent comme artifice et accessoire de théâtre devient une proclamation de l'art du dramaturge, qui le réintègre en pleine conscience pour mieux s'en jouer, au sens railleur comme au sens théâtral du terme.

2) Des genres comiques « rafraîchis » : exploitation saine de l'or dans la société, en comédie et au Théâtre

L'absence physique du trésor, ou plutôt sa présence fondamentale mais en filigrane dans l'intrigue, en pointillé sur la scène, s'avère un solide fil conducteur pour comprendre la construction dramatique de la pièce. On a pu remarquer, dans le troisième chapitre, l'incongruité du comportement proprement « avare » d'Harpagon, c'est-à-dire son action

thésaurisatrice, à propos de ses dix mille écus, alors que par ailleurs, en matière d'argent – il n'en va pas de même avec les autres denrées, nourriture, vêtements, chandelles¹⁹⁴, etc. – il déploie son énergie, comme j'ai essayé de le montrer dans ce même chapitre, plus en usurier qu'en avare au sens traditionnel. En dernier ressort, il semble que ce mélange de traits de l'avare et de l'usure recouvre une volonté de Molière de rester, envers et contre tout, dans le genre comique. En effet, l'auto-dénonciation de l'Avare, dont le comportement outré et ridicule ne peut que le trahir, ses incessants allers et retours à son trésor conduisent *forcément* à la découverte du trésor. Ce nœud comique et caractériel grossier a été l'argument de base pour disqualifier la composition dramatique de cette œuvre¹⁹⁵. Comment Molière, l'auteur de *Dom Juan*, de *Tartuffe* et du *Misanthrope*, pouvait-il manquer à ce point de subtilité pour le dénouement de cette comédie ? Bien peu de critiques se sont penchés sur le caractère problématique de ce dénouement aussi ostensiblement « forcé », et surtout sur son aspect essentiel pour le bien de la comédie. La Flèche doit retrouver le trésor pour Cléante, pour faciliter la remise en route et la pacification des échanges mis à mal par l'activité usuraire d'Harpagon. Selon Christian Biet, l'exhibition du code et du caractère, par l'entremise du miracle, dénonce l'illusion des conventions morales qui ne triomphent pas, et laisse le spectateur « *entre* le vrai et le faux en dénigrant l'un et l'autre »¹⁹⁶. Je dirais plutôt que le procédé dramaturgique de relégation de l'argent dans le hors-scène, que permet le type de l'avare mais non le personnage de l'usurier vers lequel, en auteur soucieux de son époque,

¹⁹⁴ *Avare*, I, 4, p. 76-77 sur les dépenses vestimentaires de son fils ; II, 1, 2 et 4 où l'on constate son activité usuraire. Harpagon ne « donne » jamais, au point de « prêter » seulement le bonjour (p. 106) ; III, 1, où il veut épargner le plus possible sur le souper qu'il doit donner, etc. Voir plus haut pour d'autres exemples.

¹⁹⁵ Cette critique est ancienne, voir M. BONNET, « Smikrinès – Euclion – Harpagon », in *Mélanges L. Havet*, Paris, Hachette, 1909, p. 17-37 ; pour une synthèse de ce type d'arguments, voir Gutwirth, art. cité, p. 359-361. Un peu plus récemment, David J. WELLS considère qu'il n'y a pas de leçon morale ni religieuse à tirer de la pièce, juste une admiration pour la « création structurée du rire » (« The Structure of Laughter in Moliere's *L'Avare* », *The South Central Bulletin. Studies by Members of the South Central Modern Language Association*, vol. 32, n°4, 1972, p. 245) ; s'il peut être admis que les scènes où apparaissent Harpagon ralentissent l'intrigue pour un effet « purement comique », il n'en faut pas moins à mon sens s'interroger sur l'étrangeté du procédé dans ce type de « grande comédie de caractère » moliéresque.

¹⁹⁶ Biet, « Perspectives libertines... », art. cit., 2004, p. 173.

Molière tend dans le reste de la pièce, sauve finalement la comédie (et son issue obligatoire, le mariage) du drame familial et social. Sans la découverte à propos de la cassette, pas de négociation, pas de mariages, pas de réintégration possible de la famille d'Harpagon dans le giron de la haute société à laquelle elle appartient de fait, si l'on en croit le train et la volonté de ses deux héritiers.

Nous l'avons vu dans le troisième chapitre, avant même l'arrivée de l'Avare, la situation que nous présentent les jeunes premiers est marquée par un profond sentiment de déstabilisation et de *dé-mesure*, qui les pousse, à l'image de leur père et du monde, à agir en secret pour leur intérêt personnel, et, comme lui, à manipuler de l'argent en cachette. Que le seul qui use ouvertement et avec largesse de son argent, Anselme, apparaisse à la fin, est un autre indice significatif du rétablissement de l'ordre économique. De même, il y a eu au cours de la pièce peu de déclarations de sincérité ou d'honnêteté qui soient immédiatement et sans aucun doute crédibles. Les intentions fougueses de Cléante semblent être le propre d'une jeunesse impatiente de vivre. Les professions d'amour de Valère sont dès le départ sujettes à caution, du point de vue de sa fiancée, mais surtout du public. En effet, la falsification d'identité de Valère se distingue des comédies où le motif du double, du travestissement ou de la quête de l'identité apparaissent. Il connaît depuis toujours ses origines aristocratiques, et, au moment où le rideau s'ouvre, il sait que son père est en vie même s'il ignore où il se trouve. Il cache son identité non parce qu'il est menacé dans sa condition par Harpagon, mais en tant qu'amant de sa fille ; dès lors, l'absence de père devient problématique, car il ne peut y avoir de conclusion de mariage en bonne et due forme. Comme souvent en comédie, le jeune premier se travestit pour vivre un amour, non ici pour conquérir une belle, mais le père de cette belle. Plus encore, contrairement au schéma similaire des *commedia*, de certaines comédies de Rotrou ou de Shakespeare, il n'y a pas échange d'identité maître/valet. Cette falsification, proche alors de la ruse (comme celle de Portia qui accepte de déchoir

momentanément par amour), possède encore un trait singulier : le travestissement de Valère n'a pas lieu *devant le spectateur*. Sa dégradation a eu lieu avant le lever du rideau, elle n'est pas un rebondissement dans l'intrigue, mais son point de départ. Aussi subsiste-t-il toujours un doute sur sa véritable identité, et sur la valeur et la sincérité de ses déclarations, jusqu'à la révélation finale.

Comme les deux autres comédies étudiées, *L'Avare* a suscité maintes interrogations, pour différentes raisons, sur le genre auquel il se rattache. Roger Duchêne rappelle qu'il s'agit d'une « grande » comédie (c'est-à-dire en cinq actes), la haute et noble comédie d'après les contemporains de Molière, qui permet de creuser un caractère en profondeur. Cependant, la pièce lasse rapidement le public, ou le choque à cause de l'emploi de la prose dans une comédie de ce calibre¹⁹⁷ : Molière cesse de la donner au bout d'un mois, la reprend en octobre 1668, puis à la mi-décembre et à la mi-janvier, toujours accompagnée de farces ou de pièces plus franchement comiques comme *Le Médecin malgré lui* ; il ne la jouera en tout que quarante-sept fois sur son théâtre¹⁹⁸. Le caractère triste, passif de *L'Avare* et le ton plus moraliste de la pièce auraient pu en effet rebuter le public, friand du déploiement des grands talents comiques du comédien Molière¹⁹⁹. Mais on ne peut nier l'amertume du regard que l'auteur porte sur le monde à travers cette pièce, comme n'ont pas manqué de le faire remarquer les plus grands critiques récents.

Certes, l'intrusion sur scène de la puissance effrayante et sans scrupule de l'argent n'engendre pas une franche hilarité, mais surtout elle cache le « vrai » sujet de la comédie, la

¹⁹⁷ Sur la réticence du public lors des premières représentations, voir la notice de Georges Forestier et Claude Bourqui dans leur récente édition du texte, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 1314-1315 et GRIMAREST, Jean Léonor, *La Vie de Monsieur de Molière* [1705], éd. Georges Mongrédien, Paris, M. Briant, 1955 (réed. Liseux, Paris, 1877, consultable sur Gallica).

¹⁹⁸ D'après Duchêne, *op. cit.*, p. 522 : « *L'Avare* commence sa carrière par une interruption inhabituelle. On cesse de le jouer au bout d'un mois, après huit représentations. Les recettes n'ont pas été bonnes : 1069 livres pour la première, mais 495 seulement dès la deuxième ; 271, 143 et 245 pour les trois dernières ».

¹⁹⁹ Duchêne, *op. cit.*, p. 522-524.

quête de paternité. L'enquête sur le vol de la cassette est un leurre, comme je l'ai dit plus haut, une « machine » qui soustrait au regard un sujet aux accents plus tragiques, qui est le corollaire de la situation développée dans *L'Avare*, la quête de son identité, identité familiale, et identité au sens le plus large, de toute une société en proie au questionnement et au doute devant de nouveaux codes moraux et économiques à intégrer. *L'Avare* pourrait se lire en définitive comme un *Œdipe* inversé, à l'issue heureuse et légitimée, malgré tout. D'ailleurs, tout au long de la pièce, dès que le ton devient un peu plus pathétique, Molière désamorce les tensions par le rire. Après chaque confrontation entre le père et le fils, alors que les secrets les plus honteux de l'un se révèlent avec une douloureuse brutalité pour l'autre (découverte de l'activité d'usurier, tromperie), la scène est réinvestie par des personnages plus fondamentalement comiques, qui marquent un relâchement de la tension dramatique (II, 4 : discussion entre La Flèche et Frosine sur les menus « vices » de l'Avare ; IV, 4 : intervention de Maître Jacques dans la nouvelle querelle, puis, en IV, 6, après la reprise de cette même querelle, entrée de La Flèche muni de la cassette).

Un dernier exemple de cette entreprise comique de dissimulation des enjeux tragiques pour le bénéfice d'un genre qui a fait le succès de l'auteur : la tirade de l'Avare volé. Ce « morceau de bravoure » tire sa saveur des différents registres de comédie qu'il permet. Il peut aussi bien se jouer sur un ton satirique que sur un ton réellement pathétique. Le résultat fera certainement rire ; mais du moment qu'Harpagon cesse de monologuer pour prendre à parti le public, Molière met en cause notre réaction, notre sens sentimental de la justice qui va naturellement aux jeunes gens, se moque de sa débâcle et se réjouit de leur victoire prochaine²⁰⁰. La première adresse à un « vous » imaginaire, sous l'effet de la folie passagère,

²⁰⁰ Nathan GROSS parle pour ce passage d'une "justice *ad hoc*" (*From Gesture to Idea: Esthetics and Ethics in Molière's Comedy*, New-York, Columbia University Press, 1982, p. 9-10).

pouvait encore soutenir notre confort dans la comédie²⁰¹ ; mais quand il harangue la ville, les nombreux « gens assemblés » qui le « regardent tous et se mettent à rire »²⁰², un certain malaise peut s'installer. La profondeur de ce moment de faux dialogue est vertigineuse : par un effet comique de distanciation de l'illusion, il dissout la tension dramatique, en dénonçant l'aspect trop théâtral de ses procédés, mais renvoie en même temps brutalement le public à des réflexions proprement tragiques.

Sans vouloir faire de *L'Avare* une tragédie ou même une tragi-comédie, comme peut l'être *Le Marchand de Venise*, il faut donc reconsidérer sa construction génétique dans le cadre de la comédie. Entraîné par son sujet dans des dilemmes similaires à ceux des héros tragiques, comme la quête d'identité, qui est la donnée fondamentale de l'intrigue, ou la nécessité pour les jeunes premiers de repousser des forces secrètes et maléfiques de l'Argent, Molière forge ses propres « machines » de théâtre, qui s'inspirent de motifs courants de la comédie classique (trésor de l'Avare-accessoire scénique et dramaturgique), ou de « machines » théâtrales éprouvées mais qui tomberont bientôt en désuétude²⁰³ (*homo ex machina*) ; il les remodèle pour affirmer la possibilité du genre comique pour des sujets plus modernes et peut-être des temps plus sombres. Avec Shakespeare et Jonson, cette réaffirmation de l'utilité de l'art comique contre l'intérêt purement économique et monétaire s'inscrit au niveau plus large encore de l'écriture dramatique (Shakespeare) et de la fonction du théâtre ou de l'Art comique dans la société.

²⁰¹ « N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? Euh ? Que dites-vous ? Ce n'est personne. » *Avare*, IV, 7, p. 172.

²⁰² *Avare*, IV, 7, p. 172-173.

²⁰³ Voir PAIGE, Nicholas, « L'affaire des poisons et l'imaginaire de l'enquête : de Molière à Thomas Corneille », in Biet (dir.), *Droit et littérature*, op. cit., 2000, p. 202-203. Dans le dernier quart du XVII^e siècle, les dramaturges se font une conception plus sceptique du spectateur, philosophe et non plus adepte. Voir aussi, pour les développements politiques de la présence des machines, Polsky, op. cit., passim.

Le Marchand de Venise a été associé à de nombreux genres : « *romantic comedy* »²⁰⁴, « *morality play* » (comme *Volpone*)²⁰⁵, etc. On s'est abondamment interrogé sur son degré de comique²⁰⁶. La pièce fait quoi qu'il en soit partie de ces « *problem plays* » dont Shakespeare – comme Molière d'ailleurs²⁰⁷ – est un habituel pourvoyeur. On pourrait, comme je l'ai fait plus haut, malgré l'anachronisme du terme, parler de tragi-comédie shakespearienne. Dans le deuxième chapitre, j'ai relevé, en m'appuyant sur d'autres études, certains moments où le pathétique voire le tragique enlevaient en effet le ton général d'une scène. La mélancolie d'Antonio ouvre la pièce, et pose d'emblée la question du genre de la comédie ; le personnage de Shylock censé, au temps de Shakespeare, porter le ridicule de la comédie comme tout barbon²⁰⁸, y répond. La charge comique est réservée aux figures de bouffons, comme Gratiano ou Launcelot Gobbo, mais aussi parfois, de façon surprenante, elle incombe aux femmes, et plus particulièrement à la fille de l'usurier.

Portia et Nerissa sont les personnages mus par l'amour exclusivement, contrairement aux marchands vénitiens qui agissent selon les devoirs de l'amitié, et même contrairement à Bassanio, qui hésitera jusqu'à la fin entre son amour pour Portia et son affection pour Antonio. Cette disposition des femmes à la comédie les entraîne à en jouer les scènes classiques, les ruses, les travestissements par exemple. On ne relève jamais assez l'humour de

²⁰⁴ Voir Mahood, *op. cit.*, 2003, p. 22; mais Cohen affirme (art. cit., p.61) : “Any attempt to assimilate *The Merchant of Venice* to a conventional generic category like romantic comedy is bound to be problematic, however”. (« Toute tentative d'assimiler le Marchand de Venise à un genre conventionnel comme la *romantic comedy* est forcément problématique », ma traduction). Il démontre de manière convaincante comment cette pièce se distingue dans la production comique shakespearienne des années 1590 (p. 61-63).

²⁰⁵ POTTER, Robert A., *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, London ; Boston, Routledge & K. Paul, 1975, p. 123-125 et p. 144-152 pour *Volpone*, considéré par Potter comme un *Everyman* (le modèle de la « *morality play* ») jacobéen.

²⁰⁶ Voir BROWN, John Russell et HARRIS, Bernard, *Shakespearian Comedy, Stratford-upon-Avon Studies 14*, Londres, Edward Arnold, 1972, p. 97-120.

²⁰⁷ Voir Polsky, *op. cit.*, 2003, p. 40-42.

²⁰⁸ Voir SCHNEIDER, Ben R., “Granville's *Jew of Venice* (1701): A Close Reading of Shakespeare's *Merchant*”, article tiré du site “Materials for the Construction of Shakespeare's Morals: The Stoic Legacy to the Renaissance Major Ethical Authorities Indexed According to Virtues, Vices, and Characters from the Plays, as well as Topics in Swift, Pope, and Wordsworth”, en ligne : http://www.stoics.com/granville_stuff.html#1a, consulté le 2 novembre 2009.

Portia, les répliques mordantes qu'elle assène à ses prétendants, qui ne la dispensent jamais d'une réflexion très mature, malgré sa jeunesse, sur le sens de la vie et l'ordre du monde.

Jessica, quant à elle, n'adopte certes pas les traits de caractère comiques de l'avare, mais elle peut à l'occasion prendre la relève du rire, délaissé par son père, par son caractère enjoué (un bel exemple à la première scène de l'acte V) ou par son accointance avec le bouffon Gobbo. A la cinquième scène de l'acte III, ils sont aux prises dans une curieuse conversation sur la bonne religion à professer, entre la catholique et la juive. En quelque sorte, Jessica entend son conseil, puisqu'elle aussi quitte son père pour rejoindre une maison chrétienne. Ce dialogue s'achève sur une tournure étrange : « if we grow all to be pork-eaters, we shall not shortly have a rasher on the coals for money »²⁰⁹. Entraînée malgré elle dans un débat économique absurde sur la hausse du prix du porc à cause de l'accroissement du nombre des chrétiens à Venise, Jessica remplace en quelque sorte la figure de l'avare sur le plan purement comique dans cette parodie de spéculation scrupuleuse. Grâce à ce glissement du comique du type entre sexes et générations – cette dégénérescence ? –, Shakespeare réussit à reconfigurer le comique de l'avarice sur Shylock et les questions d'argent. Il ménage ainsi quelques espaces pour alléger l'intensité dramatique et psychologique (la scène suivante est un débat éthico-théologique assez sévère), tout en ouvrant la comédie aux questionnements tragiques que suggère un traitement théâtral moderne de l'avarice et de l'usure²¹⁰.

Le travail shakespearien de « modernisation » de l'art dramatique comique, pour appréhender les problèmes soulevés par l'intrusion dans le monde chrétien de pratiques

²⁰⁹ *The Merchant of Venice*, III, 5, v. 22. « Si nous finissons tous par être des mange-porc, bientôt nous n'aurons plus une tranche de lard à griller contre de l'argent ! » (Ma traduction).

²¹⁰ Arthur B. Stonex précise que Marlowe a introduit le motif de la « fille rebelle de l'usurier » (« introduction of a rebellious daughter », p. 195) dans le *Juif de Malte*, pièce qui marque le plus clairement, d'après Stonex, la transition vers le modèle d'un « nouveau portrait dramatique de l'avarice incarnée ». Elle provoque souvent la chute de son père et le salut de son amant prodigue ; mais Abigail entre dans un couvent pour fuir, horrifiée, les crimes de son père, et il ne s'agit bien sûr pas d'un personnage comique. Le schéma le plus courant reprend l'opposition jeune amant dépensier/père usurier et avare (voir « The Usurer in Elizabethan Drama », art. cit., p. 195-208). ; voir aussi Hutson, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London, New-York, Routledge, 1994.

économiques réprouvées et concentrées auparavant sur des figures boucs-émissaires, se situe donc à la fois au niveau des symboles monétaires, recadrés pour ainsi dire dans des relations assainies avec les formes de l'écrit, et, au niveau de l'écriture du spectacle, par un déplacement générationnel et sexuel, qui entraîne une certaine dégénérescence du rôle comique. À la différence de Molière, il semble s'agir, pour Shakespeare, de repenser un genre non du point de vue de sa mécanique mais de sa pratique littéraire, au sens moderne du terme, mais sans négliger non plus la pratique théâtrale de la comédie. Jonson ouvre ce travail de refondation du comique à une réflexion esthétique plus large sur le rôle du théâtre comique dans les nouvelles dynamiques sociales de l'argent.

« Riches, the dumb god »²¹¹ : « Richesse, déesse muette », s'exclame le Magnifique dès les premières répliques. « Dumb » n'est pas un terme neutre ; il est peut-être judicieux de le rapprocher des « dumb Shows »²¹², c'est-à-dire des pantomimes, art populaire non poétique que Jonson n'hésitait pas à conspuer²¹³. La comédie de l'argent omniprésent et omnipotent et de l'or qui coule à profusion serait-elle à assimiler à un spectacle de pantins ? Le projet de Jonson est autrement plus ambitieux. Dans *Volpone* en particulier, il regroupe en un seul spectacle un grand nombre de manifestations comiques « poétiques » (intermèdes chantés, harangues, intrigue secondaire parodique de l'intrigue principale²¹⁴, scènes judiciaires, jeux de cache-cache, etc.) qui s'apparentent de plus ou moins près au procédé du « théâtre dans le théâtre ».

²¹¹ *Volpone*, I, 1, v. 22.

²¹² *The Bartholomew's Fair*, V, 3, v. 78 (*Works of Ben Jonson*, édité par C. H. Herford Percy et Evelyn Simpson, vol. VI, Oxford, Clarendon Press, 1938, reed. 1974, p. 119).

²¹³ Le cours de Roger Chartier intitulé « Entre la scène et la page : le texte de théâtre dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles », donné au Collège de France, du 4 nov. au 16 déc. 2010 [disponible en version audio en ligne sur http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/audio_video/index.htm, consulté le 15 mars 2011]. Jonson est d'accord avec la réprobation puritaine de certains spectacles vulgaires dans la Cité comme les « puppets shows » ou pugilats (SLIGHTS, William W. E., *Ben Jonson and the Art of Secrecy*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 3-14 et surtout p. 5-6 ; BURT, Richard A., « 'Licensed by Authority' : Ben Jonson and the Politics of the Early Stuart Theater », *ELH*, 54, 1987, p. 529-560, notam. 549-550)

²¹⁴ Voir Watson, *Ben Jonson's Parodic Strategy, op. cit.*, p. 94-96.

D'après Georges Forestier, définir le *théâtre dans le théâtre*, un procédé répandu dans toutes les dramaturgies européennes, est assez ardu. La seule constante qui permette de repérer le procédé est « l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où au moins un des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur ». Cela signifie qu'il existe forcément un lien entre le spectacle-cadre et le spectacle secondaire, il s'inscrit dans la continuité du premier spectacle, au gré d'un « changement de niveau ». Encore faut-il que ce spectacle prenne la forme d'une « action dramatique dialoguée ». Il distingue aussi la mise en abyme du « théâtre dans le théâtre », car la première concerne un dédoublement thématique, alors que la seconde est un dédoublement structurel²¹⁵.

Volpone développe ce jeu à l'extrême, avec une inventivité qui dépasse le cadre strict que donne Georges Forestier au théâtre français du XVII^e siècle. La pièce est un enchaînement quasi incessant d'intermèdes. Le plus développé, concernant les affaires politiques secrètes de Sir Pol, raillées par son compatriote Peregrine, constitue une intrigue secondaire, on pourrait dire une « intrigue dans l'intrigue ». Elle donne une clé de compréhension métaphorique du spectacle : Sir Pol est berné par Peregrine qui, déguisé, lui apprend que des espions le cherchent à cause de son agitation politique. Il confesse alors qu'il a dit ces fredaines à Peregrine « pour parler seulement », et qu'en fait de notes sur l'état du pays, il n'a que des extraits « tirés de livrets de théâtre »²¹⁶. Voilà bien la raison de l'ensemble des complots qui forment la trame de *Volpone*, cette « pièce de conspirations », selon le mot de William Slights²¹⁷ : un théâtre sorti de la féconde plume du dramaturge, qui veut se consacrer de plus en plus exclusivement à son Art²¹⁸. Jonas A. Barish affirmait que Jonson

²¹⁵ FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 11-13.

²¹⁶ *Volpone*, V, 2, v. 47: "for discourse sake merely" et v. 42: "notes / Drawn out of play-books".

²¹⁷ *Volpone* est d'après ce critique une « play of conspiracies » (Slights, *op. cit.*, p. 57-77). Il souligne la propension de la politique londonienne au secret juste avant 1606 et le discrédit que connaît cette pratique dans une société anglaise mue par l'anxiété collective et une hystérie anticatholique.

²¹⁸ Cette affirmation d'un « antithéâtralisme profondément enraciné » chez Jonson est devenue un *topos* de la critique jusqu'aux années 2000 ; voir Barish, art. cit., p. 28.

« répudiait à peu près tous les grands genres dramatiques appréciés à son époque : la *romance comedy*, la *revenge tragedy*, la chronique historique, la tragédie marlovienne de l'ambition » comme des genres trop exagérés, peu enclins à la « vérité » et à la « nature »²¹⁹. Il en allait de même pour l'utilisation des machines à effets spéciaux grandioses, comme les feux d'artifice, le tonnerre, l'apparition de fantômes, les scènes rétractables, bonnes pour les divertissements de cour. Dans *Volpone*, il montre cependant qu'il peut maîtriser ces effets par la multiplication des scènes enchâssées qui, sans « merveille » technique, peut saisir tout autant voire plus encore le spectateur.

Ces scènes de comédie dans la comédie sont pourtant l'œuvre d'une « collaboration » entre Volpone et Mosca, similaire aux collaborations courantes entre auteurs de théâtre pour le compte des compagnies²²⁰. Dans le cas de *Volpone*, Jonson affirme dès le prologue qu'il est seul auteur de la pièce :

Tis known, five weeks fully penn'd it,
From his own hand, without a co-adjutor,
Novice, journey-man, or tutor²²¹

Volpone peut ainsi être lu comme une satire de ce mode de production théâtrale, et le duo Volpone-Mosca une collaboration qui finit mal²²². Et elle échoue parce que l'un des deux « auteurs » veut prendre le dessus sur l'autre. La situation retranscrit la propre ambition de Jonson ; à ceci près que Mosca se définit comme l'*artificer* par excellence, non comme le poète idéal.

²¹⁹ Barish, art. cit., p. 30: “Jonson repudiated nearly all the popular dramatic genres of the day : romance comedy, revenge tragedy, chronicle history, Marlovian tragedy of ambition” (ma traduction).

²²⁰ BENTLEY, Gerald E., *The Professions of Dramatist and Player in Shakespeare's Time 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 234

²²¹ « Mais chacun sait qu'il y mit six semaines, / Et l'écrivit de sa main, sans tuteur / Coadjuteur, apprentif ou goujat », in *Volpone*, Prologue, v. 16-18.

²²² Chaplin, art. cit., montre comment la collaboration et ses tensions au sein des compagnies deviennent un thème important à partir de *Volpone* et dans quelques autres pièces ultérieures.

Dès le début de la pièce, le premier intermède des Fous donne une prémonition de cette ambition. Les fous entrent sur l'injonction de « faire place aux nouveaux acteurs » (« fresh gamesters »)²²³, alors que jusqu'ici seuls Volpone et Mosca étaient présents, ainsi, bien sûr, que le trésor révélé dès le lever du rideau. De même, Jonson, dans le Prologue, avait pour but de « rafraîchir » par le sel du rire les joues de ses spectateurs, grâce à une « comédie vive, alerte et fine, / Conforme aux lois des plus doctes critiques »²²⁴. Tandis que les richesses de Volpone peuvent être considérées en tant que principale machine de l'intrigue et du spectacle dans son ensemble, la « fraîcheur » du spectacle des fous repose sur un récit connu depuis l'Antiquité, mais sous des dehors frustes, en des vers non travaillés par un poète, s'excusent-ils²²⁵. Mais l'érudition du dialogue, qui joue avec l'intertexte de Lucien, en y mêlant d'autres sources grecques et latines et de subtiles références à la Réforme contemporaine, illustre le travail approfondi et l'intelligence habile du poète. Volpone, à la fin du récit dialogué, se renseigne sur l'auteur de cette pièce (v. 153-155) : Mosca en prend la charge, à condition que la petite scène lui ait plu. Mosca s'avère bien la parodie très cynique de l'auteur de comédie qui, à grands renforts de mécaniques et d'effets de sa ruse, cherche à plaire aux goûts vulgaires.

Les procès, exclus des formes de « spectacle intérieur » si l'on suit Forestier, mais qui constituent bien à eux seuls une petite scène de comédie où chaque participant tient son « rôle », forment comme la conclusion morale (et légale) aux multiples pièces enchâssées, où semble s'exprimer la voix de l'auteur réel de la pièce. Après la condamnation des larrons, les juges tirent la première morale de cette histoire :

Let all that see these vices thus rewarded,

²²³ “Now, room for fresh gamesters”. *Volpone*, I, 1, v. 91.

²²⁴ “So presents quick comedy refined, / As best critics have designed”. *Volpone*, prologue, v. 29-30 et 35-36.

²²⁵ En effet, ils ne présentent pas une pièce (« play ») ni un drame universitaire (« university show »), ce qui explique « la fausse allure du vers » (« the false pace of the verse »), *Volpone*, I, 1, v. 91-94.

Take heart and love to study 'em! Mischiefs feed
Like beasts, till they be fat, and then they bleed.²²⁶

En tant que juges, à nouveau garants de l'ordre, ils adressent un avertissement général et teinté d'ironie à l'humanité (« all that see... »). Puis Volpone s'adresse directement au public, transgressant la convention de l'illusion théâtrale, pour délivrer la conclusion « économique ». Les enchâssements multiples tendent à brouiller cette frontière ténue entre la scène et la salle, monde réel et monde fictif. Volpone, en effet, n'a pas épargné son énergie pour nous donner la meilleure des comédies, ni Jonson pour exploiter au maximum les possibilités comiques d'un spectacle. En cela, Jonas Barish a raison de voir le « bon public » selon Jonson comme « une sorte de jury assemblé pour rendre un verdict sur une œuvre »²²⁷. Il n'en dénie pas pour autant la nature intrinsèquement cinématique du médium théâtral²²⁸. Certes, il réproche l'agitation de l'artifice, car ses intentions sont vénales, non artistiques. Mais l'alacrité avec laquelle il compose son propre chef-d'œuvre, l'habileté des enchâssements d'intrigues et de situations, la fluidité des enchaînements de l'un à l'autre ne peuvent signifier en aucun cas, me semble-t-il, une « défiance pour le mouvement »²²⁹ de la part de Jonson au niveau de la comédie. Le mouvement est au contraire une vertu, sur la scène comme dans le texte. Le réseau intertextuel des références antiques et plus modernes, mais aussi le réseau politique, pourrait-on dire, des allusions aux affaires religieuses dans lesquelles Jonson est personnellement impliqué²³⁰, plaident en ce sens.

²²⁶ *Volpone*, V, 8, v. 149-151. « Que tous les témoins de vices ainsi récompensés / Trouvent courage et plaisir à les étudier ! Les mauvais actes sont nourris / Comme des bêtes, pour engraisser, puis sont saignés » [ma traduction].

²²⁷ Barish, art. cit., p. 29: "Jonson seems to have thought of the good audience as a kind of jury, assembled to render a verdict on a work of art" [ma traduction].

²²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²²⁹ « distrust of movement », *Ibid.*

²³⁰ Le « subplot » entre Sir Pol et Peregrine, qui joue sur le secret politique et l'espionnage, a parfois été lu comme une dramatisation parodique de l'action supposée de Jonson dans le Gunpowder Plot. Voir *Slights, op.cit.*, p. 22-23.

Volpone marque un tournant dans l'œuvre de Jonson, au niveau thématique et artistique. En dépeignant un cercle gangrené par l'argent et le désir des richesses, il reprend un schéma narratif et dramatique ancien avec lequel il se permet de jouer, dans un débat intertextuel et intermédiatique poussé. Des fables antiques à l'actualité politique, de la littérature au théâtre, de la composition dramatique à un nouvel Art poétique de la scène, Jonson aborde le monde tel qu'il le voit et le sent pour le « trans-figurer », afin d'adapter ses modèles aux significations contemporaines, sans s'abaisser devant le public, mais en le haussant vers lui-même²³¹.

Ainsi, un même thème, celui de l'avarice, développé en des pays et des siècles différents, a été saisi par trois auteurs fameux pour décrire les enjeux modernes du rapport à l'argent, tel qu'il semble évoluer dans la reconfiguration du domaine moral et du domaine économique. En Angleterre, le débat s'inscrit par deux fois, à quelques années d'écart, au cœur de la cité, et, bien qu'il soit éloigné dans l'espace par un procédé habituel au théâtre qui oblige le spectateur à prendre une distance critique devant ce qu'il voit, il concerne en effet la société anglaise au tournant du XVII^e siècle, à travers sa définition d'une « éthique protestante ». En France, la crise que subit le microcosme familial et bourgeois d'Harpagon est un écho de la séparation contemporaine de l'économie politique et de la morale, entre des pôles d'opposition dont l'intrigue montre qu'ils n'étaient en effet pas clairement distingués avant, ni ne peuvent réellement l'être maintenant, alors que cette tendance schizophrène

²³¹ Henry S. Turner a fourni des arguments décisifs dans ce sens, par une analyse des structures spatiales de la pièce qui éclaire la réflexion de Jonson sur la scénographie, qui se détache de plus en plus des canons antiques de composition. "When [Jonson] examined classical drama as a model for dramatic *structure* rather than a model for style or as a model for the didactic potential of comedy as a total genre, he tended to think of it as a graphic form, a schematic diagram in which a sequence of actions in time could be represented geometrically as a group of spatial relationships" ("Quand [Jonson] observait le théâtre classique en termes de modèle pour une structure dramatique plus que comme modèle de style ou de potentiel didactique du genre total qu'est la comédie, il avait tendance à le penser comme une forme graphique, un diagramme schématique dans lequel une séquence d'actions dans le temps pouvait être représentées de façon géométrique comme un groupe de relations spatiales », ma traduction). Ces méthodes sont proches de celles de Dekker et de Webster. (*The English Renaissance Stage: Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 262-266, citation p. 264).

s'accentue. Mais cette tension entre éthique et évolution économique vers une économie de marché ou un capitalisme marchand influence également, de manière inattendue au premier abord, la création théâtrale elle-même. Argent et morale concernent bien sûr l'entreprise théâtrale au premier chef : le premier au niveau pratique, le deuxième au niveau médiatique pour ainsi dire, car c'est en présentant au public des spectacles édifiants que la scène doit trouver, du moins pour ses adversaires les plus virulents, sa raison d'exister. Ce moment de crise semble permettre aux dramaturges de plus facilement se démarquer de ses attentes étroites, tout en jouant avec leurs possibilités, tout comme leurs « avars » ne cessent de jouer avec les merveilleux pouvoirs de leur *medium* favori. Ils exploitent la souplesse moderne de l'argent / *money*, sans crainte des fluctuations de sa valeur, pour affirmer au contraire la vertu stabilisatrice de leur art, que j'ai finalement proposé, avec l'appui de récentes études, de penser comme art comique pour Molière (création de *machines*), art dramatique pour Shakespeare (interprétation d'un *texte*, par le spectateur et la compagnie), et art scénique pour Jonson (plasticité et médialité d'un *espace*).

CONCLUSION GENERALE

L'argent est le véhicule moderne des anciens désirs. En le conduisant, la vie retrouve la somptueuse ivresse du mouvement. Elle veut circuler jusqu'à l'extase. L'argent est le fluide qui fait à nouveau circuler les hommes et les produits. [...]

En réalité, c'est l'esthétique de l'argent qui détermine tout progrès. L'argent ne sert à rien, s'il ne permet pas la liberté du corps qui se ranime au travers de nouvelles formes de rapports. [...]

Le capital est grandiose, mais les capitalistes sont pitoyables.

Peter Sloterdijk¹

L'étude des modélisations ponctuelles de l'économie que la littérature propose permet de « comprendre et de gérer des frontières en constante reconfiguration », tâche dont Martial Poirson et Yves Citton rappellent l'importance cruciale à notre époque où ces frontières sont redevenues « un problème anthropologique essentiel »². La période à laquelle est consacrée notre propre étude se trouve de même à la charnière d'un « moment de crise de valeurs », où la morale et les « universaux religieux, de la valeur absolue et du critère de l'intérêt général »³ sont certes ébranlés mais non encore totalement renversés. Le choix de se concentrer sur des personnages dont le comportement se rattache à un paradigme éthico-religieux aussi fort – l'avarice, péché capital considéré dès le VII^e siècle comme la « racine de tous les maux » – a

¹ *L'Arbre magique. La naissance de la psychanalyse en l'an 1785 [Der Zauberbaum – Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahre 1785, 1985]*, traduit de l'allemand par Jeanne Etoré, Paris, Flammarion, 1988, p. 157-158.

² Poirson et alii, *Les Frontières littéraires de l'économie...*, op. cit., 2008, p. 19.

³ Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime...*, op. cit., 2002, p. 387.

pu montrer le réel enjeu de la redéfinition de tout un ensemble de valeurs morales, mais aussi sociales, culturelles et esthétiques, liées à l'argent, à l'échange, à la circulation.

C'est également le moment où l'argent perd littéralement de son poids, à savoir convertit ses formes solides en papier, « autrement dit en crédibilité inter-individuelle », précise Christian Biet⁴. La recrudescence au théâtre de figures de l'avarice qui se concentrent sur la matérialité de l'argent, donc apparemment résistantes à cette économie moderne, est tout à fait révélatrice des ambiguïtés pesant sur la définition, la circulation et la valeur de la monnaie. Rappelons que l'avarice ne se focalise pas fondamentalement sur l'objet mais sur sa « valence », c'est-à-dire sur les conditions d'actualisation de sa valeur, en fonction de sa quantité, de sa densité, ou encore de l'intensité ou du temps de l'échange⁵. Si cette actualisation devient problématique pour l'argent, il est normal que des traditions artistiques diverses cherchent à prendre cet objet comme point de départ d'une tension dramatique.

Le premier chapitre de cette étude a décrit brièvement l'évolution de ces conditions d'actualisation au tournant du XVI^e-XVII^e siècles, dans les pays où émerge déjà un « 'esprit' capitaliste ». Les propositions de Weber à propos de l'influence des doctrines protestantes sur « l'esprit » du capitalisme ont permis de distinguer les différentes positions des personnages concernant la manipulation de l'argent, à partir de la variété des exégèses chrétiennes.

Pour l'Angleterre élisabéthaine, Shylock se pose comme une véritable figure de questionnement des valeurs chrétiennes et antiques, celles qui régissent alors la circulation de l'argent et la distribution « équitable » de la justice. C'est, voulons-nous croire, à travers son appréhension de l'argent plus que par son métier ou par sa confession, tous deux éthiquement réprouvés mais pratiquement intégrés à la cité, que Shylock met en cause la légitimité des actions des chrétiens engagés sur la voie du capitalisme marchand. L'attachement de Shylock

⁴ *Ibidem*, 2002, p. 384.

⁵ Rallo-Ditche et Fontanille, *op. cit.*, p. 42-43.

à la rigidité du métal, à la rigueur de la loi, ou enfin à la lettre du billet, retranscrit triplement une attitude « archaïque » et péremptoire, associée à l'interprétation de la Bible hébraïque. En fixant définitivement le sens du billet et de la lettre, les souples moyens modernes de la transaction financière, il interdit l'échange. Portia doit donc réaffirmer, grâce à une ruse, la relativité interprétative de la lettre (et de son contenu, l'écrit), comme symbole de cet échange clair, sûr et mesuré. Reste que cette nouvelle « loi », énoncée à partir de valeurs transcendées par l'amitié qui unit les *royal merchants* chrétiens, ne peut se définir *qu'entre les lignes d'un texte*. Il semble que Shakespeare, dans le *Marchand de Venise* du moins, explore les vertus cathartiques d'un théâtre pleinement littéral, c'est-à-dire dont le texte, grâce à l'*interprétation* qu'en font comédiens et lecteurs (ou spectateurs), redonne un sens à la comédie qui a *dévoilé* sans équivoque le bouleversement contemporain des valeurs.

Si Shylock détourne *money* à son profit avare, en voulant toujours fixer ses formes les plus aptes à circuler dans le système économique prôné par les marchands, à l'inverse c'est le trésor qu'accumule Volpone dans son sanctuaire qui est détourné, ou plutôt totalement assimilé dans un usage de l'argent moderne (sans être abstrait). Ce tournant économique est possible au prix d'une absorption physique de l'or, d'une dévoration monstrueuse de richesses, fondues dans un corps protéiforme (et bicéphale), qui a adopté pour lui-même la souplesse nouvelle de *money*. S'identifiant à l'or sacré et à *money* divinisé, il se pense intouchable et divin lui-même, puisqu'il a réconcilié en lui deux aspects auparavant antithétiques du rapport à l'argent. Dès lors, ce corps et tout ce qui l'approche se transforment magiquement en *money*, par une alchimie étrange, et deviennent susceptibles d'être « monnayés », puis à leur tour digérés dans une perpétuelle consommation. Ce système infernal mis en place pour satisfaire l'appétit insatiable de Volpone fonctionne selon une économie du plaisir personnel, dont on ne peut que souligner les accointances avec les dérives du profit capitaliste à notre époque. Il concurrence bien sûr les aspirations d'une nuée de

personnages avides de richesses, formés à partir des divers stéréotypes de l'avarice et de la cupidité. Aveuglés par leur désir d'or, ils ne peuvent saisir la logique nouvelle du gain, faute de se détacher de la « valence » et de la matérialité de l'objet qu'ils convoitent. Volpone et Mosca peuvent donc s'en repaître en toute impunité, jusqu'à l'explosion, conçue comme fatale et finalement peu importante, du système. Dans le temps de l'intrigue, cette agitation sempiternelle, ce constant mouvement de consommation / expulsion des rebuts, marquent profondément l'espace scénique, en multipliant les jeux et les péripéties, les genres et les types de spectacle. Le pouvoir du poète semble vouloir précisément s'exprimer dans la domination de cette explosion anarchique des moyens comiques, non en les domestiquant mais en les exploitant en virtuose, mieux que l'*artificer* qui bricole de grossières ficelles pour « distraire » le public. Ce travail est sensible dans toute la structure de l'intrigue, qui mène par étapes, comme nous avons tenté de le montrer, vers une vraie justice... de théâtre. La double scène de procès en marque l'aboutissement et la synthèse, dans un cadre parodique et ritualisé pour l'avènement d'un nouveau genre comique, qui l'emporte sans équivoque sur la vulgarité des spectacles concurrents, alors que la vulgarité des objets monnayés n'est sauvée que par une vertu assez tardivement reconnue.

Les intrigues du *Marchand de Venise* et de *L'Avare* prennent au contraire appui sur les motifs aristotéliens de la mesure, du juste milieu entre excès et pénurie. Dans *Le Marchand de Venise* l'instabilité de *money* apparaît au gré de sa circulation et dans les multiples sens que les personnages lui donnent. Dans *L'Avare*, le tabou jeté sur l'argent et la perversion générale de ses usages empêchent l'entourage d'Harpagon de mener une véritable critique de l'économie familiale qui soutiendrait leurs tentatives de rééquilibrage. L'ordre ne pourra dès lors s'établir de façon définitive qu'avec l'intervention d'une figure d'autorité externe à ce microcosme. Il serait trop enthousiaste de conclure, comme l'a fait Roger Duchêne, que Molière « dénonce la loi de l'argent », ou qu'il brocarde, « à travers un homme et sa famille,

l'immoralité de la place de l'argent dans la société et dans la vie »⁶. Il semble bien qu'avec Molière, on n'en soit pas encore tout à fait arrivé à ce point. La recherche permanente d'argent par le père *et* le fils, créatrice de la tension dramatique comique, soulève certes des problématiques insoupçonnées, ainsi que des interrogations plus générales sur la mesure des valeurs (morales, amoureuses), qui déstabilisent les jeunes premiers et mettent en péril la réalisation de leurs plans. Mais il n'existe apparemment pas dans la pièce de *réflexion* vraiment claire sur l'usage *économique* de l'argent. L'argent ne semble réellement exister que dans la dépense, encouragée si elle est mesurée et surtout désintéressée. Dès que son acquisition et son usage dénotent une tendance excessive et/ou individualiste, il devient risible, objet méprisable (donc tabou et susceptible de demeurer caché), partant bonne machine de comédie. Aussi est-ce dans un système comique qu'une résolution demeure possible, en opposant une autre machine qui contre l'effet économique néfaste de la rétention de l'Avare. L'apparition inopinée d'Anselme, le généreux gentilhomme ayant recouvré sa fortune – donc qui avait lui aussi, pendant un moment, perdu son or – satisfait à la fois à cette exigence comique et à la nécessité politique du rétablissement de l'ordre économique. Dans le *Marchand* comme dans *Volpone*, la société retrouvait un équilibre, certes précaire et sur des bases parfois douteuses, mais par elle-même, au prix d'une réflexion des personnages sur leur état et leur avenir dans un monde « rédimé ». L'aspect miraculeux de leur dénouement a pu nous surprendre, car il ne diffère pas beaucoup, au premier abord, du châtement divin qui frappe le Vice dans le canon chrétien ou les Moralités ; mais l'analyse a démontré l'interprétation littérale ou scénique originale de ces *topoi* par les dramaturges élisabéthains⁷.

La pièce de Molière nous apparaît, à l'issue de cette étude, comme l'œuvre la plus

⁶ Duchêne, *op. cit.*, p. 525.

⁷ Voir à ce propos, pour le théâtre de Molière : DANDREY, Patrick, *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.83-111. L'auteur montre comment Molière ébranle la distinction ancienne entre *mirabilia* (machines merveilleuses inventées par homme) et *miracula* (miracles de la puissance divine). On a vu qu'il était possible d'étendre ce phénomène, dans notre cas du moins, à la comédie de Shakespeare et de Jonson.

énigmatique quant à la fonction du comique dans le traitement de questions plus dérangeantes pour l'ordre social et étatique. Faut-il y voir en effet une méconnaissance ou une mécompréhension de l'économie, ou bien une élégante discrétion, propre au bel esprit de cour, sur des sujets fort peu décents, ou encore une retenue et une circonspection quelque peu dubitative devant certains de leurs aspects inquiétants ?

Il n'en reste pas moins, et c'est la conclusion à laquelle nous tendrons, avec Christian Biet et Jean-Christophe Agnew⁸, que le théâtre et la comédie proposent, dans ces trois pièces mais selon des techniques différentes, un réel réinvestissement de l'échange économique pour une éventuelle réhabilitation de son principe moderne. Le théâtre offre en effet un intérêt personnel et axiologique qui se transmet au gré d'une dépense d'énergie commune⁹. Grâce à lui, l'échange économique, perturbé ou dévié de sa saine application par des éléments mal maîtrisés (argent, or, *money*) et par des activités frénétiques et schizoéphrènes, retrouve une autre valeur.

En construisant leurs intrigues autour de la manifestation de l'argent, en dramatisant les actualisations multiples de sa valeur, Shakespeare, Jonson et Molière ont réussi à proposer une voie comique qui compose avec la résistance contemporaine des mentalités. Après eux, les figures littéraires modernes de l'avarice prendront appui sur ces modèles qu'ils ont érigés en pionniers. Usuriers, banquiers, spéculateurs, hommes d'affaires, puis grands chefs d'entreprise, gestionnaires de *trusts*, *traders*, amasseront des fortunes qui, comme le fait remarquer Jacques Fontanille, se saisissent de moins en moins par les sens (vue, toucher), et seront donc toujours plus numériquement imposantes, ou donneront à leur possesseur

⁸ *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, New-York, Cambridge University Press, 1986.

⁹ Voir BIET, Christian, « 'Argent contre chair', 'Argent contre plaisir'. Le théâtre comme actualisation, figuration et dépassement de l'échange économique », in POIRSON, Martial, *et alii* (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie...*, *op. cit.*, 2008, p. 201-214.

toujours plus de poids économique, pour compenser ce besoin de manipulation et de contemplation¹⁰. A mesure que la charge physique et érotique de l'argent est évacuée, l'avarice ne peut s'exprimer que dans un « comptage » froid, au gré d'une « mentalisation généralisée » de l'échange et des autres processus économiques, conséquence de cette dématérialisation de l'argent. Dès lors, elle cesse d'être une faute pour devenir un problème psychologique, de s'incarner dans un personnage pour devenir un cas clinique, une abstraction psychologique¹¹.

Après la période florissante du XVI^e-XVII^e siècles, le thème de l'avarice, tel qu'il était traité en comédie et plus généralement au théâtre, connaît une certaine désaffection. Avec Shakespeare, Jonson et Molière, cet avare traditionnel a confronté ses limites, sa légitimité sur la scène comique. Les questions que son incarnation en de nouvelles figures plus complexes a suscitées ne pourront plus – ou n'oseront plus – se résoudre grâce à des procédés purement comiques, mécanisme, écriture ou espace. Elles semblent devoir se transposer sur la scène tragique, ou du moins sur un mode et un ton plus sombres, satiriques, voire cyniques, en germe chez les classiques. Les nombreuses déclinaisons du « financier » dans les comédies françaises du XVIII^e siècle illustrent la palette interprétative envisageable¹². L'argent, qui apparaît enfin matériellement sur scène vers 1730, est récupéré progressivement par la réalité contre la virtualisation, et par la morale contre la fascination pour le domaine mal connu de la finance. Il trouve une utilité, à la fois chrétienne (bienfaisance et aumônes) et sociale (bienfaits des affaires, utilité sociale des richesses). Le théâtre serait-il alors devenu trop moraliste pour susciter un rire désinvolte ? Quelques pièces plus récentes reprennent le

¹⁰ Rallo-Ditche et Fontanille, *op. cit.*, p. 58-59.

¹¹ WAJCMAN, Gérard, « L'Avarice. Figures, retournements et transpositions », Régine Detambel et Gérard Wajcman, *L'Avarice (Les Sept Péchés Capitaux, 4)*, Paris, Ed. du Centre G. Pompidou, 1997, p. 44-45.

¹² Pour une description de l'abstraction progressive de l'argent dans la comédie post-moliéresque, de 1673 à 1789, des « prospérités du vice » aux « infortunes de la vertu », voir Poirson, « Quand l'économie... », art. cit., 2008, p. 28-41.

schéma comique de l'avarice pour rendre avec plus d'acuité et de cynisme son aspect tragique, mais elles marquent moins les imaginaires, à quelques exceptions près¹³.

L'Avarice, d'après Gérard Wajcman, « souffre d'un déficit d'images » à l'époque moderne ; elle semble laide et démodée, du moins au théâtre et dans la littérature. Aucun auteur n'a « ripoliné le type ancien de façon marquante »¹⁴. Même les grandes figures du roman réaliste (Grandet, Gobseck ou Ebenezer Scrooge) ne sont, d'après Wajcman, que des « Harpagons au temps du capitalisme »¹⁵, encore fascinés par l'or, ou croupissant au milieu d'un tas d'immondices. Avec le développement de la psychiatrie et de la psychopathologie¹⁶, et sous l'influence freudienne et lacanienne¹⁷, les tourments de l'avare s'expriment davantage à l'hôpital (ou sur le divan) que sur la scène de théâtre. *La Monomane de l'envie*, mystérieux portrait d'une pensionnaire à la Salpêtrière, peint par Géricault entre 1820 et 1824, est l'exemple marquant d'un nouvel intérêt pictural pour l'intériorité des patients et la description de leurs symptômes. Au XX^e siècle, les arts visuels s'emparent du péché en général pour ses capacités esthétiques de transgression de la norme sociale et de la morale chrétienne. Or, l'avarice – signe de son changement complet de signification – est peu souvent revendiquée par l'art moderne. Elle intègre par exemple, sur le plan architectural, une ontologie formelle

¹³ Par exemple, *Le Chevalier avare*, pièce en trois tableaux d'Alexandre Pouchkine (*Skupoj rycar'*, 1836) ; *Le Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort* de Ramon Maria del Valle-Inclán (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, 1924) ; *Les Sept Péchés capitaux du petit-bourgeois*, ballet avec chant de Bertold Brecht et Kurt Weill (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933) ; *Miroir de l'avarice* de Max Aub (*Espejo de avaricia*, 1927, 1^{ère} publication 1935).

¹⁴ Wajcman, art. cit., p. 31-33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ Voir par exemple, ROGUES DE FURSAC, Joseph, *L'Avarice, essai de psychologie morbide*, Paris, F. Alcan, 1911 ; DELPIERRE, Guy, *Psychopathologie de l'avarice*, Paris, R. Foulon, 1951 ; WISEMAN, Thomas, *L'argent et l'inconscient* [*The Money Motive*, 1974], Paris, Robert Laffont, 1976 ; Thierry GALLOIS, dans *Psychologie de l'argent*, (Paris, L'Archipel, 2003, p.39), ouvrage à tendance lacanienne, reconnaît la « correspondance étroite entre notre maniement de l'argent et notre vécu affectif ».

¹⁷ FREUD, Sigmund, « Caractère et érotisme anal » [1908], *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 143-148 et « Sur la transposition des pulsions, plus particulièrement dans l'érotisme anal » [1917], *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 106 ; chez Lacan, Harpagon est une figure du Désir amoureux, et son argent est lié à la défécation et à la castration (voir *Le Séminaire II*, Paris, Seuil, 1978).

de l'épuration et de l'abstraction, dévolue à l'utilité fonctionnelle (minimalisme américain, « *Arte povera* » turinois)¹⁸.

Son passage au cinéma montre une avarice plus introspective. Le couple de « rapaces » Trina-McTeague dans *Greed* d'Erich Von Stroheim (1925) interroge les tensions psychologiques impliquées par l'avarice, les rivalités et le rapport à la sexualité dans le couple¹⁹. Enfin, la bande dessinée, la presse et la caricature, certains dessins animés s'attachent encore ponctuellement aux manifestations comiques de l'avarice en société ou dans les discours, mais plus à ses causes. Il est sûr que les intérêts ont évolué devant la gravité d'autres situations économiques, ou l'urgence de certaines revendications. Le fonctionnement de l'argent, tel que les « avares » de Shakespeare, de Jonson et de Molière le découvrent, le pervertissent, ou s'en enivrent, a peut-être aussi vraiment intégré notre « inconscient », de sorte qu'il ne suscite plus autant d'inquiétude ou d'étonnement.

C'est ainsi que se conçoit ultimement l'étude proposée ici : un moyen de remettre la question à l'ordre du jour, d'éveiller un nouvel intérêt sur des acquis dont on suppose à tort l'épuisement pour la réflexion, et d'ébranler ces vieux mécanismes trop bien huilés, trop bien enfouis à l'abri de nos consciences, de les exposer à nouveau sous une lumière crue et inquisitrice.

¹⁸ OTTINGER, Didier, « Les Péchés capitaux, essai frivole de transmutation des valeurs », in VIATTE, Germain, OTTINGER, Didier, et ONFRAY, Michel, *Les Péchés capitaux*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 33-34, 38-39 ; GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Cornell University Press, 1979, p. 61.

¹⁹ Voir aussi *Un Homme et son péché*, film de Claude-Henri GRIGNON, Québec Productions, 1948 (tiré du roman homonyme de l'auteur, Montréal, Éditions du Totem, 1933) ; *Wall Street*, film d'Oliver STONE, produit par [Edward R. Pressman](#), [A. Kitman Ho](#), [Michael Flynn](#), 1987.

BIBLIOGRAPHIE

I. Éditions de référence¹³¹³**Shakespeare**

*SHAKESPEARE, William, *Le Marchand de Venise / The Merchant of Venice* [1596-1598], trad. Jean Grosjean, Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1994

Bloom's Shakespeare through the Ages: the Merchant of Venice, éd. Harold Bloom, New-York, Infobase Publishing, 2008

Œuvres complètes, comédies II, éd. Michel Grivelet, Gilles Monsarrat, Stanley Wells et Gary Taylor, Paris, Robert Laffont, 2000

The Complete Works of William Shakespeare [plays are presented as they appear in the First Folio of 1623], Rex Library, 1973 [disponible également sur de nombreux sites internets, par exemple :

http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/Bran_F1/MV/]

The Merchant of Venice, éd. Horace H. Furness, New-York, Dover Publications, 1964 [version augmentée du commentaire de J. B. Lippincott de 1888]

The Merchant of Venice, éd. John R. Brown, London, New-York, Methuen, coll. "The Arden Shakespeare", 1955 [réimpr. 1981]

The Merchant of Venice, éd. M. L. Kaplan, Boston, Bedford/ St. Martin's, coll. "Texts and contexts", 2002

The Merchant of Venice, éd. Molly M. Mahood, Cambridge, Cambridge University Press, [1987] 2003

The Norton Shakespeare, éd. Stephen Jay Greenblatt, New York, W.W. Norton, 1997

The Oxford Shakespeare, 2nd edition. The Complete Works, éd. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett et William Montgomery, Oxford University Press, 2005

¹³¹³ Les éditions précédées d'un astérisque sont privilégiées dans le corps de la thèse pour les références directes aux textes.

Jonson

*JONSON, Ben, *Volpone ou le Renard* [1605-1606]. Édition et traduction de Maurice Castelain [1934], Paris, Les Belles Lettres, coll. de poche bilingue, 2004.

Ben Jonson's 'Volpone': A Critical Variorum Edition, éd. Michael W. Stamps, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 2004

Ben Jonson's Plays and Masques: authoritative texts of Volpone (...): contexts, backgrounds and sources, criticism, éd. R. Harp, New-York, Norton Critical Edition, 2001

The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson, 7 vol., édition dirigée par David Bevington, Martin Butler et Ian Donaldson [*Volpone* édité par Richard Dutton], Cambridge University Press, à paraître (nov. 2011)

The Works of Benjamin Jonson, Londres, William Stansby, 1616 (F)

Volpone or the Fox, éd. John W. Creaser, New-York, New-York University Press, 1978

Volpone or The Foxe, Londres, Thomas Thorpe (impr. George Eld), 1607 (Q)

Volpone ou le Renard, trad. Michèle Willems, *Théâtre élisabéthain, tome II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 1-182.

Volpone, éd. R. B. Parker, Manchester, Manchester University Press, The Revel Plays Series, 1999

Volpone, éd. Robert N. Watson, New-York, Norton, New Mermaids Series, 2003

Works of Ben Jonson, éd. C. H. Herford Percy et Evelyn Simpson, 11 vol. [*Volpone*, vol. 5], Oxford, Clarendon Press, 1938, rééd. 1974

Molière

*MOLIERE, *L'Avare*, éd. Jacques Chupeau [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2007

L'Avare [1^{ère} représentation : 9 septembre 1668], Paris, Jean Ribou, février 1669

Les Œuvres de Monsieur de Molière : revueës, corrigées et augmentées par Vivot et C. Varlet, sieur de La Grange..., Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682

Œuvres complètes, 2 tomes, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971

Œuvres complètes, 2 tomes, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010 [*L'Avare*, tome II, p. 1-73]

Théâtre complet, 2 tomes, édité par R. Jouanny, Paris, Garnier, 1993

II. Ouvrages de référence

- AZIZA, C. et alii, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Nathan, 1979
- Bible de Jérusalem* (la), nouvelle éd., revue et corrigée, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2003
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988
- BRUNEL, Pierre, PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, A. Colin, 1983
- CANOVA, Marie-Claude, *La comédie*, Paris, Hachette, 1993
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991
- CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994
- Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roi*, imprimé avec privilège de sa Majesté à Paris, 1694
- Dictionnaire du moyen français* [en ligne]. Disponible sur le site de l'ATILF (Analyse et traitement de la langue française) à l'adresse : <http://www.atilf.fr/dmf/>.
- DUMUR, Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965
- DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, A. Colin, 1988, 1999
- Encyclopedia Universalis* [CD-Rom], éd. 2010
- GAY, Penny, *Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, New-York, Cambridge University Press, 2008
- GUIBERT, A. T., *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1961–1973 (2 vol. + suppléments)
- HUBERT M-C., *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, A. Colin, 1998
- Online Etymology Dictionary* [en ligne]. Disponible sur <http://www.etymonline.com/index>.
- Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 [en ligne depuis juin 2011]. Disponible sur : <http://www.oed.com/> . [Consulté le 20 juillet 2011].
- (Articles : « Avarice, n. », « Greedy, adj. », « Miser, adj. and n. »)
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2^{ème} édition, Paris, Messidor/ Ed. Sociales, 1987 [1980]
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Robert, 2002

- RALLO-DITCHE, Élisabeth, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patricia,
Dictionnaire des passions littéraires, Paris, Belin, 2005 [article « Avarice », p. 53-54]
- SOUILLER, Didier et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1997
- SOUILLER, Didier, FIX Florence, et alii, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005
- STANZIANI, Alessandro (dir.), *Dictionnaire historique de l'économie-droit, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, LGDJ, 2007
- The Bishop's Bible* (King James Version), 1568 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.studylight.org>. [Consulté le 7 mars 2011]
- Trésor de la Langue Française informatisé* [CD-Rom], Paris, Centre National de la Recherche Scientifique - C.N.R.S. Éditions, 2004. Articles « avare », « avarice » et « type »
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre*, 3 vol., Paris, Belin, 1996

III. Sources secondaires publiées avant 1900

Antiquité

- APULÉE (II^e siècle), *Apologie*, texte établi et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres, 2001
- ARISTOPHANE, *Plutus* [388], *Théâtre complet, II*, éd. de V-H. Debidour, Gallimard, coll. Folio classique, 1966
- ARISTOTE (384 av. JC-322 av. JC), *Éthique de Nicomaque*, trad. Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1998 [1^{ère} éd. 1965]
- ARNOBE L' Ancien, *Adversus nationes*, éd. A. Reifferscheid, Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum 4 [Vienne, 1875], New York, Johnson Reprint, 1968
- Bible de Jérusalem (la)*, nouvelle éd., revue et corrigée, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2003
- CICÉRON, *De Legibus* [c. 42 av. JC] in *M. Tulli Ciceronis De Republica, De Legibus, ... [et al.]*, éd. J. G. F. Powell, Oxford ; New-York, Oxford University Press, 2006
- CICÉRON, *De Officiis* [44 av. JC] / *Les Devoirs*, 2 tomes, texte établi et traduit par M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965-1984

- HORACE, *Épîtres* [entre 20 et 10 av. JC], éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955
- HORACE, *Satires* [vers 30 av. JC], éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1962
- LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, t. III* (dont les *Dialogues des morts* et *Le Songe ou le coq* [160-161 ap. J-C.] et *Timon* [165]), éd. J. Bompaire, Paris, Les Belles Lettres, 2003
- MÉNANDRE (342 ?-292 av. JC), *Menander in Three Volumes*, éd. William G. Arnott, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, coll. Loeb Classical Library, n°460, 2000
- MÉNANDRE, *Le Dyscolos* [317/316 av. J-C.], 2^{ème} éd. J-M. Jacques, Paris, Les Belles Lettres, 1976
- PLATON (424-347 av. JC), *Œuvres complètes, tome XI, 2e partie : Les Lois, livres III-VI*, texte établi et traduit par E. des Places (4e tirage revu et corrigé, 1994), Paris, Les Belles Lettres, 2003
- PLAUTE [194 av. J-C.], *Aulularia, Comédies I*, éd. A. Ernout/ J-P. Dumont, Paris, Les Belles Lettres, 2001
- PLUTARQUE (46-125), *Œuvres morales, tome VII² (Traités 37-41)*, Paris, Les Belles Lettres, 1978 et tome IX² (*Propos de table, livres IV-VI*), Paris, Les Belles Lettres, 1974
- POLLUX de Naucratis (II^e s.), *Onomasticon, Lexicographi graeci* [IV, 106-154 sur le théâtre], vol. 9, fasc. 1, 2 et 3, éd. E. Bethe, Stuttgart, Teubner, 1967
- PRUDENCE, *Psychomachie ; Contre Symmaque*, tome III, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1948
- Querolus (Aulularia)* [420-430 ?]. *Le Grincheux (Comédie de la petite marmite)*, éd. C. Jacquemard-Le Saos, Paris, CUF, Les Belles Lettres, 1994 [à noter que la pièce est gauloise]
- SAINT AMBROISE, évêque de Milan (c.339- 397), *De Officiis / Les Devoirs*, 2 tomes, texte établi, traduit et annoté par M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1984-1992.
- SAINT AMBROISE, évêque de Milan (c.339-397), *De Nabuthe Israelita et De Tobia*, in *Sancti Ambrosii, mediolanensis episcopi, opera omnia, juxta editionem monachorum s. Benedicti*, 3 vol., Paris, Gauthier Frères & Associés, 1836
- SAINT CYPRIEN, évêque de Carthage (210-258), *Ad Donatum ; De Zelo ; De Opere et eleemosynis*, in *Sancti Cypriani episcopi opera*, Turnhout, Brepols, Corpus Christianorum. Series Latina, vol. 3A, 1972-1999

- SAINT HILAIRE, évêque de Poitiers (315-367), *Tractatus in psalmum*, 125, éd. A. Zingerle, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 22, Milan, 1891
- SAINT HILAIRE, évêque de Poitiers (315-367), *Tractatus super Psalmos* [119-150], in *Sancti Hilarii Pictaviensis episcopi Opera*, pars I, 3. Corpus Christianorum. Series Latina, 61B, Turnhout, Brepols, 2009
- SÉNÈQUE (4 av. JC-65), *De la tranquillité de l'âme (De Tranquillitate animi)*, traduit par Colette Lazam, Paris, éditions Rivages, 1988
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius* [60-67 ?], texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1959-1963
- XÉNOPHON, *Économique* [c. 380 av. JC], texte établi et traduit par P. Chantraine (4^e tirage), Paris, Les Belles Lettres, 2003

Période classique et moderne

- A Declaration of the Faith and Order Owned and Practiced in the Congregational Churches in England (Savoy Declaration)*, Londres, 1658. Texte intégral disponible en ligne à l'adresse : <http://www.creeds.net/congregational/savoy/> [2008]
- A Declaration of the Faith And Order Owned and Practiced in the Congregational Churches in England (Savoy Declaration)*, Londres, 1658 [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.creeds.net/congregational/savoy/>. [Consulté le 16 octobre 2010]
- AUBIGNAC, François-Hédelin, abbé de, *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, N. Pepingué, 1666
- BACON, Francis, *Essais de morale et de politique (1625)* [*Sermones fideles seu interiora rerum*, 1^{ère} édition incomplète en 1597], trad. A. de La Salle (1800), Paris, L'Arche, 1999 [*Des richesses* (XXXIV), p. 148-153, *De la fortune* (XXXIX), p. 166-168, *De l'usure* (XL), p. 168-174]
- BACON, Francis, *Of the True Greatness of the Kingdom of Britain* [c.1608, 1^{ère} publication 1634], in *The Works of Francis Bacon*, éd. Spedding, Ellis et Heath, vol. XIII (vol. III des *Literary and Professional Works*), Cambridge, Riverside Press, 1900.
Disponible en ligne sur : <http://www.archive.org/details/worksoffrancisba13bacoiala>.
- BAXTER, Richard, *A Christian's Directory* [1678], Londres, George Virtue, 1848, réimpr. in *The Practical Works of Richard Baxter*, version en ligne hébergée sur le site de la

- Christian Classics Ethereal Library, à l'adresse :
<http://www.ccel.org/ccel/baxter/practical>, consultée le 16 octobre 2010.
- BOISROBERT, François Le Métel de (1592-1662), *La Belle plaideuse*, Paris, chez G. de Luyne, 1655 [Texte en ligne sur *Gallica* :
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70442f/f10.image>]
- BORROMÉE, saint Charles, *Traité contre les danses et les comédies* [Toulouse, 1662], Paris, G. Soly, 1664
- BOSCH, Jérôme, *La Mort et l'avare*, c.1485-1490, [huile sur panneau, 93 x 31 cm], National Gallery of Art, Washington, D. C., Samuel H. Kress Collection.
 [Reproduction disponible sur le site de NGA, à l'adresse : http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=41645&detail=none]
- BOSSUET, *Traité de la concupiscence* (éd. par Ch. Urbain et E. Levesques, 1930), Paris, Eurédit, 2007
- BRIDOUL, Toussaint, *La Boutique sacrée de saints et vertueux artisans*, Paris, chez De Rache, 1650
- CALVIN, Jean, *A Sermon of M. Iohn Caluine vpon the Epistle of Saint Paul, to Titus*, Translated out of French into English by L.T. at London, Imprinted for G. Bishop and T. Woodcoke, 1579. [En ligne :
<http://www.covenanter.org/JCalvin/titussermons/srmtts11.htm>, consulté le 7 mars 2011]
- CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541], tome 1, édition critique par Olivier Millet, Genève, Droz, 2008
- CASTIGLIONE, Baldassare, *The Book of the Courtier. Three Renaissance Classics*, trad. Thomas Hoby, New York, Scribner, 1953, p. 240-618 [*Il Cortegiano*, Venise, Aldus Manutius, 1528]
- CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre françois* [1674], Bruxelles, Merten et Fils, 1867 ; réimpr. Plan de la Tour (Var), Éditions d'Aujourd'hui, 1985
- COLBERT, Jean-Baptiste, *Correspondance et papiers d'État, tomes I et II (1650-1657)*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007
- COLBERT, Jean-Baptiste, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert, publiés d'après les ordres de l'empereur sur la proposition de son excellence M. Magne, ministre secrétaire d'État des Finances par Pierre Clément, membre de l'Institut*. 10 vol.,

- Paris, Imprimerie impériale, 1861-1873. [Disponible en ligne jusqu'au tome VII, sur Gallica : <http://cour-de-france.fr/article318.html>]
- CONTI, Armand de Bourbon, prince de, (1629-1666), *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des conciles & des saints peres*, Paris, L. Billaine, 1667
- CROWLEY, Robert, *Philargyrie of Greate Britayne* [1551], publié par John N. King, *English Literary Renaissance*, 10, 1980, p. 46-75
- DENIS, Jacques, *Les Plaintes du Palais* [1679], in *Petites comédies rares et curieuses du XVII^e siècle*, éd. Victor Fournel, Paris, A. Quantin, 1884
- EON, Jean (père Mathias de Saint-Jean), *Le Commerce honorable ou Considérations politiques. Contenant les motifs de nécessité, d'honneur, & de profit, qui se treuvent à former des compagnies de personnes... pour l'entretien du négoce en France*, Nantes, Guillaume Le Monnier, 1646
- FARET, Nicolas, *L'Honnête homme, ou l'art de plaire à la cour*, Paris, Toussaints du Bray, 1630 [disponible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398.r=langFR>]
- FORBONNAIS, François de, *Recherches et considérations sur les finances de France, depuis l'année 1595 jusqu'à l'année 1721*, vol. I, Bâle, Frères Cramer, 1758
- FURETIERE, Antoine (1619-1688), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts...*, tome 2 [1690], 2^{ème} édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval, imprimé à La Haye et à Rotterdam, chez Arnoud et Reinier Leers, 1702 (avec privilège). Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5795138h>. [Articles « Accommoder », « Intérêt » et « Usure »]
- GENET, François, *Théologie morale ou résolution des cas de conscience selon l'Écriture Sainte, les Canons et les Saints Pères* [1670], Paris, André Pralard, 1699
- GERICAULT, Théodore, *La Monomane de l'envie, dit aussi La Hyène de la Salpêtrière* [huile sur toile, 72x58 cm], Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1820-1824. Reproduction sur le site du musée : http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xixe_siecle/la_monomane_de_lenvy.
- GERVINUS, Georg Gottfried, *Shakespeare Commentaries*, trad. F. E. Burnett, Smith, Elder and co., 1863

- GRANVILLE, George, Lord Lansdowne, *The Jew of Venice* [1701] in *The Jew of Venice. Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, éd. Christopher Spencer, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 345-402
- GRIMAREST, Jean Léonor, *La Vie de Monsieur de Molière* [1705], éd. Georges Mongrédien, Paris, M. Brient, 1955
- HAUGHTON William, *Englishmen for my Money, or a Woman Will Have Her Will* [1598], Londres, William White, 1616
- HOLE, Richard, « Apology for the Character and Conduct of Shylock », *Essays by a Society of Gentlemen at Exeter*, 1796, in *The Merchant of Venice*, éd. Brown, p. XXXIV sq.
- LA BRUYERE, *Les Caractères* [1688], Paris, Classiques Garnier (éd. R. Garapon), 1999
- LA FONTAINE, Jean (de), *Fables* [1668], édition critique de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991
- LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Maximes, mémoires, œuvres diverses* [*Sentences et maximes morales*, La Haye, Jean et Daniel Steucker, 1664 ; Paris, chez Claude Barbin, 1665], Paris, LGF/Livre de Poche, coll. « Classiques modernes », 2001
- LE NOBLE, Eustache (1643-1711), *L'Avare généreux*, in *Œuvres de Monsieur Le Noble, tome 15*, à Paris, chez Pierre Ribou, 1718
- Les Avocats des pauvres, ou Sermons de Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Fléchier, etc. ... sur les richesses, sur l'avarice et sur l'aumône*, Paris, Francart, 1814
- LESAGE, Alain-René, *Turcaret* [1709], Paris, GF-Flammarion, 1998
- LEXIS, Wilhelm, « Beiträge zur Statistik der Edelmetalle », in *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Iéna, Verlag von Gustav Fischer, 1879
- LOYSEAU, Charles, *Traité des ordres et simples dignitez* [1610], 3^{ème} éd., Paris, A. L'Angelier, 1613
- LOYSEAU, Charles, *Traité des seigneuries*, Paris, A. L'Angelier, 1608
- MARLOWE, Christopher, *La Fameuse tragédie du riche Juif de Malte* [1589/1590], in *Théâtre élisabéthain*, tome I, traduit de l'anglais par François Laroque, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 453-558
- MAROLLES, Michel de, *Comédies de Plaute, avec des remarques, en latin et en français*, Paris, Pierre L'Amy, 1658
- MÉRÉ, chevalier de, *Les Conversations*, Paris, Edme Martin, 1668

- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de, *De l'esprit des lois*, Genève, Barillot, 1748. [Texte en ligne]. Édition de Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, coll. « Classiques des sciences sociales », 2002. Disponible sur : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.
- NEYMARCK, Alfred, *Colbert et son temps. Tome premier*, Paris, chez E. Dentu, 1877
- NICOLE, Pierre, *Les Visionnaires, ou Seconde partie des Lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, Adolphe Beyers, 1667
- NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie, et autres pièces d'un procès du théâtre* [1667], édition critique par Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, coll. "Sources classiques" n°9, 1998
- POUCHKINE, Alexandre, *Le Chevalier avare* [*Skupoj rycar'*, 1836], in *Boris Godounov. Théâtre complet*, présenté par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Garnier-Flammarion, 2000
- QUESNAY, François, *Tableau économique des physiocrates* [1759], Paris, Calmann-Lévy, coll. « Perspectives économiques », 1969
- RACINE, Jean, *Les Plaideurs* [1668], in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999
- RAPIN, René (père), *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*, édition critique de P. Thouvenin à partir de l'édition de 1684, Paris, Honoré Champion, 2011
- REGNARD, Jean François, *Le Joueur* [1696] et *Le Légataire universel* [1^{ère} éd. 1708], in *Théâtre du XVII^e siècle*, tome III, éd. A. Blanc et J. Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992
- REYNIERE, Grimod de la, *Réflexion philosophique sur le plaisir, par un célibataire*, Lausanne et Paris, chez divers libraires, 3^e éd. 1784 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.archive.org/stream/rflexionsphilo00grim#page/n7/mode/2up>. [Consulté le 04/10/10]
- RIPA, Cesare, *Iconologie* [Paris, 1644], New-York, Graveland Publishing, 1976
- Romanciers du XVII^e siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962
- SCARRON Paul, *Le Châtiment de l'avarice*, in *Nouvelles tragi-comiques* [1655-1656] Paris, Sillage, 2006
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique* [1651-1657], Paris, Garnier Frères, 1967

- SHADWELL, Thomas, *The Miser* [1671/2], trad. française par Pierre Fiquet du Bocage, in *Lettre sur le théâtre anglois, avec une traduction de L'Avare, comédie de M. Shadwell, et de La Femme de campagne, comédie de M. Wicherley* [1752], Charleston, SC, Nabu Press, 2010
- SHAKESPEARE, William, *Timon d'Athènes, Tragédies*, t. II, éd. J-M Déprats et G.Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002
- SILHON, Jean, sieur de, *De la Certitude des connaissances humaines* [1661], Paris, [Corpus des œuvres de philosophie en langue française](#), Fayard, 2002
- SLINGSBY William (Sir), "A Relation of the Voyage to Cadix" [1596], *The Naval Miscellany* I, éd. J. K. Laughton *et al.*, [Londres], The Navy Records Society, 1902, p. 25-92
- SYDNEY Philip (Sir), *The Defence of Poesy* [1598], in G. Alexander (éd.), *Sydney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, Londres, Penguin, 2004
- TALLEMANT DES REAUX, *Historiettes*, tomes I et II, éd. par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1960
- TAWNEY, R. H., and Eileen POWER (éds.), *Tudor Economic Documents*, 3 vol., Londres, Longmans, 1924
- The Croxton Play of the Sacrament*, in *The Non-Cycle Mystery Plays*, éd. De O. Waterhouse, Londres, Keagan Paul, Trench, Trübner & Co, 1909
- The Non-Cycle Mystery Plays*, éd. De O. Waterhouse, Londres, Keagan Paul, Trench, Trübner & Co, 1909
- Théâtre élisabéthain*, 2 tomes, édition dirigée par Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009
- TURGOT, Anne Robert Jacques, *Formation et distribution des richesses* [1766], textes choisis et présentés par Joël-Thomas Ravix et Paul-Marie Romani, Paris, Flammarion, 1997
- VARLET DE LA GRANGE, Charles, *Le Registre de La Grange, 1659-1685 : reproduit en fac-similé avec un index et une notice sur La Grange et sa part dans le théâtre de Molière*, par Bert Edward Young et Grace Philputt Young (éds.), 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1977 [Paris, Droz, 1947]
- WHEELER, John, *A Treatise of Commerce*, Middleburgh, Richard Schilders, 1601

WILSON, Robert, *The Three Ladies of London* [1584] et *The Three Lords and The Three Ladies of London* [1^{ère} éd. 1590], éd. J. S. Farmer, Londres, Tudor Facsimile Texts, 1911

YOUNG Bert-Edward et Grace-Philputt, *Le Registre de La Grange (1659-1685)*, 2 vol., Paris, 1947

IV. Sources secondaires de 1900 à nos jours

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994

AGNEW, Jean-Christophe, *Worlds Apart: the Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, New-York, Cambridge University Press, 1986

ALBANESE, Ralph, « Argent et réification dans *L'Avare* », in *L'Esprit créateur*, 21, 3, 1981, p. 35-50

ALSIP, Barbara W. "L'Avare: History of Scholarship", in *Œuvres et Critiques : Revue Internationale de la Réception Critique des Œuvres Littéraires de Langue Française*, VI, 1, 1982, p. 99-110

ANDREWS, Mark Edwin, *Law versus Equity in The Merchant of Venice*, Boulder, University of Colorado Press, 1965

ANGIOLINI, Franco, ROCHE, Daniel (dir.), *Cultures et formations négociantes dans l'Europe moderne*, Paris, EHESS, 1995

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Molière and the Sociology of Exchange », in *Critical Inquiry*, Vol. 14, No. 3, *The Sociology of Literature* (Spring, 1988), pp. 477-492

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, rééd. 1988

ASQUITH, Clare, *Shadowplay. The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, New York, PublicAffairs, 2005

AUB, Max, *Miroir de l'avarice [Espejo de avaricia, 1927, 1^{ère} publication 1935]*, in AUB, Max, *Deseada; Espejo de avaricia*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, réimpr. 1973

AUDEN, W. H., *The Dyer's Hand*, New York, Random House, 1962

- AUERBACH, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1967], Paris, Macula, 2003
- BALL, J. N., *Merchants and Merchandise. The Expansion of Trade in Europe 1500-1630*, New York, St. Martin's Press, 1977
- BANU, Georges, *Shakespeare, le monde est une scène. Métaphores et pratiques du théâtre*, anthologie proposée et commentée par, Paris, Gallimard, « NRF », 2009
- BARISH, Jonas A., "Jonson and the Loathèd Stage", in Blissett, William, Patrick, Julian, and Van Fossen, R. W. (éd.), *A Celebration of Ben Jonson*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, p. 27-53
- BARISH, Jonas A., "The Double Plot in *Volpone*", in *Modern Philology*, vol. 51, 2, nov. 1953, p. 83-92 [en ligne]. Disponible sur Jstor : <http://www.jstor.org/stable/435080>. [Consulté le 19 août 2011]
- BASCHERA, Marco, DUMONT Pascal, DUPRAT Anne et SOUILLER Didier (dir.), *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, éd. du Centre de recherches Interactions Culturelles Européennes & Texte et Edition, coll. « Littérature comparée » n°2, 2004
- BASCHET, Jérôme, « Les péchés capitaux et leur châtement dans l'iconographie médiévale », in Casagrande, Carla et Vecchio, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003, p. 351-408.
- BATAILLE, Georges, *La Part maudite* [1949], Paris, Éditions de Minuit, 1967
- BAUMANN, Priscilla, « The Deadliest Sins. Warnings against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne », *Church History*, 59, 1, 1990, p. 7-18
- BEDNARZ, James P., "Jonson's Literary Theatre: *Volpone* in Performance and Print (1606-1607)", in *Volpone, A Critical Guide*, édité par Matthew Steggle, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011, p. 83-104
- BENICHO, Paul, *Morales du grand siècle* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988
- BENTLEY, Gerald Eades, *The Professions of Dramatist and Player in Shakespeare's Time 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1986 [réédition de deux volumes séparés, *The Professions of Dramatist in Shakespeare's Time* et *The Professions of Player in Shakespeare's Time*, respectivement parus en 1971 et 1984]
- BERAUD, Alain et FACCARELLO, Gilbert, *Nouvelle histoire de la pensée économique. Des scolastiques aux classiques. Vol. 1*, Paris, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 1993

- BERCE, Yves-Marie, *La Naissance dramatique de l'absolutisme (1598-1661)*, Nouvelle histoire de la France moderne – 3, Paris, Seuil, 1992
- BERCE, Yves-Marie, SOMAN, Alfred, *et al.*, *La Justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Bibliothèque de l'École des Chartes, tome 153, 2^{ème} livraison, juillet-décembre 1995
- BERCHTOLD, Jacques et PORRET, Michel (éd.), *Être riche au siècle de Voltaire*, actes du colloque de Genève (18-19 juin 1994), Genève, Droz, 1996
- BERMEL, Albert, *Molière's Theatrical Bounty: A New View of the Plays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990
- BESNARD, Philippe, *Protestantisme et capitalisme : la controverse post-wébérienne*, Paris, A. Colin, coll. U2, 1970.
- BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000
- BIET, Christian et SCHIFANO, Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, coll. « Représentation », 2003
- BIET, Christian, « 'Argent contre chair', 'Argent contre plaisir'. Le théâtre comme actualisation, figuration et dépassement de l'échange économique », in Poirson, Martial, Citton, Yves et Biet, Christian (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 201-214
- BIET, Christian, « Perspectives libertines et débordement comique : libertinage et corrosion du rire dans *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin* », in Baschera, Marco, Pascal Dumont, Anne Duprat et Didier Souiller (dir.), *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, 2004, p. 163-185
- BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique » 41, 2002
- BIET, Christian, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994
- BLISSETT, William, PATRICK, Julian, and VAN FOSSEN, R. W. (éd.), *A Celebration of Ben Jonson*, Toronto, University of Toronto Press, 1973
- BLOOMFIELD, Morton W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with a Special Reference to Medieval English Literature* [1957], Michigan, Michigan State University Press, 1967

- BLUCHE, François, *L'Ancien Régime. Institutions et société*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 1993
- BONNET, Max, « Smikrinès – Euclion – Harpagon », in *Mélanges L. Havet – Philologie et Linguistique*, Paris, Hachette, 1909, p. 17-37
- BORGMAN, Albert S., *Thomas Shadwell: His Life and Comedies* [1928], New-York, Benjamin Blom, 1969
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998
- BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière : répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999
- BRADBROOK, Muriel C., *Shakespeare and Elizabethan Poetry. A Study of his Earlier Work in Relation of the Poetry of the Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951
- BRADBY, David et CALDER, Andrew (éds.), *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006
- BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV^e-XVIII^e siècle)*, tome I : *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, tome II : *Les jeux de l'échange* (distinction économie de marché/capitalisme), tome III : *Le temps du monde* (sur le marché international), Paris, Armand Colin, 1979
- BRECHT, Bertold et WEILL, Kurt, *Les Sept Péchés capitaux du petit-bourgeois* [*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933], in BRECHT, Bertold, *Théâtre complet*, tome 8, Paris, L'Arche, 1974
- BRECHT, Bertold, *L'Achat du cuivre (1937-1951)* [*Der Messingkauf*, 1967], trad. Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970
- BRET-VITTOZ, Renaud, « Mise en forme et mise en critique du procès au théâtre. L'exemple des « scènes d'interrogatoire » dans *Athalie*, *Œdipe*, *Brutus* et *Guillaume Tel* », in Christian Biet et Laurence Schifano (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, 2003, p. 223-236
- BROWN, John Russell et HARRIS, Bernard, *Shakespearian Comedy, Stratford-upon-Avon Studies 14*, Londres, Edward Arnold, 1972
- BROWN, John Russell, « Love's Wealth and the Judgment of *The Merchant of Venice* », *Shakespeare and His Comedies* [1962], Oxon, Routledge, 2005, p. 45-81
- BROWN, John Russell, *Shakespeare and His Comedies* [1962], Oxon, Routledge, 2005

- BRUSTER, Douglas, "On a Certain Tendency in Economic Criticism of Shakespeare", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 67-77
- BURCKHARDT, Sigurd, "The Merchant of Venice: the Gentle Bond", *Journal of English Literary History*, XXIX, 239, 1962
- BURT, Richard A., « 'Licensed by Authority': Ben Jonson and the Politics of the Early Stuart Theater », *English Literary History*, 54, 1987, p. 529-560
- BURT, Richard A., *Licensed by Authority: Ben Jonson and the Discourses of Censorship*, Ithaca, Cornell University Press, 1993
- CARRIERE, Charles, Marcel COURDURIE, Michel GUTSATZ et René SQUARZONI, *Banque et capitalisme commercial. La lettre de change au XVIIIe siècle*, Marseille, Institut historique de Provence, 1976
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge [I Sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo]*, Turin, 2000], trad. de l'italien par P-E. Dauzat, Paris, Aubier, 2003
- CASTEX Patrick, *Histoire critique des théories monétaires des économistes : l'argent contre la monnaie*, Paris, L'Harmattan, « Écrit-Tic », 2007
- CHALLIS, C. E., *The Tudor Coinage*, Manchester, Manchester University Press, 1978
- CHAOUCHE, Sabine, *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique 1629-1680*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2001
- CHAPLIN, Gregory, "Divided amongst Themselves': Collaboration and Anxiety in Jonson's *Volpone*", *English Literary History*, 69, 1, 2002, p. 57-81
- CHARTIER, Roger, « Entre la scène et la page : le texte de théâtre dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles », Séminaire donné au Collège de France, du 4 nov. au 16 déc. 2010, [disponible en version audio en ligne sur http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/audio_video/index.htm, consulté le 15 mars 2011]
- CHUNG CHIN CHOW, Yangfa, *La Mise en scène de l'avare et de l'avarice dans l'Aulularia de Plaute, Le Marchand de Venise de Shakespeare et L'Avare de Molière*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Bordeaux, 1999
- CLARKE, Jan, "Molière's Double Bills", *Seventeenth-Century French Studies*, 20, 1998, p. 29-44.

- CLARKE, Jan, « Comment définir mineur/majeur ? Une étude du répertoire de la troupe de Molière et de la compagnie de l'Hôtel Guénégaud », *Littératures classiques*, 51, 2004, p.186-204.
- CLARKE, Jan, « Les Théâtres de Molière à Paris », *Le Nouveau Moliériste*, 2, 1995, p. 247-272.
- CLARKE, Jan, « The Material Conditions of Molière's Stage », in Bradby, David et Calder, Andrew (éds.), *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 15-36
- CLARKSON, L. A., *The Pre-Industrial Economy in England, 1500-1750*, Londres, B. T. Batsford, 1971
- CLAVERO, Bartolomé, *La Grâce du don : anthropologie catholique de l'économie moderne*, Paris, Albin Michel, 1996
- CLAY, C. G. A., *Economic Expansion and Social Change: England 1500-1700*, vol. I: *People, Land and Towns* ; vol. II : *Industry, Trade and Government*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- COHEN, Walter, « *The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism », *English Literary History*, 49, 1982, p. 765-789, et repris dans COYLE, Martin (éd.), *The Merchant of Venice. Contemporary Critical Essays*, New-York, St Martin's Press, coll. "New Casebooks", 1998, p. 45-72
- CORRELL, Barbara, "Scene Stealers: *Autolycus*, *The Winter's Tale* and Economic Criticism", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 53-65
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 1991/2008 (édition revue et augmentée)
- COURTINE, Jean-Jacques, et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994
- COUTON, Marie, FERNANDES, Isabelle et al., *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal – Maison des Sciences de l'Homme, Centre d'études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge classique, 2009
- COYLE, Martin (éd.), *The Merchant of Venice. Contemporary Critical Essays*, New-York, St Martin's Press, coll. "New Casebooks", 1998

- CREASER, John, "Forms of Confusion", in LEGATT, Alexander (dir.), *Cambridge Companion to Shakespearian Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 81-101
- CROUZET, François, *De la supériorité de l'Angleterre sur la France. L'économique et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 1985
- CRUVER, Brian, *The Anatomy of Greed*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2002
- DANDREY, Patrick et FORESTIER, Georges (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, 44, 2002
- DANDREY, Patrick, *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Honoré Champion, 1993 [p.83-111 où montre comment Molière ébranle la distinction ancienne entre *mirabilia* (merveilles machines inventées par homme) et *miracula* (puissance divine)]
- DANSON, Lawrence, *The Harmonies of The Merchant of Venice*, New Haven, Yale University Press, 1978
- DARCY, Robert F., "Freeing Daughters on Open Markets: The Incest Clause in *The Merchant of Venice*", Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 189-200
- DAUMAS, Maurice, *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004.
- DAVID, René, *et alii, Introduction à l'étude du droit privé de l'Angleterre*, Paris, Librairie du recueil Sirey, 1948
- DAVIS, Clifford, "Ben Jonson's Beastly Comedy: Outfoxing the Critics, Gulling the Audience in *Volpone*", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 28 (1), 1997, p. 45-61 [Disponible en ligne : <http://escholarship.org/uc/item/98520661>, consulté le 14/07/2011]
- DEFAUX, Gérard, *Molière, ou Les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, French Forum, 1980
- DEIEIRKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, tome I : l'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986

- DELPYERRE, Guy, *Psychopathologie de l'avarice*, Paris, R. Foulon, 1951
- DELUMEAU, Jean, *Le Pêché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983
- DELUMEAU, Jean, *Naissance et affirmation de la Réforme* [1965], Paris, Seuil 1968 ; PUF, 1973
- DESAN, Philippe, « L'avarice chez Montaigne », in *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 124-133
- DESSEN, Alan C., *Jonson's Moral Comedy*, Evanston, Northwestern University Press, 1971
- DESSERT, Daniel, « Le 'laquais-financier' au Grand Siècle : mythe ou réalité ? », *XVII^e siècle*, n°122, 1979, p. 21-36
- DESSERT, Daniel, *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1984
- DESSERT, Daniel, *Le Royaume de monsieur Colbert, 1661-1683*, Paris, Perrin, 2007
- DETAMBEL, Régine et WAJCMAN, Gérard, *L'Avarice. Les Péchés capitaux 4*, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 1997
- DIRECTION DE L'INFORMATION LÉGALE ET ADMINISTRATIVE, Portail « vie-publique.fr » [en ligne], page « Découvertes des institutions ». Disponible sur : <http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/justice/appfondissements/construction-justice-etat-france-du-moyen-age-revolution.html>. [Consulté le 2 avril 2011].
- DONALDSON, Ian (éd.), *Ben Jonson*, Oxford, New-York, Oxford University Press, coll. "The Oxford Authors", 1985
- DRACH Marcel (dir.), *L'Argent : croyance, mesure, spéculation*, Paris : La Découverte, 2004
- DRAPER, John W., "Usury in the *Merchant of Venice*" *Modern Philology*, 33, 1935, p. 37-47
- DROIT, Roger-Pol (dir.), *Comment penser l'argent ?*, Paris, Le Monde Éditions, 1992
- DUCHÊNE, Roger, *Molière*, Paris, Fayard, 2006
- DULLIN, Charles, *L'Avare, mise en scène*, Paris, Seuil, 1946
- DUPONT, Florence, *L'Acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985
- DURAND, Yves, *L'Ordre du monde. Idéal politique et valeurs sociales en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Sedes, 2001

- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* [1965], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1999
- EMELINA, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991/1996
- ENGLE, Lars, “‘Thrift is Blessing’: Exchange and Explanation in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 37, 1986, p. 20-37
- ENGLE, Lars, *Shakespearean Pragmatism: Market of His Time*, Chicago: University of Chicago Press, 1933
- ERICKSON, Amy, *Women and Property in Early Modern England*, New-York, Routledge, 1993
- ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994
- EUSTIS, Alvin, *Molière as Ironic Contemplator*, La Hague, Mouton, 1973
- EVANS, Robert C., *Jonson and the Contexts of His Time*, Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Toronto, Associated University Press, 1994
- FINKELSTEIN, Andrea, *Harmony and the Balance: An Intellectual History of Seventeenth-Century English Economic Thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000
- FISCHER, Sandra K., *Econolingua: A Glossary of Coins and Economic Language in Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press, 1985
- FLANDRIN J-L., *Familles: parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Seuil, 1984
- FLOBERT, Annette, *Plaute : Aulularia. La comédie dans l'Antiquité*, Paris, Hatier, 1991
- FLUCHERE, Henri, « Ploutos, Eros, Molière et les vieillards », in *Molière : Stage and Study. Essays in Honor of W. G. Moore*, édité par W. D. Howarth et M. Thomas, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 117-131
- FLUCHERE, Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 1966
- FORCE, Pierre, *Molière ou le prix des choses : morale, économie et comédie*, Paris, Editions Nathan, 1994
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981

- FORTIER, Mark, *The Culture of Equity in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2005
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1975
- FREUD, Sigmund, « Caractère et érotisme anal » [1908], in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973
- FREUD, Sigmund, « Sur la transposition des pulsions, plus particulièrement dans l'érotisme anal », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969
- FRISON, Danièle, « Littérature et droit dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles : *Le Marchand de Venise* de Shakespeare », in BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000, p. 141-158
- FRISON, Danièle, *Le Juif dans la tradition anglaise : Moyen Âge, Renaissance*, Paris, Espace Européen-Publidix, 1992
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique* [*Anatomy of Criticism*, 1957], traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1969
- FRYE, Northrop, *Une Perspective naturelle sur les comédies romanesques de Shakespeare* [*A Natural Perspective. The Development of Shakespeare's Comedy and Romance*, 1965], trad. de l'anglais par S. Chambon et A. Wicke, Paris, Belin, 2002
- GAINES, James F. "Molière's Uncanonical Miser", in KOCH, Erec R. (éd.), *Classical Unities: Place, Time, Action*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 201-211
- GALLAGHER Catherine et GREENBLATT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago ; Londres, University of Chicago Press, 2000
- GALLOIS, Thierry, *Psychologie de l'argent*, Paris, L'Archipel, 2003
- GARAPON, Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997
- GARAPON, Jean et ZONZA, Christian (dir.), *L'Idée de justice et le discours judiciaire dans les Mémoires d'Ancien Régime (XVI^e-XIX^e siècles)*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, « Euclio (Plauto, *Aulularia*), *parcus atque avarus* », *Emerita*, 72, 2, 2004, p. 227-248
- GARNOT, Benoît, *Crime et justice aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Imago, 2000
- GERHARDI, Gerhard C., *Geld und Gesellschaft im Theater des Ancien Regime*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983

- GIANAKARIS, C. J., « Identifying Ethical Values in *Volpone* », in *Huntington Library Quarterly*, Vol. 32, n°1, nov. 1968, p. 45-57 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3816836>, consulté le 3 septembre 2010]
- GIRARD, René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959
- GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Cornell University Press, 1979
- GORLEE, Dinda L., "Pursomania: the sin-sign of avarice", *Semiotica*, vol. 117, n°2-4, 1997, p. 177-200
- GOUBERT, Pierre, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Éditions de Fallois, 1996
- GOUX, Jean-Joseph, *Freud, Marx. Économie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973
- GOUX, Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000
- GREENBLATT, Stephen Jay, "The False Ending in *Volpone*", in *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, n° 1/2 (janvier - avril 1976), p. 90-104 [disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27707987>, consulté le 3 septembre 2010]
- GREENBLATT, Stephen Jay, *Comment William est devenu Shakespeare [Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare, 2004]*, trad. de l'anglais par Guy Rivest, Montréal, Édition Les Intouchables, 2007
- GREENBLATT, Stephen Jay, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- GREENBLATT, Stephen Jay, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988
- GREENE, Thomas M., "Ben Jonson and the Centered Self", *Studies in English Literature*, 10, 1970, p. 325-48
- GREIMAS, Algirdas-Julien, et FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991
- GRELL, Chantal, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle : 1654-1715*, Paris, A. Colin, 2005
- GRENE, Nicholas, *Shakespeare, Jonson, Molière. The Comic Contract*, Totowa (N.J.), Barnes & Noble Books, 1980

- GRENIER, Jean-Yves, « De la richesse à la valeur : les métamorphoses d'une notion au XVIII^e siècle », in Berchtold, Jacques et Porret, Michel (éd.), *Être riche au siècle de Voltaire*, actes du colloque de Genève (18-19 juin 1994), Genève, Droz, 1996, p. 17-45
- GRIGNON, Claude-Henri, *Un Homme et son péché* (film), Québec Productions, 1948
- GRIGNON, Claude-Henri, *Un Homme et son péché*, Montréal, Éditions du Totem, 1933
- GRIMM, Jürgen, *Molière en son temps* [Stuttgart, J. B. Metzler, 1984], traduit de l'allemand par Béatrice Naudet et Françoise Londeix, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, Biblio 17, 1993
- GROETHUYSEN, Bernard, *Origines de l'esprit bourgeois en France. Tome I : L'Église et la bourgeoisie* [Paris, 1927], Paris, Gallimard, « Tel », 1977
- GROSS, John, *Shylock, a Legend and Its Legacy*, New-York, Londres, Simon & Schuster, 1992
- GROSS, Nathan, *From Gesture to Idea: Esthetics and Ethics in Molière's Comedy*, New-York, Columbia University Press, 1982
- GUERY, Alain, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39^{ème} année, n°6, 1984, p. 1241-1269
- GURR, Andrew, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, 2nd ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1980
- GUTWIRTH, Marcel, "The Unity of Moliere's *L'avare*", *PMLA*, vol. 76, 4, sept. 1961, p. 359-366 [disponible en ligne: <http://www.jstor.org/stable/460618>, consulté le 19/10/2009]
- GUTWIRTH, Marcel, *Molière ou l'invention comique : la métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris, Minard, 1966
- HAASE-DUBOSC, Danièle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999
- HALPERN, Richard, *The Poetics of Primitive Accumulation : Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Ithaca, Cornell University Press, 1991
- HAMON, Philippe, « L'avarice en images. Mutations d'une représentation », in *Seizième siècle*, « *L'avarice* », vol. 4, n°1, 2008, p. 11-34

- HANN, Yvonne Diane, *Money Talks : Economics, Discourse and Identity in Three Renaissance Comedies (W. Shakespeare, Th. Middleton, Th. Dekker)*, Ph. D., Memorial University of Newfoundland, Canada, 1998
- HARRISON, Helen L., *Pistoles/Paroles: Money as Language in Seventeenth Century French Comedy*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996
- HAWKES, David, "Exchange Value and Empiricism in the Poetry of George Herbert", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 79-95
- HECKSCHER, Eli F., *Mercantilism*, 2 vol. [1935], New-York, Macmillan, 1955
- HEINZELMANN, Kurt, *The Economics of Imagination*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980
- HENIN, Emmanuelle, « Le théâtre ou la redondance du signe », *Littératures classiques*, n° 50, 2004, p. 63-83
- HIGMAN, Francis, *La Diffusion de la Réforme en France*, Genève, Labor et Fides, 1992
- HILL Christopher, POSTAN, Michael, *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne*, trad. de l'anglais par C. Bertrand, Paris, Seuil, 1977
- HILL, R. F. "The Merchant of Venice and the Pattern of Romantic Comedy", *Shakespeare Survey*, 28, 1975, p. 75-87.
- HIRSCHMAN, Albert O., *Les passions et les intérêts. Justifications politiques du capitalisme avant son apogée [The Passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before Its Triumph]*, Princeton, 1977], trad. de Pierre Andler, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 3^{ème} édition, 2005
- HIRSH, James (éd.), *New Perspectives on Ben Jonson*, Madison, Faileigh Dickinson University Press. Londres, Associated University Presses, 1997
- HIRSH, James, "Cynicism and the Futility of Art in *Volpone*", in Hirsh, James (éd.), *New Perspectives on Ben Jonson*, Madison, Faileigh Dickinson University Press. 1997, p. 106-127
- HISCOCK, Andrew, *The Uses of This World: Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004
- HOLADAY, Allan. "Antonio and the Allegory of Salvation." *Shakespeare Studies* 4, 1968, p. 109-118
- HOLLAND Peter, ORGEL Stephen (dir.), *From Script to Stage in Early Modern England. Redefining British theatre history*, New-York, Palgrave Macmillan, 2004

- HOLMER, Joan Ozark, "Loving Wisely and the Casket Test: Symbolic and Structural Unity in *The Merchant of Venice*", *Shakespeare Studies*, 11, 1978, p. 53-76.
- HONG, Ran-E, *L'Impossible social selon Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002
- HONIGSHEIM, Paul, *Die Staats- und Sozial-Lehren der französischen Jansenisten im 17. Jahrhundert*, Heidelberg, C. Pfeffer, 1914
- HOOD, Phillips O., *Shakespeare and the Lawyers*, Londres, Methuen, 1972
- HOOFFACKER, Gabriele, *Avaritia radix omnium malorum : barocke Bildlichkeit um Geld und Eigennutz in Flugschriften, Flugblättern und benachbarter Literatur der Kipper- und Wipperzeit (1620-1625)*, Frankfurt am Main ; New York, P. Lang, 1988
- HORVILLE, Robert, « La Justice dans le théâtre français du XVII^e siècle », in Christian Biet et Laurence Schifano (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, coll. « Représentation », 2003, p. 115-125
- HOURIHANE, Colum (éd.), *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- HOWARTH, W. D. et THOMAS, D. (éd.), *Molière: Stage and Study. Essays in Honor of W. G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973
- HOWARTH, W. D. *Molière. A Playwright and His Audience*, Cambridge, Cambridge University Press, "Major European Authors", 1982
- HUBERT, J. D. *Molière and the Comedy of Intellect*, Berkeley, University of California Press, 1962
- HUTSON, Lorna, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2007
- HUTSON, Lorna, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*, London, New-York, Routledge, 1994
- HYLAND, Peter, *Disguise and Role Playing in Ben Jonson's Drama*, Salzburg, Institut Für Englische Sprache, 1977
- IMBERT, Jean, « Colbertisme », in *Encyclopedia Universalis*, éd. 2010 [CD-Rom]
- IOPPOLO, Grace, *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton, and Heywood: Authorship, Authority, and the Playhouse*, New-York, Routledge, 2006
- JAGENDORF, Zvi, *The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare*, Newark, University of Delaware Press ; Londres et Toronto, Associated University Press, 1984

- JANICKA, Irena, *The Popular Theatrical Tradition and Ben Jonson*, Lodz, Uniwersytet Lodzki, 1972
- JONES, Norman, *God and the Moneylenders: Usury and Law in Early Modern England*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Ben Jonson*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973
- JURGENS, Madeleine et Elizabeth MAXFIELD-MULLER, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963
- KAHN, Didier, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007
- KATTENBELT, Chiel, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality » in *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2006, p. 29-40
- KAY, W. David, *Ben Jonson, A Literary Life*, New-York, St Martin's Press, 1995
- KEETON, George Williams, *Shakespeare's Legal and Political Background*, New-York, Barnes & Noble, 1968
- KERNAN, Alvin, *The Plot of Satire*, Londres, Yale University Press, 1965
- KING, John N., *English Reformation Literature. The Tudors origins of the Protestant Tradition*, New Jersey, Princeton University Press, 1982
- KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson* [1937], Londres, Chatto and Windus, 1962
- KNUTSON, Harold C., *Molière. An Archetypal Approach*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 1976
- KOCH, Erec R. (éd.), *Classical Unities: Place, Time, Action. Actes du 32e congrès annuel de la North-American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tulane University, 13-15 avril 2000, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 – 131 », 2002
- KOPPISCH, Michael S., *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004
- KORNSTEIN, Daniel J., *Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Appeal*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- KUHL, Ernst, *Times Literary Supplement*, Londres, 27 décembre 1928

- La Circulation des marchandises dans la France de l'Ancien Régime. Journée d'études tenue à Bercy le 12 décembre 1997*, Paris, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 1998
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire II*, Paris, Seuil, 1978
- LACEY, K. G., *Notes on the Merchant of Venice*, [Toronto], Forum House, 1968
- LACOUE-LABARTHE, Dominique, article « Sterling (livre) », in *Encyclopedia Universalis 2011* [CD-Rom]
- LADD, Roger R., ““My Condition is Mannes Soule to Kill”— *Everyman's* Mercantile Salvation”, *Comparative Drama*, vol. 41, n°1, printemps 2007, p. 57-78 [en ligne]. Disponible sur *Project Muse Scholarly Journals Online* : <http://muse.jhu.edu/journals/cdr/summary/v041/41.1ladd.html>. [Consulté le 15/11/2007]
- LANGER, Ullrich, « L'avarice dans l'éthique (Plaisir, Liberté, Prudence) », in *Seizième siècle*, « *L'avarice* », vol. 4, n°1, 2008, p. 61-72
- LAROQUE, François et LESSAY, Franck (dir.), *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999
- LAZARD, Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978
- LE GOFF, Jacques, *La Bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986 [ouvrage historique de référence sur l'usure]
- LEBIGRE, Arlette, *Les Dangers de Paris au XVII^e siècle. L'assassinat de Jacques Tardieu, lieutenant criminel au Châtelet et de sa femme, 24 août 1665*, Paris, Albin Michel, 1991
- LEBRUN, François, *La Vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 1975
- LECLERCQ, Yves, *Histoire économique et financière de la France d'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 1998
- LEE, Sidney, *The French Renaissance in England. An Account of the Literary Relations of England and France in the Sixteenth Century*, New-York, Octagon Books Inc., 1968
- LEGATT, Alexander (dir.), *Cambridge Companion to Shakespearian Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- LEGATT, Alexander, « *Volpone: The Double Plot Revisited* », in Hirsh, James (éd.), *New Perspectives on Ben Jonson*, Londres, London Associated University Press, 1997, p. 89-105

- LEINWAND, Theodore B., *Theatre, Finance and Society in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- LIGOU, Daniel, *Le protestantisme en France de 1598 à 1715*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Regards sur l'histoire », 1968
- LOCKEY, Brian C. *Law and Empire in English Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006
- LOEWENSTEIN, Joseph, "The Script in the Marketplace", *Representations*, 12, 1985, p. 101-114
- LOUIS XIV, *Mémoires de Louis XIV. Le métier de roi*, éd. Jean Longnon, Paris, 1978, p. 134 [réed. Jules Tallandier, 2001]
- LYMAN, Stanford M. *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*, New-York, St. Martin's Press, 1978 [chap. 7 "Greed", p.232-268]
- LYON, John, *The Merchant of Venice*, Hemel Hempstead, Wheatsheaf, "Harvester New Critical Introductions to Shakespeare", 1988
- LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974
- MACKAY, Maxime, "The Merchant of Venice: A Reflection of the Early Conflict between Courts of Law and Courts of Equity", *Shakespeare Quarterly*, 15, 1964, p. 371-375
- MACPHERSON, David, *Shakespeare, Jonson and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990
- MAGNUSSON, Lars, *Mercantilism: The Shaping of an Economic Language*, New-York, Routledge, 1994
- MALAFOSSE, Jehan de, « France – Histoire et institutions – L'État monarchique », in *Encyclopedia Universalis 2010* [CD-Rom]
- MAMCZARZ, Irène, « Pantalone : du masque au caractère, de la Commedia dell'arte à Goldoni », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars 1972, 1, p. 182-197
- MARGAIRAZ, Dominique, « L'économie d'Ancien Régime comme économie de la circulation », in *La Circulation des marchandises dans la France de l'Ancien Régime. Journée d'études tenue à Bercy le 12 décembre 1997*, Paris, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, 1998, p. 1-5
- MARTIN-BAGNAUDEZ, J., « Les représentations romanes de l'avare : étude iconographique », *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, p. 397-432
- MARX, Karl, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, Londres, Penguin and New Left Review, 1973

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Le Tribunal imaginaire*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Voix intérieures », 2006
- MATTON, Sylvain, *Philosophie et alchimie à la Renaissance et à l'Âge classique. Tome I : Scolastique et alchimie (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, S. E. H. A. ; Milan, Archè, 2009
- MAUS, Katharine Eisaman, "Idol and Gift in *Volpone*", in *English Literary Renaissance*, 35, 3, 2005, p. 429-53
- MAUS, Katharine Eisaman, "Introduction to *The Merchant of Venice*", in *The Norton Shakespeare*, éd. S. Greenblatt, New York, W.W. Norton, 1997, p. 1081-1089
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [1950], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2001
- MAYER, Jean-Christophe, « Royauté et souveraineté : Shakespeare et la politique », in Laroque, François et Lessay, Franck (dir.), *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 33-48
- MAZA, Sarah, *Private Lives and Public Affairs. The Causes Célèbres of Prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993
- MCDONALD, Stephen L., « Boisguilbert, théoricien précurseur de la demande globale », in *Revue économique*, volume 6, n°5, 1955, p. 789-795
- McEVOY, Sean, *Ben Jonson: Renaissance Dramatist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités. Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 « Naître », printemps 2002, p. 9-28
- MÉNIEL, Bruno, « Présentation », in *Seizième siècle*, « L'avarice », vol. 4, n°1, 2008, p. 7-9
- MENTZ, Steven R., "'The Fiend Gives Friendly Counsel': Launcelot Gobbo and Polyglot Economics in *The Merchant of Venice*", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 177-187
- MESNARD, Jean, *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992
- METHIVIER, Hubert, *L'Ancien Régime en France : XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1981
- MILES, Rosalind, *Ben Jonson: His Craft and Art*, Londres, Routledge, 1990
- MILLER, Joyce, "*Volpone*: A Study of Dramatic Ambiguity", in *Studies in English Language and Literature*, édité par Alice Shalvi et A. A. Mendilow, *Scripta*

- Hierisolymitana: Publications of the Hebrew University Number: 17*, Jerusalem, Hebrew University, 1966, p. 35-95
- MONGRÉDIEN, Georges, *Recueil des textes et documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, 2 tomes, Paris, C.N.R.S., 1965
- MORITZ, Levi, « The Sources of *L'Avare* », *Modern Language Notes*, vol. 15, n°1, janvier 1900, p. 10-14
- MORY, Christophe, *Molière*, Paris, Gallimard/Folio, coll. "Biographies", 2007
- MUCHEMBLED, Robert, *Le Temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Agora », 1992
- MUCHEMBLED, Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, A. Colin, 1990, 2001
- MUKHERJI, Subha, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, 2006
- MULDREW, Craig, *The Economy of Obligation: The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England*, Basingstoke: Macmillan, 1998
- MULLANEY, Steven, *The Place of the Stage. License, Play and Power in Renaissance England*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988
- MURRAY, Timothy, *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*, New-York, Oxford University Press, 1987
- NEGRONI, Barbara de, *Intolérances : catholiques et protestants en France, 1560-1787*, Paris, Hachette, 1996
- NELSON Benjamin, [1949]. *The Idea of Usury, from Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*, Chicago; Londres, University of Chicago Press, 2d edition enlarged, 1969
- NELSON, Benjamin, « Droit canon, protestantisme et "Esprit du capitalisme". A propos de Max Weber », in *Archives des sciences sociales des religions*, n°34, juillet-décembre 1972, p. 3-23 [en ligne]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0003-9659_1972_num_34_1_1887. [Consulté le 01 mars 2011]
- NETZLOFF, Mark, "The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and *The Merchant of Venice*", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 159-176

- NEWHAUSER, Richard, "Avarice and the Apocalypse", *The Christian Use of the Golden Age Myth*, éd. R. Landes et D. Van Meters, Oxford, Oxford University Press, à paraître.
- NEWHAUSER, Richard, *The Early History of Greed: the Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- NEWMAN, Karen, "Portia's Ring: Unruly Women and the Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*", *Shakespeare Quarterly*, 38, 1987, p. 19-33
- NEWTON, Richard C., "Jonson and the (Re)Invention of the Book", in Claude J. Summers et Ted-Larry Pebworth (éd.), *Classic and Cavalier: Essays on Jonson and the Sons of Ben*, Pittsburg, Pittsburg University Press, 1982, p. 31-55
- NITSCHKE, Roland, *L'Argent*, trad. de l'allemand par Gaston Goldschild-Delor, Paris, Flammarion, 1970
- NOBEL, P. et alii, *Textes et culture : réceptions, modèles, interférences*, vol. 1 / *Réception de l'Antiquité*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004
- NORMAN, Larry F., *The Public Mirror: Molière and the Social Commerce of Depiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1999
- OTTINGER, Didier, "Les Péchés capitaux, essai frivole de transmutation des valeurs », in VIATTE, Germain, OTTINGER, Didier, et ONFRAY, Michel, *Les Péchés capitaux*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 25-48.
- PAIGE, Nicholas, « L'affaire des poisons et l'imaginaire de l'enquête : de Molière à Thomas Corneille », in BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000, p. 195-208
- PALLISER, D. M., *The Age of Elizabeth: England under the Later Tudors, 1547-1630*, Londres; New-York, Longman, coll. "Social and Economic History of England", 1983
- PATRIDGE, Edward Bellamy, *The Broken Compass: A Study of the Major Comedies of Ben Jonson* [c1958], Londres, Chatto and Windus, 1964
- PERNOUD, Régine (dir.), *Histoire de la bourgeoisie en France*, 2 vol., Paris, Seuil, 1960-62
- PERROT, Philippe, « La richesse cachée : pour une généalogie de l'austérité des apparences », *Communications*, n°46, octobre 1987, p. 157-179
- PETER, John, *Complaint and Satire in Early English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1956

- PETTET, E. C., “*The Merchant of Venice* and the Problem of Usury”, *Essays and Studies*, 31, 1945, p. 19-53
- PIANT, Hervé, *Une justice ordinaire : justice civile et criminelle dans la prévôté royale de Vaucouleurs sous l'Ancien régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006
- PIRON, Sylvain, « Le devoir de gratitude. Émergence et vogue de la notion d'*antidora* au XIII^e siècle », in *Credito e usura fra teologia, diritto e amministrazione. Linguaggi a confronto (sec. XII-XVI). Convegno internazionale di Trento, 3-5 settembre 2001*, a cura di Diego Quaglioni *et al.*, Rome, École Française de Rome, 2005, p.73-101 [en ligne]. Disponible sur : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/76/56/PDF/Le_devoir_de_gratitude.pdf. [Consulté le 1er mars 2011]
- PLOWMAN, Max, “Money and *The Merchant*”, *Adelphi Magazine*, 11, 1931
- POEL, William, *Shakespeare in the Theatre*, Londres, Toronto, Sidgwick and Jackson, 1913
- POIRSON, Martial (éd.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 10, 2004
- POIRSON, Martial, « De la dramatisation du pouvoir aux pouvoirs de la dramatisation. *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, du texte à la scène », in BIET, Christian et SCHIFANO, Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Publidix, 2003, p. 85-100
- POIRSON, Martial, « Fictions et fonctions de l'argent dans le théâtre de Molière », in *L'École des lettres*, n°13, mai 2002, p. 83-130
- POIRSON, Martial, « La représentation économique, entre richesse matérielle et imaginaire symbolique », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p.1-15
- POIRSON, Martial, « Quand l'économie politique était sur les planches : argent, morale et intérêt dans la comédie à l'âge classique », in Poirson, Martial, Citton, Yves et Biet, Christian (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 27-51.
- POIRSON, Martial, CITTON, Yves et BIET, Christian (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & idée », 2008

- POIRSON, Martial, *Comédie et économie : argent, morale et intérêt dans les formes comiques du théâtre français (1673-1789)*, thèse en 2 volumes, Nanterre, Université de Paris-X, 2004
- POLANYI, Karl, « The Economist Fallacy », in PEARSON, Harry W. (éd.), *The Livelihood of Man*, New-York, Academic Press, 1977, traduit en français dans la *Revue du MAUSS*, n°18, ancienne série, p. 11-26
- POLANYI, Karl, *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps* [*The Great Transformation*, 1944], trad. par C. Malamoud, Paris, Gallimard, NRF, 1983
- POLSKY, Zachary, *The Comic Machine, the Narrative Machine, and the Political Machine in the Works of Molière*, Lewiston, E. Mellen Press, 2003
- POTTER, Robert A., *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition*, London ; Boston, Routledge & K. Paul, 1975
- POULANTZA, Nicos, *Political Power and Social Classes*, trad. T. O’Halgan *et alii*, Londres, Verso, 1978
- QUAGLIONI, Diego, TODESCHINI, Giacomo, et VARANINI, Gian Maria (éds.), *Credito e usura fra teologia, diritto e amministrazione. Linguaggi a confronto (sec. XII-XVI). Convegno internazionale di Trento, 3-5 settembre 2001*, Rome, École Française de Rome, Collection de l’EFR, 346, 2005
- RAFFIELD, Paul, *Shakespeare’s Imaginary Constitution. Late-Elizabethan Politics and the Theatre of Law*, Oxford, Hart Publishing, 2010
- RAMOND, Charles, « Deleuze : schizophrénie, capitalisme et mondialisation », *Cités*, 2010/1 n° 41, p. 99-113 [en ligne]. Disponible sur Cairn.info : <http://www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-99.htm>. [Consulté le 17 juin 2011]
- RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Farinet ou la fausse monnaie* [1932], in *Œuvres complètes*, tome XV, Genève, Slatkine, 1986.
- REDWINE, James D. Jr. (éd.), *Ben Jonson’s Literary Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, “Regents Critics Studies”, 1970
- REICHERT, Klaus, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Francfort, Suhrkamp, 1985
- RICHARD, Magdeleine, « L’image du souverain : pièces de monnaie, sceaux et médailles », in Couton, Marie, Fernandes, Isabelle *et al.*, *Pouvoirs de l’image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*,

- Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal – Maison des Sciences de l’Homme, Centre d’études sur les Réformes, l’Humanisme et l’Âge classique, 2009, p. 115-122
- RIGGS, David, *Ben Jonson: A Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1989
- RIGGS, Larry W. « The *Régime* of Substitutions : Panoptical Gluttony in the Modern “Manageable” World of *L’Avare* », in *Romanic Review*, vol. 88, n°4, 1997, p. 557-569
- RIGGS, Larry W. *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*, New-York, Peter Lang, “Sociocriticism: Literature, Society and History”, 1989
- RIGGS, Larry W., « Corps/performance contre texte/prétention : l’anti-transcendantalisme de Molière », in TOBIN, Ronald W., *Le Corps au XVII^e siècle*, Paris ; Seattle, Papers on French Seventeenth-Century Literature, 1995, p. 221-235
- RIOUX, J-P. et SIRINELLI, J-F. (dir.), *Histoire culturelle de la France*, tome 2 : *De la Renaissance à l’aube des Lumières*, Paris, Seuil, 2005
- ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997
- ROGUES DE FURSAC, Joseph, *L’Avarice, essai de psychologie morbide*, Paris, F. Alcan, 1911
- ROHOU, Jean, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002
- RONSin, Francis, *Le Contrat sentimental. Débats sur le mariage, l’amour, le divorce, de l’Ancien Régime à la Restauration*, Paris, Aubier, « Coll. Historique », 1990
- ROSANVALLON, Pierre, *Le Libéralisme économique: histoire de l’idée de marché*, Paris, Seuil, 1989
- ROSTON, Murray, “*Volpone, Comedy or Mordant Satire?*”, in *Tradition and Subversion in Renaissance Literature. Studies in Shakespeare, Spenser, Jonson, and Donne*, Pittsburgh, PA, Duquesne University Press, 2007, p. 135-170
- ROSTON, Murray, *Tradition and Subversion in Renaissance Literature. Studies in Shakespeare, Spenser, Jonson, and Donne*, Pittsburgh, PA, Duquesne University Press, 2007
- SALINGAR, Leo, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974
- SALMON J. H. M., *Ideas and Contexts in France and England from the Renaissance to the Romantics*, Burlington, Ashgate, 2000

- SANSONE, Arianna, *Diritto e Letteratura : un' Introduzione Generale*, Milan, Giuffrè, coll. « Studi di filosofia del diritto » 22, 2001
- SCHACHT, Joachim, *Anthropologie culturelle de l'argent : le masque mortuaire de Dieu*, [Die Totenmaske Gottes. Zur Kulturanthropologie des Geldes, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1967], trad. de l'allemand par Joseph Feisthauer, Paris, Payot, 1973
- SCHIMMEL, Solomon, *The Seven Deadly Sins: Jewish, Christian, and Classical Reflections on Human Psychology* [1992], New York, Oxford University Press, 1997
- SCHNEIDER, Ben Ross, Jr., "Granville's *Jew of Venice* (1701): A Close Reading of Shakespeare's *Merchant*" [en ligne]. *Materials for the Construction of Shakespeare's Morals: The Stoic Legacy to the Renaissance Major Ethical Authorities Indexed According to Virtues, Vices, and Characters from the Plays, as well as Topics in Swift, Pope, and Wordsworth*, disponible à l'adresse : http://www.stoics.com/granville_stuff.html#1a. [consulté le 2 novembre 2009:]
- SCOTT, Alison V., "Censuring Indulgence: *Volpone*'s "Use of Riches" and the Problem of Luxury", in *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, Sydney, n°110, nov. 2008, p. 1-16 [En ligne: *Literature Online*, ProQuest LLC. <http://lion.chadwyck.com>, consulté le 22 mai 2010]
- SEGURA, Mauricio, PRZYCHODZEN, Janusz, BRISSETTE, Pascal, CHOINIERE, Paul et LAFRANCE, Geneviève (éd.), *Imaginaire social et discours économique*, Montréal, Publications de l'Université de Montréal, 2003
- Seizième Siècle*, « L' Avarice », vol. 4, n°1, 2008 [en ligne]. Disponible sur *Persée* : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/xvi_1774-4466_2008_num_4_1. [Consulté le 25 mars 2011]
- SENEILLART, Michel, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, Des Travaux, 1995
- Shakespeare Survey*, "Shakespeare and Cultural Exchange", n°48, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- SHARP, Ronald A., "Gift Exchange and the Economies of Spirit in *The Merchant of Venice*", *Modern Philology*, vol. 83, n°3, février 1986, p. 250-265 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/437385>. [Consulté le 23/10/2009]
- SHELL, Marc, "The "Wether and the Ewe": Verbal Usury in the *Merchant of Venice*", *Kenyon Review*, 1. 4, 1979, p. 65-92

- SHELL, Marc, *Money, Language and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*, Berkeley, Los Angeles ; London, University of California Press, 1982
- SHERSHOW, Scott Cutler, "Idols of the Marketplace: Rethinking the Economic Determination of Renaissance Drama", *Renaissance Drama*, 26, 1995, p. 1-27
- SIEGEL, Paul N., *Shakespeare in His Time and Ours*, Notre-Dame, IN, 1968
- SIMMEL Georg, « La psychologie de l'argent » [1989], in *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, trad. Alain Deneault et al., Paris/Québec, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/ Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 41-59.
- SIMMEL, Georg, « L'argent dans la culture moderne » [*Neue Freie Presse*, 1896], in *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, trad. Alain Deneault et al., Paris/Québec, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme / Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 21-40.
- SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent* [*Philosophie des Geldes*, 1900], trad. de l'allemand, par Sabine Cornille et Philippe Ivernel Paris, PUF, 1987
- SINFIELD, Alan, *Literature in Protestant England, 1560-1660*, Londres, Barnes & Nobles, 1983
- SLIGHTS, William W. E., *Ben Jonson and the Art of Secrecy*, Toronto, University of Toronto Press, 1994
- SLOTERDIJK, Peter, *L'Arbre magique. La naissance de la psychanalyse en l'an 1785* [*Der Zauberbaum – die Entstehung der Psychoanalyse im Jahre 1785*, 1985], traduit de l'allemand par Jeanne Etoré, Paris, Flammarion, 1988
- SLOTERDIJK, Peter, *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche* [*Der Denker auf der Bühne. Friedrich Nietzsches Materialismus*, 1986], traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1990
- SOMAN, Alfred, « La justice criminelle vitrine de la monarchie française », in *La Justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, études réunies par Yves-Marie Bercé et Alfred Soman, Paris, Bibliothèque de l'École des Chartes, tome 153, 2^{ème} livraison, juillet-décembre 1995, p. 291-304
- SOMBART, Werner, *Le Bourgeois. Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne* [*Der Bürger*, 1913], trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1966

- SÖRMAN, Richard, « L'économie de l'incertitude chez *L'Avare* de Molière », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 27, 2005, p. 91-102
- SPENCER, Eric, "Taking Excess, Exceeding Account: Aristotle Meets *The Merchant of Venice*", in Linda Woodbridge, *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 143-158
- SPIELMANN, Guy, « Le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », in BIET, Christian (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Littératures classiques » n°40, 2000, p. 223-257
- SPOONER, Frank C., *L'Économie mondiale et les frappes monétaires en France 1493-1680*, Paris, Armand Colin, 1956
- STALLYBRASS, Peter, "The Value of Culture and the Disavowal of Things," in Turner, Henry S. (éd.), *The Culture of Capital: Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York, Routledge, 2002, p. 275-92
- STEGGLE, Matthew (éd.), *Volpone, A Critical Guide*, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011
- STIKER-METRAL, Charles-Olivier, « Un modèle économique pour la morale : les *Maximes* de La Rochefoucauld », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 61-70
- STONE, Oliver, *Wall Street* [film], Twentieth Century Fox, 1987
- STONEX, Arthur Bivins, "The Usurer in Elizabethan Drama", *PMLA [Publications of Modern Language Association]*, vol. 31, n° 2, 1916, p. 190-210 [En ligne: <http://www.jstor.org/stable/456955>, consulté le 19/10/2009]
- STOUT, Michael, *Volpone by Ben Jonson*, Houndmills, Basingstoke, MacMillan Education, 1988
- SUMMERS, Claude J. et PEBWORTH, Ted-Larry (éd.), *Classic and Cavalier: Essays on Jonson and the Sons of Ben*, Pittsburg, Pittsburg University Press, 1982
- SUTCLIFFE, F. E., *Guez de Balzac et son temps*, Paris, Nizet, 1959
- SYKES, Stephen W. « Sin and Original Sin in Anglican Perspective », in DORE, Joseph (dir.), *Le Péché*, Bruxelles, Académie internationale des Sciences religieuses et Éditions du Cerf, 2001, p. 19-31
- TAWNEY, R. H., *Religion and the Rise of Capitalism: A Historical Study*, Holland Memorial Lectures, 1922, New-York, 1954

- TAYLOR, Samuel S. B., « “Vis Comica” and Comic Vices: Catharsis and Morality in Comedy », *Forum Modern Language Studies*, XXIV, n°4, 1988, p. 321-331
- TEAGUE, Frances, « New Directions: Ben Jonson and Imprisonment », in *Volpone, A Critical Guide*, édité par M. Steggle, Londres, Continuum Renaissance Drama, 2011, p. 125-143
- TESTARD, Maurice, *Chrétiens latins des premiers siècles. La littérature et la vie*, Paris, Les Belles Lettres, 1981
- THIROUIN, Laurent, *L’Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997
- THOMPSON, James, *Models of Value: Eighteenth-Century Politic Economy and the Novel*, Durham, Duke University Press, 1996
- TICKLE, Phyllis A., *Greed: The Seven Deadly Sins*, Oxford, Oxford University Press, 2004 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.mylibrary.com/browse/open.asp?ID=83789&Loc>. [Consulté le 25 février 2009]
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours* [1978], Paris, Seuil, 1996
- TOURNON, André, « Nul refusant », in *Seizième siècle, « L’avarice »*, vol. 4, n°1, 2008, p. 47-59
- TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965
- TUBBS, J. W., *The Common Law Mind: Medieval and Early Modern Conceptions*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000
- TUCKER, E. F. J., “The Letter and the Law in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Survey*, 29, 1976, p. 93-101
- TURGEON, Charles, *La valeur*, 3 vol., Paris, Recueil Sirey, 1925-27
- TURNER, Frederick, *Shakespeare’s Twenty-First Century Economics: the Morality of Love and Money*, Oxford, Oxford University Press, 1999
- TURNER, Henry S. (éd.), *The Culture of Capital: Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York, Routledge, 2002
- TURNER, Henry S., *The English Renaissance Stage: Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2006
- TZONEV, Stoyan, *Le Financier dans la comédie française d’Ancien régime*, Paris, Nizet, 1977

- UTZ, Arthur F. et Médard BOEGLIN, *La Doctrine sociale de l'Église à travers les siècles. Documents pontificaux du XVe au XXe siècle*, Bâle-Rome-Paris, Herder/Beauchesne, 1970
- VALLE-INCLAN, Ramon del (1866-1936), *Le Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort* [*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, 1927], in *Le marquis de Bradomin ; suivi de Lumières de bohème et du Retable de l'avarice, de la luxure et de la mort*, trad. de l'espagnol par M. Jaworski, J. Worms, J. Camp et R. Marrast, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965
- VERNET, Max, « Économie, histoire, littérature », in *Œuvres et critiques*, XVI, 1, 1991, p. 61-72
- VERNET, Max, *Molière, côté jardin, côté cour*, Paris, Nizet, 1991
- VIALA, Alain, « La triple économie du littéraire », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 19-34
- VIATTE, Germain, OTTINGER, Didier, et ONFRAY, Michel, *Les Péchés capitaux*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996
- VILAR, Pierre, *Or et monnaie dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1974
- VISMARA, Paola, « Les Jésuites et la morale économique », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n°237, 2007, p.739-754
- VON STACKELBERG, Jürgen, « Molière et Marolles », in *Revue d'Histoire de la Langue Française*, n°4, juillet-août 1992, p. 679-685
- VON STROHEIM, Erich, *Greed (Les Rapaces)* [film], Metro-Goldwyn-Mayer, 1924
- WAJCMAN, Gérard, « L'Avarice. Figures, retournements et transpositions », in DETAMBEL, Régine et WAJCMAN, Gérard, *L'Avarice. Les Péchés capitaux 4*, Paris, Éditions du Centre G. Pompidou, 1997, p. 30-61
- WALKER, Ellen Louise, *The Varieties of Comedy: A Study of the Dramatic Comedies of Moliere, Jonson and Shakespeare*, Thèse (Ph.D.), University of Connecticut, 1971
- WALSHAM, Alexandra, *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999
- WATSON, Robert N. (éd.), *Critical Essays on Ben Jonson*, New York, G. K. Hall, 1997
- WATSON, Robert N. *Ben Jonson's Parodic Strategy. Literary Imperialism in the Comedies*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1987

- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [*Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1920a], trad. de l'allemand par I. Kalinowski, Paris, Flammarion (3^{ème} édition), « Champs classiques », 2002
- WEBER, Max, *Remarque préliminaire au recueil d'études de sociologie de la religion* [1920b], in *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. de l'allemand par I. Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2002, p. 49-67.
- WEIMANN, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- WELD, John S., "Christian Comedy: *Volpone*", *Studies in Philology*, vol. 51, n°2, avril 1954, p. 172-193 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/4173095>. [Consulté le 3 septembre 2010]
- WELLS, David J. "The Structure of Laughter in Moliere's *L'Avare*", *The South Central Bulletin. Studies by Members of the South Central Modern Language Association*, vol. 32, n°4, hiver 1972, p. 242-245 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3186980>. [Consulté le 19/10/2009]
- WENZEL, Siegfried, « The Seven Deadly Sins: some Problems of Research », *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, vol. XLIII, n° 1, janvier 1968, p.1-22 [en ligne]. Disponible sur JSTOR : <http://www.jstor.org/stable/2854796>. [Consulté le 7 juillet 2011]
- WILDERS, John (éd.), *Shakespeare. The Merchant of Venice. A Casebook*, Londres, MacMillan, 1969
- WILLEMS, Michèle, « Notice sur la pièce [*Volpone*] », *Théâtre élisabéthain*, tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009
- WILSON, Luke, "Monetary Compensation for Injuries to the Body, A.D. 602-1697", in Woodbridge, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, New-York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 19-39
- WISEMAN, Thomas, *L'Argent et l'inconscient* [*The Money Motive*, 1974], Paris, Robert Laffont, 1976
- WOODBIDGE, Linda (dir.), *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New-York, Palgrave Macmillan, 2003

- WOODMANSEE, Martha et OSTEEN, Mark (éds.), *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, London, New-York, Routledge, 1999
- WRIGHTSON, Keith, *English Society, 1580-1680*, Londres, Hutchinson, 1982
- YATES, Frances A., *Astrée, le symbolisme impérial au XVI^e siècle* [1975], trad. J. Y. Pouilloux et J. Huraut, Paris, Belin, 1989
- ZELIZER, Viviana A. Rotman, *La signification sociale de l'argent* [*Social Meanings of Money*, 1994], trad. de l'américain par Christian Cler, Paris, Seuil, 1995
- ZILBERBERG, Claude, « Figures et parcours de la passion pour l'or », *Sémiotique des passions, Cruzeiro Semiótico*, n°11-12, janvier 1990, p. 37-47
- ZOBERMAN, Pierre, « Le sens du luxe : mondanité, appareil, magnificence, volupté », in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, études présentées par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 54-60