

De Balzac à Zola : la dette

–À propos, avez-vous lu tout Balzac ? Quel homme ! Je le relis en ce moment. Il écrase tout le siècle. Victor Hugo et les autres – pour moi – s’effacent devant lui. Je médite un volume sur Balzac, une grande étude, une sorte de roman réel.¹

On s'interrogera longtemps sur ce que peut être une étude en forme de « roman réel ». Mais on observera surtout que Zola a toujours à la fois annoncé et reporté sa « grande étude » balzacienne. Comme l'indique cette lettre à Valabrègue, il lit intensément Balzac entre 1867 et 1872, au moment crucial de l'écriture de *Thérèse Raquin*, du projet des *Rougon-Macquart* et de la conception des deux romans inauguraux de la série, *La Fortune des Rougon* et *La Curée*. Du même coup, il évoque presque une dizaine de fois Balzac dans ses critiques littéraires de l'époque : d'abord dans l'important article paru dans *Le Rappel* le 13 mai 1870 où il clame « Balzac est à nous !² », ensuite dans les sept ou huit comptes rendus qu'il donne à *La Cloche*, *La Tribune* ou *Le Gaulois* à propos de la réédition en vingt-quatre volumes in-8° de *La Comédie Humaine* chez Michel Lévy, ou encore en 1872 dans un article où il médite sur la destruction économique du roman par le journalisme en déclarant crânement : « Moi, je me suis mis à l'ombre, et je relis Balzac³ ».

Or toujours Zola prévient : « Je n'ai pas voulu écrire une étude sur *La Comédie humaine*⁴ », « Je n'entends pas faire une étude sur Balzac⁵ ». Et en 1881 même, lorsqu'il ouvre *Les Romanciers naturalistes*, il doit « [s'] excuser de donner sur Balzac une étude absolument indigne de lui »⁶ : il lui faudrait en effet soit « décapiter [son] livre en omettant Balzac », soit livrer une pure et simple « compilation faite avec sa correspondance » sans étudier le « romancier », pages auxquelles Zola se résout en définitive, « pour qu'elles marquent au moins, à notre tête, au sommet, la glorieuse place du père de notre roman naturaliste ». Un père encombrant, un « maître absolu du roman » dont Zola dit ailleurs la « dictature⁷ », et qui commande donc un hommage ambivalent, entre la tentation de décapiter et l'indignité excusée, tant la dette est écrasante.

Du point de vue de la sociologie de l'art, Balzac est d'abord pour Zola l'exemple du romancier moderne, conquérant sa place et son argent par son labeur, au contraire de l'artiste classique vivant sous la tutelle de ses mécènes ou de l'artiste romantique prétendant substituer l'inspiration au travail. Il est vrai que dans « L'argent dans la littérature »⁸, où Zola réplique aux vitupérations contre la « littérature industrielle » inspirées de l'article historique de Sainte-Beuve, Balzac a une place assez discrète. Sans doute représente-t-il un exemple *a fortiori*, dont le développement serait inutile. Et Zola pourra clamer dans *Les Romanciers naturalistes* : « Nous sommes des "épiciers", cela est certain ; mais cela fait justement notre force et notre gloire⁹ ». Mais peut-être aussi ce perpétuel débiteur menace-t-il l'argumentation

1 Lettre de Zola à Anthony Valabrègue, 29 mai 1867.

2 « Son œuvre, cette œuvre maintenant démocratique, est une des preuves les plus éclatantes de la puissance de l'idée révolutionnaire. » Émile Zola, « Balzac », « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Œuvres complètes*, t. X [abrégé ici en OC X], Cercle du Livre précieux, 1968, p. 924-930.

3 *La Cloche*, 21 août 1872, *ibid.*, p. 960 et 962.

4 *Le Rappel*, 13 mai 1870, *ibid.*, p. 929.

5 *La Cloche*, art. cit., *ibid.*, p. 960.

6 *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 23.

7 *La Cloche*, 15 juin 1872, OC X, p. 954.

8 « L'argent dans la littérature » [mars 1880], in *Le Roman expérimental*, OC X, p. 1259 et sq.

9 *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 63.

de Zola. Le romancier fait en 1880 un portrait de Balzac en Mercadet conforme à celui que dressait Taine dans ses *Nouveaux essais de critique et d'histoire*¹ et il précisera quelques mois plus tard combien il trouve poignantes les lettres où Balzac promet à Laure de sortir bientôt de sa dette perpétuelle². On ne peut manquer de sentir, sous les lignes de l'homme qui vient de flanquer la maison de Médan d'une nouvelle tour grâce aux recettes de *Nana* et cite les lettres où Balzac dit l'écroulement des murs des Jardies, que son apitoiement désigne au lecteur sa réussite propre. Il y aurait encore à dire sur la représentation zolienne de *La Comédie humaine* en « tour de Babel³ », qui ne célèbre peut-être l'inachèvement génial que pour mieux dégager le terrain où s'édifie méthodiquement les vingt volumes des *Rougon-Macquart*.

Cette place singulière de Balzac dans la sociologie de l'art est inséparable, pour le tainien qu'est Zola, d'une révolution stylistique et thématique. « La vérité est que l'œuvre de Balzac a été réellement faite de la vie abominable qu'il a menée », écrit Zola, qui précise ce *topos* critique : « Balzac, acteur du drame de l'argent, a dégagé de l'argent tout le pathétique terrible qu'il contient à notre époque⁴ ». Pour reprendre les termes dans lesquels s'exprime une fois encore Sainte-Beuve en 1843 – lorsqu'il s'écrie : « L'argent, l'argent, on ne saurait dire combien il est vraiment le nerf et le dieu de la littérature aujourd'hui⁵ » – le passage du « nerf » au « dieu », c'est-à-dire la transition de l'argent littéraire considéré depuis Plaute comme tenseur narratif, vers l'argent comme sujet, est bien le fait du roman balzacien. Cela en partie parce que Balzac, vrai révolutionnaire selon Zola, ne peut cacher ses « sympathies inavouées (...) pour les martyrs obscurs de la bourgeoisie, pour les Birotteau, pour les Popinot et les autres petites gens qui se haussent à la fortune et aux honneurs par la puissance de leurs poignets⁶ ». Cela aussi parce que Balzac « voyant » et « prophète du lendemain » a prévu l'ascension des loups-cerviers de la seconde moitié du siècle : « ces grandes fortunes que Balzac maniait si complaisamment, elles ont poussé sous nos yeux, décuplées, scandaleuses »⁷.

Et c'est ici, dans ces pages où Zola affirme que Balzac « n'a fait que deviner la curée du coup d'État », pages contemporaines de la genèse du roman éponyme, que se lit le plus clairement la dette de Zola envers Balzac et, dans la gestion littéraire de cette dette, la centralité du thème de l'argent. Affirmer la mise en abyme de la dette littéraire dans le thème financier romanesque serait sans doute spécieux. Mais en prenant acte de l'inachèvement (de son propre aveu) du discours critique de Zola sur Balzac, il s'agit ici de chercher dans certains romans des *Rougon-Macquart*, et auparavant dans les notes fondatrices de la série, les traces de l'entretien infini que le maître du naturalisme poursuit avec celui qu'il nommait « notre véritable père⁸ ». Or cette filiation se manifeste de manière saillante dans le thème financier.

Les manuscrits originels : « agio » et « épuisement »

Parmi les textes fondateurs de la série rédigés par Zola fin 1868 ou début 1869, les balzaciens connaissent bien les « Différences entre Balzac et moi », que Colette Becker tient

1 Taine, « Balzac », *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, 1865. Voir la section liminaire « Sa vie ».

2 *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 40.

3 Voir le début de l'article du *Rappel* et sa réécriture en amorce du chapitre « Balzac » des *Romanciers naturalistes*, OC X p. 924 et OC XI p. 25.

4 *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 56.

5 Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, 1843, repris dans les *Portraits contemporains*, vol. II.

6 *La Tribune*, 31 octobre 1869, OC X, p. 915.

7 *Le Rappel*, art. cit., OC X, p. 928.

8 *Les Romanciers naturalistes*, avant dernier paragraphe du chapitre sur Balzac, OC XI, p. 65.

comme le premier de ces documents¹. Si l'on accepte cette chronologie, il faut souligner comment le rapport à Balzac initié par ces deux feuillets se prolonge, de manière bientôt implicite, dans les « Notes générales sur la marche de l'œuvre » et les « Notes générales sur la nature de l'œuvre », tout en recoupant précisément la question de l'argent. Ce qui se joue entre-temps dans ces trois textes, c'est la mise au point par Zola des termes de son matérialisme.

Dans une première partie des « Différences entre Balzac et moi »², Zola fait un résumé quasiment télégraphique de l'« Avant-Propos » de *La Comédie Humaine*³. Résumé d'une rapidité exponentielle, puisqu'il exécute en huit lignes les deux derniers tiers de l'« Avant-Propos », à partir de la phrase « Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement ». C'est dans un deuxième moment que Zola explicite la différence entre son projet et l'entreprise balzacienne. Il introduit d'abord en termes tainiens l'idée de la famille, qui se substitue en quelque sorte au procédé du personnage reparaissant⁴. Il cherche ensuite à se démarquer des « principes » balzaciens :

Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu [de me] d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois [scient] (l'hérédité, l'énéité*). Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir. J'accepte même l'exception.

Recourant à une thématique de la profondeur (« raisons intimes », « mécanisme intérieur »), Zola cherche ici à opposer les théories de l'hérédité, qu'il connaît encore mal, à l'étude sociale de Balzac. En affirmant abruptement la scientificité de son entreprise contre l'idéologie balzacienne, il entend substituer le naturalisme de Prosper Lucas à celui du Jardin des Plantes, le point de vue microscopique de l'hérédité au point de vue macroscopique de l'évolutionnisme. Mais en se déclarant *quant à lui* « purement naturaliste, purement physiologiste », il semble négliger les lignes de l'« Avant-Propos » où Balzac se déclare physiologue, évoque Gall et Lavater, décrit la pensée comme un fluide, et doit même se défendre contre l'accusation de matérialisme⁵. Or cette omission paraît féconder les textes suivants.

Dans les quatre feuillets de ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre », Zola poursuit la recherche du principe intérieur, de la « force » qui doit orienter sa série. Passons sur la désinvolture déconcertante avec laquelle il retient le « matérialisme » comme la doctrine ad hoc des *Rougon-Macquart* en gestation⁶. Retenons plutôt avec quelle insistance il cherche à démarquer son projet certes de l'œuvre des Goncourt, mais surtout de celle de Balzac – même

1 Colette Becker et Véronique Lavielle, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, vol. I, Champion, 2003. Voir l'introduction du volume.

2 Il s'agit à peu près du f°14.

3 Duquel il proposera plus tard, dans *Les Romanciers naturalistes*, une lecture plus poussée.

4 « Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux », écrit Zola.

5 Un indice que Zola a lu attentivement ce passage serait que l'une des réflexions de Balzac en cet endroit - « Je ne partage pas la croyance à un progrès indéfini, quant aux Sociétés ; je crois aux progrès de l'homme sur lui-même » - trouve un écho sous la plume de Zola dans ses notes ultérieures.

6 Voir en particulier cet extrait du 3^e feuillet : « [Étudier] / Prendre avant tout une tendance philosophique, non pour l'étaler, mais pour donner une [force] / unité [aux] à mes livres. La meilleure serait peut-être le matérialisme, [entendu] je veux dire la croyance en des forces sur lesquelles je n'aurai jamais le besoin de m'expliquer. Le mot force ne compromet pas. »

si jusqu'à *L'Assommoir*, Zola reste pris entre la revendication (par lui-même ou via ses affidés¹) de sa filiation balzacienne, et le comparatisme réducteur de ses critiques².

Ce sont les six feuillets des « Notes générales sur la marche de l'œuvre » qui révèlent le mieux cette tension filiale, dans la mesure où Zola ne trouve ici la direction de sa « force » héréditaire (elle fait « monter aux jouissances physiques et intellectuelles ») qu'en recourant d'emblée à un propos implicitement mais intégralement balzacien :

[début du 1^{er} feuillet :] Une famille centrale sur laquelle agissent au moins deux familles. Épanouissement de cette famille dans le monde moderne, dans toutes les classes. Marche de cette famille vers tout ce qu'il y a de plus exquis dans la sensation et l'intelligence. Drame dans la famille par l'effet héréditaire lui-même (fils contre père, fille contre mère). Épuisement de l'intelligence par la rapidité de l'élan vers les hauteurs de la sensation et de la pensée. Retour à l'abrutissement. [...]

Cette théorie du détraquement fait écho au passage bien connu de l'« Avant-propos » que Zola négligeait précisément de résumer dans ses « Différences entre Balzac et moi », lorsque Balzac écrit notamment : « si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur ». La courbe programmée des *Rougon-Macquart* vers l'entropie, l'auto-dévoration, l'auto-combustion se conforme parfaitement à l'énergétique que Balzac définissait entre autres dans l'introduction à *La Peau de chagrin* par Philarète Chasles (1831)³. Or c'est dans ces notes d'esprit balzacien que Zola réintroduit la question de l'argent :

[extrait du 5^e feuillet :] L'empire a déchaîné les appétits et les ambitions. Orgie d'appétits et d'ambition. Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée, et par le corps surmené. Pour le corps, poussée du commerce, folie de l'agio et de la spéculation ; pour l'esprit, éréthisme de la pensée conduite près de la folie (le prêtre pourra rêver comme Fourier*). Fatigue et chute : la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même, elle s'épuisera presque dans une génération parce qu'elle vivra trop vite.

Dans son matérialisme, Zola réintroduit curieusement un dualisme, qui évoque du reste certaines phrases signées Davin⁴. Mais les éléments de ce dualisme se ressemblent : ce qui brûle l'individu, par le *corps* comme par l'*esprit*, dans le commerce comme dans la foi, c'est la spéculation, le rêve, la créance et le crédit. Ce qui brûle, c'est de pré-empter l'avenir, de nouer des marchés à terme (« vivra trop vite »), et la définition de l'agio est ici séminale.

Ce paragraphe intégralement balzacien est important, car il gouverne la liste des dix romans que Zola soumet alors à l'éditeur Lacroix, où l'opposition (certes peu rigoureuse) entre corps (romans de l'agio) et pensée (romans de la folie) croise entre autres l'opposition balzacienne entre Paris et province. Les corps des *Rougon-Macquart* vont donc dire l'argent et la « poussée du commerce », tout comme le corps apoplectique de César Birotteau énonce un vice circulatoire de l'argent⁵. Les gras seront opposés aux maigres, la chair sera d'or, le boursier sera priapique, etc. Zola se propose ici d'incorporer l'économique à l'intérieur d'une fatalité de l'autocombustion, conformément à l'énergétique et la philosophie balzaciennes.

1 Voir l'article, déjà cité, écrit par Zola dans *Le Rappel*, ou bien l'étude de *La Curée* par Paul Alexis publiée le 24 octobre 1872 dans *La Cloche* (in Sylvie Thorel-Cailleteau, *Zola, Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 59-63).

2 Cela se retrouve dans une partie des propos de Barbey, Taine, Huysmans ou France.

3 Il s'agit du passage de l'introduction sur « l'agonie éclatante des sociétés », sur « la désorganisation produite par la pensée », sur « l'égoïsme » et, à propos de Rabelais, sur « l'appétit » – mot zolien.

4 On songe évidemment, dans l'introduction signée Félix Davin à *La Peau de chagrin*, à la phrase : « La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées. »

5 Voir Hélène Gomart, *Les Opérations financières dans le roman réaliste, Lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2004, p. 25-111.

Cet hommage implicite au physiologue de l' « Avant-propos » de *La Comédie humaine* invite donc à étudier comment Zola, dans ses romans du corps et de l'agio poursuit son dialogue avec Balzac : comment, dans un même mouvement, il va régler son rapport au roman balzacien et à la question d'argent.

Le seuil balzacien des *Rougon-Macquart*

La Fortune des Rougon (1870-1871), à la publication si contrariée, et *La Curée* (1872), dont la genèse déteint sur les articles de Zola en 1870, marquent de manière quasiment simultanée l'entrée dans *Les Rougon-Macquart* sous l'égide de Balzac. Le roman du coup d'État en province représente le type du roman balzacien que les détracteurs de Zola aiment à vanter à ses dépens. Le roman sur les démolitions de Paris passe quant à lui pour une œuvre imitée de Balzac – et par conséquent imitable – ce que *Le Ventre de Paris* ne sera plus¹. Dans les deux cas, Zola éprouverait sa sujétion envers le « père » du naturalisme, or cette embarrassante filiation s'exprime en particulier dans le thème financier.

Pour commencer sur un détail, on trouve dans le petit dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon* un feuillet bien symptomatique, dans lequel apparaissent plusieurs questions pour moitié biffées :

Quels sont les appointements et les attributions dans un chef lieu d'arrondissement de 6000 âmes, ayant une sous-préfecture, d'un receveur particulier, d'un percepteur, d'un receveur entrepreneur ; et d'un conservateur des hypothèques – (...)
Intérieur de la maison de Tante Dide. Combien peut-elle coûter de loyer. (...)
[Quelle rente peut avoir une vieille femme dans le Midi.]
Que gagne un employé de sous-préfecture ?
[Combien peut coûter une maison de commerce d'huile ? Ni trop ni d'] (...)
Que gagne un ouvrier vannier travaillant chez lui.²

Questions intéressantes parce que dans la genèse de ce roman de Plassans, qui demande un faible travail de documentation à Zola, il semble que le romancier d'une part rencontre un impératif de chiffrage d'ordre balzacien, d'autre part éprouve combien l'argent n'est pas chez lui une dimension *a priori* de la vision du monde (ou ne l'est qu'à l'état de lacune).

Au-delà de cette anecdote génétique, *La Fortune des Rougon* établit le déterminisme héréditaire de la série en redoublant les lois de l'hérédité par les liens de la dette : spoliation originelle de l'aïeule (et du frère et de la sœur de Pierre) par la vente de l'enclos des Fouque, et surtout assimilation par les époux Rougon, plus particulièrement par Félicité, de l'engendrement à un investissement³. Ces marchands d'huile sont bien l'inverse du vermicellier de Balzac ; le sacrifice paternel s'inverse en créance écrasante. Hélène Gomart a bien montré le caractère fondateur de cette créance dans son analyse du personnage de Saccard, incarnation de la dette dans la série, et tenu par son père pour un rejeton « de vil prix »⁴. Mais le débiteur le moins solvable demeure Pascal, l'alter ego du romancier, médecin qui ne fait pas payer les pauvres et ne pourra jamais rembourser ses études ; c'est en fait l'anéantissement catastrophique de son arbre généalogique, réification de la créance morale qu'il finissait par détenir sur ses ascendants-prêteurs, qui permet de *désintéresser* Félicité.

¹ « *Le Ventre* est à coup sûr l'œuvre la plus originale que Zola ait faite », affirme Huysmans dans son article du 25 mars 1876 pour *L'Actualité* (Bruxelles) à propos de *L'Assommoir*. Voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 94.

² Voir NAF 10303, f°32, in Colette Becker et Véronique Lavielle, *op. cit.*, p. 282.

³ *La Fortune des Rougon*, chap. 2, in *Les Rougon-Macquart*, t.1, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960, p. 59-68.

⁴ Voir Hélène Gomart, *op. cit.*, p. 222.

Il paraît inutile d'insister sur l'aggravation de la dette envers Balzac que peut *a priori* représenter *La Curée*. En soulignant lui-même que « quinze ou vingt ans plus tard, le second Empire a réalisé les monstres de Balzac », en indiquant que « ces grandes fortunes que Balzac maniait si complaisamment, elles ont poussé sous nos yeux, décuplées, scandaleuses »¹, le concepteur de l'« Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » place d'emblée son vrai roman « du corps et de l'agio » dans le creuset balzacien. Ce qui pose cependant problème, pour un même schéma catamorphique d'intrigue, ce sont les altérations du personnel de l'allégorie financière : ce Saccard qui voit son or s'enfuir par des trous et qui ambitionne d'aboutir enfin à la fortune vraie, se distingue des hommes d'argent de *La Comédie humaine*. Sa dépense s'oppose à l'accumulation de Nucingen comme à celle de Gobseck (même si l'on tient compte de la dépréciation des actifs de ce dernier²) ; sa banqueroute n'est pas la faillite honnête de Birotteau.

Rappelons qu'Auguste Dezalay propose de lire plus radicalement le roman de la destruction de Paris comme un roman de la modernité sacrilège, dont les enjeux financiers auraient une acception métalittéraire et où le démolisseur et spéculateur Saccard « prête-nom du romancier lui-même, opère (...) une activité destructrice et substitutive analogue à celle dont Zola fait le rêve sacrilège à l'égard de la création balzacienne, quand il prétend se mettre à la place du véritable père du roman français du XIX^e siècle ». Auguste Dezalay examine le monde des spéculateurs et démolisseurs ici dépeints pour conclure que Saccard « joue le rôle d'une sorte de diable créateur seulement dans l'ordre de la destruction, à l'intérieur d'un roman faussement balzacien qui devrait logiquement l'éliminer au profit de ces véritables héros de Balzac que pourraient devenir les sieurs Mignon et Charrier, patients et prudents entrepreneurs capables finalement de vaincre l'agitation brouillonne du spéculateur ». Certes dupé³, mais consacré par le roman, Saccard incarnerait une fantaisie de triomphe contre le « véritable père » du naturalisme.

À cette lecture, on pourrait opposer le rapport existant entre Saccard et le personnage de Mercadet, que Zola aimait⁴, mais aussi le schéma œdipien original qu'élabore *La Curée*. Le récit d'inceste y est en effet tempéré premièrement par l'absence de lien du sang entre la jeune Renée et Maxime, deuxièmement par la collusion qui s'établit entre père et fils aux dépens de cette poupée de son. Il n'y a pas de véritable confrontation au père. Antonia Fonyi, dans son étude du personnage de Saccard, repartira en l'occurrence de la réflexion rétrospective que fait Maxime à Mme Caroline dans *L'Argent* : « papa est incorrigible parce qu'il n'a pas le sens moral »⁵. En d'autres termes, Zola établit dans *La Curée* un schéma œdipien atroce par son atténuation même, qui pourrait se lire en termes métalittéraires aussi bien comme une confirmation / compensation du mouvement sacrilège qu'étudie Auguste Dezalay, que comme un fantasme de rapport pacifié au « père » de cette matière littéraire – quoique toute réduction des figures de romanciers aux personnages soit évidemment à exclure (il ne s'agit ici que de la figuration du lien). À l'inverse, la figure de Maxime, le fils entretenu, toujours péjorativement décrit, désigne aussi l'indignité de cette esquivance du père.

1 *Le Rappel*, art. cit., OC X p. 928.

2 Voir dans *Gobseck* la pourriture finale des denrées entreposées dans les caves.

3 Auguste Dezalay renvoie au chap. III et à un passage du chap. VI du roman où il est dit que Mignon et Charrier « venaient de réaliser des bénéfices énormes dans une affaire où il [Saccard] avait joué un rôle de dupe ». *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, t.1, op. cit., p. 419-464 et p. 547.

4 Voir *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 45.

5 Antonia Fonyi, « Zola : question d'argent ; Ambivalences financières et modèles inconscients dans *L'Argent* », *Romantisme*, n°119, 2003, p. 62.

Il n'en reste pas moins que ce roman inaugural, dans l'élaboration visiblement fort difficile de son argument financier¹ et dans l'efflorescence symbolique de l'intrigue secondaire de l'inceste, n'autorise pas à démêler la filiation de la spéculation. Il est donc tentant d'examiner ce que devient le rapport de Zola à l'argent littéraire lorsque le problème de la filiation balzacienne paraît devoir s'évanouir, à l'autre bout de la série, après l'émancipation définitive qu'est *L'Assommoir* et la consécration de *Germinal*. Mais sans doute le propos est-il ici réversible : il faut justement aller à l'autre bout de la série pour trouver, en position antépénultième, un autre roman sur l'argent, sur l'argent comme sujet.

Liquidation et paternité

Chacun sait que la courbe entropique programmée dans les notes fondatrices de 1868-1869 que nous avons évoquées n'est pas respectée dans *Les Rougon-Macquart*. La famille ne s'anéantit pas tout entière dans la « bousculade des ambitions et des appétits ». Zola écrivait initialement à propos de l'innéité : « j'accepte même l'exception ». Et en effet, par-delà les krachs et les débâcles se multiplient les enfants et les promesses d'un avenir humain comme d'un renouveau romanesque : Octave et Denise se sont mariés et ont enfanté, Étienne a sans doute fait de même, loin de la métropole, Jean va refonder une famille et « refaire » la France, Pascal et Clotilde ont conçu un enfant, enfin Saccard est parti en Hollande pour construire des canaux et prendre la place de feu François Zola, le père ingénieur. Il faut donc admettre que *Les Rougon-Macquart* finissent par échapper à la théorie balzacienne de la dissipation qui se trouvait si étroitement associée aux notes fondatrices. On notera que cet affranchissement philosophique s'exprime en particulier chez les individus et dans les branches de la famille qui ont rapport à l'argent et au commerce (Octave, Saccard et sa fille Clotilde). *L'Argent* constitue en l'occurrence en 1890-1891 le texte où se concentrent le plus densément les expressions de ce « changement complet de philosophie² ».

En remettant le personnage de Saccard dans les affaires (et en lui rendant le corps et textuellement l'âge qu'il avait dans *La Curée*), en le relevant même de sa ruine dans l'ultime paragraphe du roman, le roman de la Bourse exprime une pensée cyclique des crises financières qui oppose le principe de « vie » (c'est le dernier mot du roman) à tout tragique de la ruine. Le krach de Saccard n'est pas mortel comme la faillite de Birotteau (du moins pas pour lui). Mais il ne s'assimile pas non plus aux fausses faillites de Nucingen : il ne s'agit pas d'une accumulation déguisée mais bien d'une ruine complète, dont le discours romanesque veut pourtant affirmer l'innocuité, à l'encontre de la *doxa* du roman financier du siècle et du paradigme de *La Peau de chagrin*.

Or cette émancipation philosophique s'assortit d'un dépassement du matériau romanesque balzacien. Car le début de l'Ébauche du roman ne formule pas seulement l'intention de défendre l'argent : il évolue aussi en tentative de dissocier « l'argent nouveau » (qui sera incarné par Saccard) de « l'argent ancien » (celui de la richesse foncière aristocratique, mais aussi celui du « juif », que Zola semble ici confondre avec un principe d'accumulation). C'est-à-dire que Zola conçoit son roman comme une sorte de *Cabinet des Antiques* de la finance, où le personnel balzacien paraît un peu caduc. On se retrouverait dans une configuration comparable à celle qu'Auguste Dezalay montre à l'œuvre dans *La Curée*, où le financier moderne qu'est Saccard, certes battu à la Bourse par un Gundermann partiellement balzacien (accumulation boursière comme pour Nucingen, mais mortifère comme pour Gobseck), n'en

1 Voir dans l'édition des dossiers préparatoires (Colette Becker, *op. cit.*) les moments récapitulatifs ou délibératifs qui émaillent en particulier l'ébauche du roman.

2 Pour reprendre l'expression des premières lignes de l'ébauche d'*Au Bonheur des Dames*. Voir *Les Rougon-Macquart*, t. III, *op. cit.*, p. 1680.

incarne pas moins le principe de progrès économique du roman, non réductible à l'idée de destruction, absous par l'allégorie de l'espoir qu'est le personnage de Caroline¹. C'est le lieu de dire combien le roman de Zola se donne ici pour un roman total, embrassant tous les *topoi* de la littérature boursière du siècle², interdisant d'ailleurs tout projet concurrent pendant longtemps dans le roman français, mais surtout décentrant pour ainsi dire la matière balzacienne. En regard du Mignon ou du Charrier de *La Curée*, on pourrait en effet mettre le Pillerault de *L'Argent*, personnage de spéculateur à la hausse impénitent, optimiste quoique toujours déconfit. Mais on ne parviendrait guère à dégager le lien qui le rattache à son homonyme dans *César Birotteau* : il ne s'agit pas même d'un contre-pied, mais d'une reprise totalement a-signifiante du nom propre, qu'il faut paradoxalement interpréter comme un geste d'affranchissement.

L'émancipation de Zola se manifeste en outre dans son expertise boursière et, plus avant, dans le rapport qui s'instaure avec cette thématique littéraire. La critique la plus qualifiée a assez prouvé l'exactitude technique de *L'Argent*, malgré quelques simplifications à valeur visiblement symbolique³. C'est donc à expertise égale qu'il faudrait comparer les discours balzacien et zolien sur l'opacité de la Bourse. Or cette comparaison autorise à parler de dépassement herméneutique du roman zolien par rapport au roman balzacien. D'ailleurs, le plan même de *L'Argent* se donne comme herméneutique, puisque le premier chapitre du roman condense la *doxa* littéraire sur l'opacité des affaires boursières – celle-là même qu'on trouverait résumée dans la phrase sur la foule de l'Opéra qui figure au début de *Splendeurs et misères des courtisanes* – pour mieux la dépasser ensuite (et satisfaire la raison sociale du roman naturaliste). Par suite, il faudrait souligner la différence entre les récits balzacien et zolien de délit d'initié. Dans *La Maison Nucingen*, le délit d'initié, figuré par la scénographie même qui caractérise le récit-cadre (la cloison entre les deux cabinets chez Bignon), permet de déployer l'éloquence de Bixiou tout en renvoyant le narrataire à son inexpertise. Dans *L'Argent*, la narration du délit d'initié⁴ se déploie selon une focalisation interne qui associe le lecteur aux ordres d'achat de Saccard. Ainsi, Zola recherche la tension narrative tandis que Balzac met en scène la jouissance d'un savoir rétrospectif ; Zola suscite du romanesque tandis que Balzac fabrique du brio. Enfin, le contenu même de la révélation est différent : chez Balzac, l'opacité technique cache la grande bascule sociale (le destin de Beaudenord participe d'une économie de vases communicants qui est celle que formulaient les premières pages de l'« Avant-propos » sur le désordre démocratique). Chez Zola, l'opacité est en réalité le mystère de l'identité même des opérateurs financiers et peut passer pour une figuration de l'opacité démocratique (une illisibilité du suffrage, sans logiques d'équilibre). Zola ne dit plus que la ruine de certains enrichit les autres : dans le krach, dans l'éclatement de la bulle, personne ne ramasse la mise. Le facteur historique joue certainement dans l'écart entre ces deux discours ; il n'en reste pas moins que la référence balzacienne perd dès lors de sa pertinence pour Zola.

Aussi la thématique de l'engendrement et de la paternité prend-elle des résonances métalittéraires dignes d'intérêt. Hélène Gomart a bien montré comment ce roman du jeu à terme, qui amène aussi Zola vers la fin de sa série, est le roman d'un spéculateur incapable de borner sa spéculation haussière, de vendre et de « réaliser » comme disent les boursiers, de mettre fin à une dette familiale qui s'est accusée depuis *La Fortune des Rougon*, de même

1 Voir Eléonore Reverzy, *La Chair de l'idée, Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, p. 162.

2 Je me permets de renvoyer ici à mon livre *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle, Discours romanesque et imaginaire social de la spéculation*, Paris, Champion, 2007, p. 344 et sq.

3 À un détail près sur la question des reports de position à la Bourse, que Zola reconnaît dans ses notes avoir mal saisie. Voir, sur ce point, les travaux de Jean Bouvier ou Hélène Gomart.

4 Voir le coup de Sadowa dans *L'Argent*, chap. VI, in *Les Rougon-Macquart*, t. 5, op. cit., p. 192-199.

qu'il est incapable de concevoir sa paternité, de rencontrer son fils¹. Bien que la confrontation entre Saccard et Victor n'ait pas lieu et que cette esquive puisse faire songer à *La Curée*, bien que la paternité ne soit pas encore assumée comme elle le sera dans *Le Docteur Pascal*, elle est bel et bien au centre du roman. Et il est impossible de ne pas rapporter à ce fil narratif ce qu'on a pu dire de la génitalité de ce roman de l'argent, par opposition à l'analité du roman de l'or qu'était *La Curée*. Antonia Fonyi a certes corrigé cette opposition simpliste en préférant lire dans *L'Argent* les manifestations d'un véritable érotisme « urétral » saccardien², qui s'accorde bien avec l'imaginaire oriental saint-simonien déployé dans le roman, et qui évolue en opposition entre représentation dysphorique de la rétention (Gundermann) et valorisation de l'argent-semence. Voici donc un roman où l'ensemencement est exalté, où la dette de Saccard envers ses parents se commue en dette envers son fils naturel, enfin où cette dette même est revue à la baisse par Saccard³. Certes la reconnaissance de paternité demeure incomplète et le fils n'est pas rencontré, de même que Zola écrivait à propos de la postérité littéraire que « l'avenir nous échappe⁴ », mais ce roman dédramatise ainsi la filiation en même temps qu'il se déplace vers le point de vue du père, affirme la puissance de procréer et signe l'affranchissement de Zola envers la manière balzacienne.

Michel Butor remarquait dans sa préface au *Roman expérimental* qu'il s'opère entre le début et la fin des *Rougon-Macquart* un changement qualitatif dans les métaphores organiques de Zola et dans la définition de ses fluides. Rappelant l'adaptation faite par Zola de la notion de *circulus vital* exposée par Claude Bernard, Butor montrait à l'œuvre dans la série un certain nombre d'« humeurs sociales ». « Deux humeurs néfastes » marquent le début de la série : « le sang usurpateur et l'alcool neutralisant ». Les « humeurs fastes » apparaissent à la fin du cycle : d'une part le lait du *Dr Pascal*, qui sera celui de *Fécondité* ; d'autre part l'eau spermatique, qui est bien au centre de *L'Argent* et s'oppose résolument au « sang gâté » de *La Fortune des Rougon*.

On est donc passé de la théorie balzacienne de l'épuisement, qui commandait le rapprochement originel entre le corps et l'agio, à une conception de l'engendrement cyclique. Pour faire écho au propos d'Auguste Dezalay sur *La Curée*, on pourrait dire à propos de *L'Argent* que Zola y règle le rapport au « véritable père » du naturalisme non plus en opérant à travers Saccard une « destruction sacrilège », mais en proposant un premier évangile de la fécondité. Et la comparaison qu'on a pu faire entre Saccard « coupeur de bourses » et Chronos⁵ prend peut-être tout son sens lorsqu'on se remémore le propos de Zola sur Balzac, décrit comme un père offrant « la vision colossale d'un homme toujours en enfantement », après lequel il va s'agir malgré tout d'enfanter. C'est par la mise en scène, dans *L'Argent*, de l'acte créateur et spéculatif que le rapport avec le père, qui travaille si profondément les notes fondatrices des *Rougon-Macquart*, semble définitivement réglé. À la limite, il s'agit désormais d'un non-rapport. Et le « roman réel » que Zola se promettait d'écrire sur Balzac n'est autre, peut-être, que celui qui s'étend de *La Fortune des Rougon* au *Docteur Pascal*.

Christophe REFFAIT
Université de Picardie Jules Verne

1 Hélène Gomart, *op. cit.*, p. 165-298.

2 Antonia Fonyi, *art. cit.*

3 Voir la scène de marchandage de Saccard avec Busch. *L'Argent*, chap. IX, *op. cit.*, p. 291.

4 Dans *Les Romanciers naturalistes*, OC XI, p. 64.

5 Voir Hélène Gomart sur la dette paternelle, *op. cit.*, p. 192.