

## Fictions de la Bourse

par Corinne SAMINADAYAR-PERRIN  
(Université de Saint-Etienne)

« Mon cher ami, dit l'illustre Gaudissart à Finot, c'est parfaitement écrit [...] Voilà de la littérature utile.  
[...] J'ai pensé, dit l'auteur modestement, que l'époque du prospectus léger et badin était passée ; nous entrons dans la période de la science, il faut un air doctoral, un ton d'autorité pour s'imposer au public. »  
Balzac, *César Biroteau*.

Dans le monde des *Rougon-Macquart*, l'exercice du pouvoir passe toujours par la maîtrise des signes ; aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver les romans de Zola peuplés de spécialistes de la fiction écrite ou orale, qui figurent autant de doubles de l'écrivain : « Être puissant c'est, dans l'univers zolien, régenter le symbolique, pouvoir s'assimiler métaphoriquement au romancier, au maître du langage. »<sup>1</sup> On a ainsi pu voir dans Etienne Lan tier une projection amorphosée de l'écrivain, dont il hérite nombre de fonctions auctoriales<sup>2</sup> ; quant à *Son Excellence Eugène Rougon*, qui revendique avant tout d'être « une force », il incarne en quelque sorte un Émile Zola ministre, « le rêve de ce qu'il eût été s'il eût appliqué son ambition à la politique »<sup>3</sup>.

Dans cette galerie de portraits où le romancier délègue ses prérogatives et dissémine ses pouvoirs, Aris tide Saccard s'affirme dès *La Curée* comme un authentique génie de la fiction, à tous les sens du terme ; capable de combiner par pur amour de l'art les intrigues et mélodrames financiers les plus compliqués, il sait transfigurer ses opérations de spéculation immobilière en véritable conte de fées<sup>4</sup>, en cha toyante Mille et deuxième nuit offerte au Paris de la Fête impériale.

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, Droz, Genève, 1983, p. 294.

<sup>2</sup> Voir l'article de Robert Lethbridge, « Etienne Lan tier "romancier" : genèse et mise en abyme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 59, 1985, pp. 43-54.

<sup>3</sup> Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Charpentier, Paris, 1882, p. 105 ; cité par Robert Lethbridge dans son article « Zola et la fiction du pouvoir : *Son Excellence Eugène Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 123 (toute l'analyse, qui étudie les rapprochements entre Zola et son protagoniste, est très éclairante pour la question qui nous occupe).

<sup>4</sup> Voir notamment Davis Baguley, *Le naturalisme et ses genres*, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », Paris, 1995, p. 127.

Les premières pages de *L'Argent* rappellent que la fulgurante fortune passée de Saccard se résume à sa puissance de création et d'invention : « Toujours le mensonge, la fiction avait habité ses caisses » (p. 16) <sup>5</sup>. Le personnage même de Saccard constitue un réservoir fictionnel exceptionnellement fécond, puisque, par une entorse manifeste au dispositif général des *Rougon-Macquart*, on le voit faire « peau neuve » et devenir protagoniste de *L'Argent* après la clôture de *La Curée* — sans que la fin du cycle romanesque mette un terme au fabuleux destin de cet artiste de la spéculation : au moment de classer ses dossiers, le docteur Pascal laisse deviner la possibilité d'une « dernière réincarnation de Saccard ».

Or, ce portrait de l'écrivain en homme de Bourse ne va pas sans susciter, au sein même du texte romanesque, un certain nombre de tensions qui travaillent le récit. Car il n'est pas innocent de présenter la fiction comme une affaire hautement rentable, au moment même où Zola, qui parachève l'édifice des *Rougon-Macquart*, doit défendre la valeur symbolique de son œuvre dans un champ littéraire où le succès économique immédiat génère le soupçon. Sans compter que les très concrètes réussites de Saccard amènent à s'interroger sur la réalité des pouvoirs de la fiction — fiction de la littérature et fiction de l'argent.

### La Bourse en littérature.

Lorsqu'il écrit *L'Argent*, Zola s'inscrit dans la lignée de toute une série de récits qu'a inspirés le récent krach de l'Union Générale (1881) ; mais le projet de consacrer un roman à la Bourse hérite aussi de l'intérêt passionné que les hommes de lettres, écrivains et journalistes, ont porté au monde de la spéculation au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Précisons d'emblée que le discours « honnête », qui dans la plupart de ces œuvres condamne la spéculation comme désastreuse aussi bien pour la morale publique que pour l'économie <sup>6</sup>, ne reflète pas une réalité sociale propre au Second Empire ; durant cette période, la bourgeoisie spéculait encore très peu : « Les "classes éclairées" demeurent fondamentalement allergiques au jeu sur les valeurs boursières. Les écrivains qui dénoncent les ravages de la spéculation témoignent moins de l'ampleur d'un mal dont ils exagèrent l'importance, que de cette réaction de rejet » <sup>7</sup>. En fait, cette méfiance, envers

de la fascination (manifeste dans les petits journaux comme *Le Figaro* de Villemessant) pour les drames modernes de la spéculation, relève à la fois d'un malaise et d'une volonté de conjuration, en ce moment où les mutations socio-économiques modifient en profondeur le mode de production et de diffusion des biens culturels : le champ littéraire, qui régit par un processus d'autonomisation croissante <sup>8</sup>, a clairement conscience des déterminations financières qui pèsent sur le marché de l'édition et de la librairie — sans compléter la mainmise des grands financiers contemporains sur les entreprises de presse.

Dès lors la volonté de puissance de l'écrivain tend à se projeter, entre autres doubles imaginaires, dans la figure ambiguë du héros de la Bourse, maître occulte des temps modernes : « Gustave Planche, qui avait fréquenté Balzac, me disait que l'ambition de ce géant avait été, au fond, non pas d'être ce qu'il fut, un grand romancier, mais ce qu'il n'avait jamais pu être, un grand financier ou un grand ministre. On s'en douterait certes, rien qu'à parcourir son œuvre et à suivre de Marsay, Vautrin, Rastignac, à travers son monde de journalisme et d'argent. » <sup>9</sup> Ce portrait de l'écrivain en homme de Bourse marque une évolution décisive par rapport aux rapprochements jusque-là opérés, avec plus ou moins d'ironie, entre les artistes de génie et le talent commercial des artisans et boutiquiers. Certes, le tailleur est à sa manière un grand créateur, comme l'atteste son importance dans la vie mondaine — dans *La Curée*, l'illustre Worms est le Michel-Ange de la Fête impériale : « Le tailleur est un artiste. Il se souvient du temps où tailleur d'habits se disait par opposition à tailleur d'images, et partageait avec le sculpteur le domaine de la plastique [...] Le tailleur a d'ailleurs tous les côtés de l'artiste : le désintéressement et l'esprit d'aventure. » <sup>10</sup>. Certes, la belle Constance, future épouse de César Birotteau, manifestait déjà un authentique génie dans la création de ces « poèmes commerciaux » que sont les vitrines d'une boutique de nouveautés, comme d'ailleurs Malvina, l'industrielle compagne du bonnetier Jérôme Paturot <sup>11</sup> — quant aux révolutions esthétiques qu'opère Octave Mouret dans les étalages du *Bonheur des dames*,

<sup>5</sup> Toutes les références à *L'Argent* (entre parenthèses dans le texte) renverront désormais à l'édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface et notes de Henri Mitterand, Paris, 1967.

<sup>6</sup> Sur cette campagne littéraire dirigée contre la spéculation à la Bourse, qui se déchaîna avec une particulière acuité autour de 1857, voir Roger Bellet, présentation de *L'Argent* de Jules Vallès, édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, pp. 1157-1169, ainsi que le numéro spécial de *Romantisme* consacré à « L'Argent », n° 40, 1983.

<sup>7</sup> Alain Plessis, « La Bourse et la société française du Second Empire », *Romantisme*, « L'Argent », numéro cité, p. 52.

<sup>8</sup> Sur ce point, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1990 ; on se référera également aux actes du colloque consacré par la Société des études romantiques, l'UMR LIRE et le CERD à « La Production de l'immatériel » (14-17 mai 2003).

<sup>9</sup> Jules Vallès, « Littérature anglaise : le roman », *Le Courrier du dimanche*, 1<sup>er</sup> octobre 1865, article repris dans les *Œuvres* de Vallès, édition citée, I, p. 557.

<sup>10</sup> Félix Morand, *La Vie de Paris*, Librairie Nouvelle, Paris, 1855, p. 134.

<sup>11</sup> Voir la vitrine du Petit-Mateiot (*César Birotteau*, Le Livre de Poche, 1984, p. 40) et l'éloge vibrant que Jérôme Paturot accorde à sa femme : « Malvina avait le génie des décoratrices ; elle aimait l'original, l'imprévu. Aussi, notre étalage devint-il, de sa part, l'objet d'une étude savante [...] Que de surprises n'a-t-elle pas menagées au passant ! que de ressources ! que d'inventions inépuisables ! Si les industries n'étaient pas généralement ingrates, madame Paturot pourrait, à l'heure où j'écris, d'une statue, mais on encourage si peu les artistes en France ! » (Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Club français du Livre, Paris, 1964, p. 160).

elles n'ont rien à envier aux audaces des impressionnistes : le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>ème</sup> siècle* analyse d'ailleurs cette émergence d'un art nouveau comme l'indice d'un « transfige » socio-économique des instruits dans les professions commerciales : « Un très grand nombre de calicots ont fait leurs humanités... ; on voit même parmi eux des peintres et des architectes en rupture d'atelier, lesquels tirent un merveilleux parti de leurs connaissances de ces deux branches de l'art pour l'édification des étalages. »<sup>12</sup> Mais le passage de l'artiste-tailleur ou du poète-étalagiste<sup>13</sup> à l'écrivain-spéculateur radicalise le sens du parallèle établi entre domaine artistique et domaine économique : ne sont plus concernées uniquement les productions qui proposent une synthèse utilitariste entre arts libéraux et art industriel (la décoration des intérieurs bourgeois, ou les temples du commerce, comme possibles reconversions de la peinture et de la sculpture) ; la littérature, dont la valeur intrinsèque reste pour les contemporains la plus spirituelle et la plus incommensurable qui soit, s'analyse, au miroir de la Bourse, comme circulation sémiotique productrice de richesses financières éminemment matérielles.

Car l'attrait trouble qu'exerce le fonctionnement de la Bourse tient au haut degré d'abstraction des transactions qui s'y déroulent, abstraction qui transfigure la notion même de puissance financière, et renforce ses liens indubitables et occultes avec le pouvoir politique : « L'argent du XIX<sup>ème</sup> siècle, déjà abstraction par le "billet de banque", donc porteur d'un symbolisme très fragile et très fort, s'éloigne encore plus, avec la Bourse, de l'écu d'or trebuchant et somnant (qui jouait encore son rôle dans le "jeu"), devient une entité qui comporte le maximum de réalité (il soulève le monde, l'histoire, les événements) et le maximum d'irréalité. Plus l'abstraction est haute, plus la puissance est forte ; mais c'est une puissance occulte, à la limite incompréhensible. »<sup>14</sup> La Bourse constitue, pour le romancier réaliste, un efficace « point d'optique » en ce qu'elle concentre les dispositifs propres à l'exercice moderne du pouvoir, et souligne le fait que les

<sup>12</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>ème</sup> siècle*, article « Calicot », passage cité par Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 81.

<sup>13</sup> Jules Vallès se gausse de cette mode littéraire, qui produit nombre d'œuvres châtives où se croisent calicots et poétillons, des rêveurs et des pharmaciens, dont le blason serait un mètre en croix sur une lyre avec une visière verte sur un flambeau » (« Courrier de Paris », *L'Époque*, 21 avril 1865, repris dans l'édition citée des *Œuvres* de Vallès, I, p. 516).

<sup>14</sup> Roger Bellot, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romanisme*, « L'Argent », numéro cité, p. 57. Proudhon écrit par exemple : « C'est là [à la Bourse] que le philosophe, l'économiste et l'homme d'État, doivent étudier les ressorts cachés de la civilisation, apprendre à résoudre les secrets de l'histoire, et à prévoir de loin les révolutions et les cataclysmes. » (*Manuel du spéculateur à la Bourse*, Garnier-frères, Paris, 1854).

agents économiques sont aussi les véritables acteurs de l'histoire socio-politique ; or, comme le remarque Philippe Hamon, la topographie du roman de Zola met en évidence la nature fictionnelle de ce double pouvoir — la Bourse forme, avec la Bibliothèque Impériale et le Vaudeville, le centre névralgique de la capitale, combinant la fascination culturelle du Livre, l'attrait de la féerie et l'imaginaire de l'Argent : « Zola s'attaque cette fois au cœur de l'immatériel, à la source de l'empire des signes [...] Zola explore et décrit de façon lucide et prémonitoire les rouages du pouvoir moderne, de la notion même, moderne, de pouvoir, qui réside dans la maîtrise des modes de circulation accélérée des signes, des "actions" et des "valeurs" immatérielles. »<sup>15</sup>

Dès lors, l'homme de Bourse se doit de développer des aptitudes très comparables à celles de l'artiste en général, et plus spécifiquement du romancier, qui assure sa maîtrise par l'emprise qu'il exerce sur les imaginaires, et crée par la fiction (pour l'authentique *poités*, la fiction est création). A l'inverse en effet du tailleur qui fabrique un produit à commercialiser, ou du boutiquier qui ajoute une plus-value à ce même produit par la diffusion qu'il lui assure, le spéculateur, lui, œuvre dans l'immatériel ; il crée à partir de son seul pouvoir d'invention, comme par enchantement (autre métaphore célébrant la toute-puissance de l'écrivain), de la valeur abstraite et des réalisations très concrètes : « La spéculation est, à proprement parler, le génie de la découverte. C'est elle qui invente, qui innove, qui pourvoit, qui résout, qui, semblable à l'Esprit infini, *crée de rien* toutes choses. »<sup>16</sup> Par la médiatisation que l'écriture opère systématiquement sur les données réelles des entreprises économiques évoquées (les réalisations effectives de Saccard en Orient ne pénètrent dans l'espace du roman que sous forme d'estampes, de textes et de discours), le récit de Zola souligne cette immatérialité constitutive des géniales créations de la spéculation boursière.

Aussi l'écrivain peut-il revendiquer une authentique fraternité de créateur avec l'homme de Bourse, les talents de l'un et de l'autre reposant sur des qualités similaires et des aptitudes comparables à agir concrètement sur le monde par la force de l'intelligence et de l'imagination ; les petits journaux développent ce motif avec d'autant plus de complaisance que les modernes entrepreneurs de presse sont souvent des financiers d'envergure comme Mirès ou Millaud — et que certains génies du journalisme à la destinée balzacienne, comme Villemessant ou Girardin, ont su bâtir une colossale fortune en vendant du papier imprimé : « Je ne parle pas de la dépense effroyable d'idées et d'imagination qui se fait dans les lettres ; on en met trois fois plus dans un

<sup>15</sup> Philippe Hamon, préface de *L'Argent*, Le Livre de poche, Paris, 1998, pp. 19-20.

<sup>16</sup> Proudhon, *Manuel du spéculateur à la Bourse*, p. 9.

roman qu'il n'en faudrait pour faire fortune dans les affaires : car l'intelligence n'est pas plus nuisible d'un côté que de l'autre en définitive ; on a fait avec de simples hommes de lettres de grands banquiers et de bons ministres ; encore n'étaient-ce pas les premiers de notre bande.»<sup>17</sup> Sans doute faut-il tenir compte de la fonction compensatoire de ce type d'apologie du talent financier — il est d'ailleurs remarquable que ce soient plutôt les spécialistes des genres dévalués (le journalisme ou le théâtre de divertissement) qui assument ce parallélisme. Reste que la métaphore s'impose d'autant plus que la spéculation boursière, comme le monde des lettres, fonctionne par la circulation des écritures, la valeur des signatures, et la production de la croyance dans et par la fiction ; la célébrité du spéculateur de génie rejoint tout naturellement celle du grand artiste — un apprenti boursier rêve ainsi ses triomphes futurs :

«A la Bourse, la foule autour de moi serrée,  
De longs chuchotements saluera mon entrée ;  
Ma signature, seule, aura plus de crédit

Chez Zola, le rapprochement de l'homme de Bourse et du romancier s'impose avec d'autant plus d'évidence que les producteurs fictionnels sont nombreux dans le personnel des *Rougon-Macquart* — les écrivains et les artistes étant d'ailleurs moins représentés que d'autres travailleurs de l'imaginaire, susceptibles d'un meilleur investissement dramatique. Ces spécialistes de la fiction ont tendance, comme Saccard face à l'implacable logique mathématique de Gundermann, à brouiller la transparence documentaire du récit naturaliste : «Dans le monde de Zola, l'imagination est une affaire qui marche. Ils sont nombreux en effet ceux qui sont employés à faire de la fiction, comme d'autres sont employés à faire de la réalité (médecins, ingénieurs et en général tous ceux que les romans de Zola comptent comme spécialistes) [...] S'opposant à la (trop) raisonnable technocratie zolienne, dans un texte théoriquement voué à débutsquer les illusions et à produire du "document", ils multiplient les mirages de l'intrigue, de l'interprétation et de la rhétorique.»<sup>19</sup> Le personnage de Saccard concentre les vertus créatrices de l'imagination : si c'est l'ingénieur Hamelin et ses estampes qui font de son cabinet de travail une lanterne magique à usage privé, il faut l'œuvre du spéculateur pour transformer le dispositif en usine à rêve, et le rêve en réalité, par les pouvoirs de la fiction.

## Fictions financières.

Cette importance décisive de l'imaginaire dans la stratégie d'un grand spéculateur comme Saccard permet de comprendre l'étroite connexion entre les milieux financiers et la presse. Dès les premiers projets mentionnant un roman consacré à la Bourse, Zola lie indissociablement le monde de l'argent et celui du journalisme, ce que l'Ébauche rappelle clairement : «Enfin, je m'étais promis de donner un coin au journal, car je n'ai pas encore le journal dans ma série et, d'autre part, l'argent d'aujourd'hui, ça ne va pas sans le journal.»<sup>20</sup> Certes, la version finale du récit voit se réduire la place accordée à la presse, et il n'est plus question, dans *L'Argent*, de trouver un tableau de tout le «journalisme de l'époque», comme Zola l'avait tout d'abord envisagé. Pour autant, le rôle des journaux dans le roman ne se limite pas à une orchestration publicitaire purement mercantile ; point de rupture nette entre la petite presse financière, la culture de haute légitimité et le champ littéraire proprement dit : Saccard choisit pour associés Jantrou, ancien professeur d'humanités qui incarne toute la tradition classique dans un style «du plus pur atticisme», et le jeune romancier Jordan, initialement conçu comme un «double» de Zola lui-même à ses débuts littéraires. Si ce dernier personnage voit son rôle s'amoindrir, sans doute est-ce parce que sa fonction de «spécialiste de la fiction» faisait double emploi avec le protagoniste Saccard.

L'investissement médiatique qui caractérise l'Universelle dès ses débuts fait ainsi du héros de *L'Argent* un frère de ces inventifs entrepreneurs de presse que furent sous le Second Empire Mirès ou Millaud — d'ailleurs, la destinée financière de Mirès, riche en drames et en rebondissements, constituait l'une des sources de Zola : dès le lendemain de la révolution de 1848, Mirès, comprenant la puissance de la presse sur l'opinion, acheta en association avec Millaud *Le Journal des Chemins de fer*, dont il fit un organe de renseignements financiers ; puis, au début du Second Empire, il s'assura l'appui du gouvernement en le soutenant par les deux journaux, *Le Constitutionnel* et *Le Pays*, qu'il avait acquis pour soutenir sa Caisse générale des chemins de fer<sup>21</sup>. Jantrou ne fait donc que s'inspirer de ces illustres précédents lorsqu'il propose à Saccard de fonder «un journal à vous, complètement à vous [...] Chaque matin, une page vous serait réservée, des

<sup>17</sup> Jean Rousseau, «Les querelles littéraires», *Almanach du Figaro*, 1861, p. 10.

<sup>18</sup> Ponsard, *La Bourse*, comédie en cinq actes et en vers, Michel Lévy, Paris, 1856, p. 7 (4, 1).

<sup>19</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, Nathan, «Le Texte à l'œuvre», Paris, 1999, p. 20.

<sup>20</sup> Passage cité par Henri Mitterand, introduction de *L'Argent*, p. 1245. Il est révélateur que les premières mentions du projet mettent sur le même plan la Bourse et le journalisme : «La Bourse et les journaux», mentionne une liste datée de 1883-84 ; l'écrivain annonce dans une interview au *Matin* (17 mai 1886) qu'il prépare «une autre [roman] sur la finance et le journalisme» ; il précise dans *Le Figaro* (4 janvier 1887) : «La Bourse et le journalisme fonctionnant dans le cadre de l'Empire libéral»

<sup>21</sup> Sur ces diverses opérations, voir Henri Mitterand, introduction de *L'Argent*, et le livre de Mirès lui-même : *À mes juges : ma vie et mes affaires*, Paris, 1862.

articles qui chanteraient vos louanges, de simples notes rappelant l'attention sur vous, des allusions dans des études complètement étrangères aux finances, enfin une campagne en règle, à propos de tout et de rien» (p. 119). On notera l'habileté stratégique du titre *L'Espérance* comme enseigne du journal — terme riche en réminiscences pieuses, pour désigner la plus importante des vertus... lorsqu'on joue à la Bourse ! Ajoutons (hasard ou clin d'œil de Zola ?) qu'une feuille de Nancy, intitulée justement *L'Espérance*, avait vanté en 1849 les mines d'or de Californie avec des visions d'El Dorado que ne renierait pas l'éloquence lyrico-financière de Saccard : « Non seulement dans le Sacramento [...] mais dans le lit desséché de ses moindres affluents, dans les ravins des collines environnantes, on n'a qu'à se baisser pour remplir ses poches de poudre d'or. »<sup>22</sup>

La campagne de presse orchestrée pour le soutien de l'Universelle emprunte à différentes strates de l'évolution de la publicité financière au XIX<sup>ème</sup> siècle. Par certains aspects, Jantrou reprend les techniques traditionnelles déjà utilisées par Finot pour promouvoir l'Huile Céphalique inventée par César Biroteau, en mêlant érudition scientifique et réminiscences culturelles bibliques ou classiques : « Ces articles réjouissaient l'âme de Gaudissart, qui s'armait de journaux pour détruire les préjugés, et faisait sur la province ce que depuis les spéculateurs ont nommé, d'après lui, *la charge à fond de train* [...] Gaudissart, appuyé sur la presse, eut d'éclatants succès. »<sup>23</sup> D'autre part, la stratégie de l'Universelle repose sur une interaction concertée<sup>24</sup> entre le soutien apporté par des feuilles financières sérieuses et bien établies (*La Cote financière* en est le modèle), la campagne d'annonces orchestrée par des journaux spécialement créés à cet effet

<sup>22</sup> Passage cité par Claude Bellanger et al., *Histoire générale de la presse française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, tome II, p. 221.

<sup>23</sup> Balzac, *César Biroteau*, p. 212.

<sup>24</sup> Sous le Second Empire, un journal pouvait non seulement vanter telle ou telle opération boursière, mais aussi célébrer les mérites d'une feuille financière spécialisée : « Depuis cinq ans qu'il existe, *Le Crédit financier* n'a cessé d'être utile, indispensable même au public, au public de la province principalement. Achats, ventes, placements, emprunts, il s'est chargé de tout et a tout réalisé avec promptitude, avec intégrité. » Il en est par exemple dans *L'Almanach du Figaro* (1860, p. 18).

<sup>25</sup> Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Ellipses, Paris, 1999, p. 131. On comprend que les pamphlets contre le journalisme vénal englobent dans leurs diatribes cette complicité suspecte entre la presse et le monde de la finance : « Il est temps qu'on arrête cette odieuse complicité du journalisme, toujours prêt à offrir sa quatrième page aux agitateurs pour y étaler la glu de leurs promesses mensongères, pour y dresser leurs pièges audacieux. / On jette en avant une bourde quelconque sur les mines, sur l'exploitation des carrières, sur le crédit, sur le brouillard, sur le vent, sur la fumée, sur les nuages, puis on chauffe la commançade à grand renfort d'annonces. » (Eugène de Mirecourt, *La Bourse, ses abus, ses mystères*, Chez l'auteur, Paris, 1858, p. 24).

(à l'exemple de la Caisse des chemins de fer ou de l'Or de Californie), enfin la publicité financière présente dans la plupart des grands journaux et de la petite presse : « Les valeurs sûres trouvent facilement et directement preneurs, par l'intermédiaire des grandes banques. En revanche, les affaires peu solides ont besoin d'être vantées auprès du public. Pour cela, les banques ont affermé l'espace-papier des grands journaux pour y insérer le tableau des cotations de la Bourse et le Bulletin financier l'accompagnant, ainsi qu'une chronique financière de la semaine, généralement publiée le samedi. Sous une apparence d'objectivité, tout cela est présenté de manière à influencer le choix des rentiers. A côté de ces espaces affermés, les entreprises financières pouvaient "inspirer" certains articles de commentaire financier ou économique et aussi faire insérer de la publicité ouverte pour annoncer telle ou telle émission d'actions, tel ou tel emprunt. »<sup>25</sup>

L'efficacité de Saccard tient cependant à ce qu'il double l'éloquence épideictique propre à la publicité d'une mobilisation énergétique de tous les modes narratifs<sup>26</sup>, détournant à son profit les séductions et le « plaisir extrême » de la fiction. Parallèlement à l'annonce proprement dite, la presse pratiquait la « réclame » ou le « fait-Paris payé », c'est-à-dire un petit récit relevant apparemment du genre de la chronique, relatant une anecdote mondaine ou un fait divers piquant, mais en fait destiné à mettre en valeur tel ou tel produit ; Saccard et Jantrou profitent de l'Exposition universelle pour exploiter ce type de récit, purement fictif mais mettant en scène le personnel traditionnel de la chronique mondaine (qui constitue en même temps le public visé : les lectrices élégantes de la haute société sont le plus sûr soutien de la Banque universelle) — il s'agit en l'occurrence d'« un fait divers extraordinaire, l'histoire d'une dame qui avait oublié cent actions dans un fiacre » (p. 231). Puisque d'autre part l'Exposition universelle alimente le goût de l'exotisme associé à la vulgarisation des savoirs, les rusés compères annexent également le genre du récit de voyages en publiant « un extrait d'un voyage en Asie Mineure, où il était expliqué que Napoléon avait prédit la maison de la rue de Londres » (*ibid.*)... Enfin, le génie de Saccard reprend et amplifie la tradition des publicités

<sup>26</sup> César Biroteau, après avoir lui-même rédigé le prospectus qui assure son premier succès (ce chef-d'œuvre de prose commerciale, cité dans le texte romanesque, est porté à la dignité historique et littéraire d'une « pièce justificative » comme celles que produit Chateaubriand mémorialiste), a lui aussi recourus à « l'homme de l'art », l'écrivain et journaliste Finot, pour lancer l'Huile céphalique ; mais les ressources de la fiction narrative restent en l'occurrence modestes.

réactionnelles sous forme romanesque<sup>27</sup>, sans se limiter aux dimensions réduites de l'anecdote journalistique, jantrou envisage d'«écrire une brochure, une vingtaine de pages sur les grandes entreprises que lançait l'Universelle, mais en leur donnant l'intérêt d'un petit roman, dramatisé en un style familier ; et il voulait inonder la province de cette brochure, qu'on distribuerait pour rien, au fond des campagnes les plus reculées» (p. 175).

En maître accompli de la fiction, Saccard se fabrique, à l'usage du grand public, un personnage de fiction selon les règles qu'impose le marché journalistique et littéraire contemporain<sup>28</sup>. Dans *La Curée*, il se forge un pseudonyme en reprenant (et en exhibant) le processus même qu'emploie Zola pour nommer ses personnages romanesques — et s'invente un véritable programme narratif :

«Aristide leva les yeux au plafond, répétant, écoutant la musique des syllabes :

— Sicardot... Aristide Sicardot... Ma foi, non ; c'est gamache et ça sent la faillite.

[...] Il rêva un instant encore, et, d'un air triomphant :

— J'y suis, j'ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard !... avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte les pièces de cent sous [...]

— Oui, un nom à aller au bain ou à gagner des millions »<sup>29</sup>

Quand au nom de la Banque Universelle, il apparaît à Saccard comme une véritable épiphanie, un «titre» (le terme est révélateur), une affiche ou une enseigne s'imposant en lettres de feu comme dans la Bible — en l'occurrence, la bible moderne du journalisme financier : «En sautant du lit, il venait de trouver enfin le titre de cette société, l'enseigne qu'il cherchait depuis longtemps. Les mots : la Banque

<sup>27</sup> Tradition au demeurant ancienne, puisqu'elle remonte, comme l'explique Gilles Feyel (*La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, p. 23) au *Mercur galant* (fondé en 1672, devenu en 1724 *Le Mercure de France*). Villemessant, dans les *Mémoires d'un journaliste* (Dentu, Paris, 1884), revendique comme une de ses spécialités l'article-réclame et en donne un exemple : une jeune grisette se suicide en laissant son testament au cou d'un serin à qui elle rend sa liberté ; ce récit se termine ainsi : «L'oiseau a été trouvé par M.\*\*\*, propriétaire des magasins de ..., rue ..., numéro ..., qui lui a donné asile et veille sur cet intéressant orphelin avec un soin religieux» (p. 91).

<sup>28</sup> Un nom d'auteur est un produit comme un autre, qu'il s'agit d'adapter à la demande du public : «En même temps qu'au *Corsaire*, Münger fit ses débuts à *L'Artiste*, que dirigeait Arsène Houssaye. Le blond directeur reçut le jeune poète à bras ouverts. Mais le nom du débiteur, tel qu'il était écrit sur son acte de naissance, sembla peu séduisant à Arsène Houssaye comme coup d'œil typographique. Si bien que, pour être agréable à son nouveau chef de file, le futur auteur du *Pays latin* consentit à transformer l'i trop simple de Henri en un y magnifique et à couronner l'u de Münger d'un majestueux tréma.» (*Almanach du Figaro*, 1862 : extrait de la préface des *Femmes de Münger*, par Leconte de Lins, édition de Neuville et Léon Beauvallet).

<sup>29</sup> *Finale Zola, La Curée*, édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface et notes de Henri Mitterand, Paris, 1960, p. 364.

Universelle, avaient brusquement flambé devant lui, comme en caractères de feu, dans la chambre encore noire» (p. 82).

Ainsi animé par une inspiration venue d'en haut, le génie du spéculateur met au service de son programme narratif («aller au bain ou gagner des millions» : Saccard fera les deux, ou peu s'en faut...) tous les moyens modernes, industriels et techniques susceptibles d'assurer la médiatisation et la diffusion de la fiction. Conformément au goût des contemporains pour l'image sous toutes ses formes, il métamorphose les visions du rêve oriental en dispositif sémiotiquement performant (et idéalement performant), faisant du «cabinet des épures» de l'ingénieur «quelque chose de l'atelier de l'artiste, véritable fabrique d'images et fabrique d'illusions»<sup>30</sup> ; le texte romanesque en explicite le mode d'emploi — par une métaphore qui exemplifie le travail de l'écriture sur la fiction : «[Madame Caroline] restait sévère, dans l'ombre croissante de la pièce. Mais on apporta deux lampes, et les murs furent largement éclairés, les vastes plans, les aquarelles vives, qui la faisaient rêver des pays de là-bas. La plaine encore était nue, les montagnes barraient l'horizon, elle évoquait la détresse de ce vieux monde endormi sur ses trésors, et que la science allait réveiller dans sa crasse et dans son ignorance» (p. 135).

Notons que cet atelier du spéculateur juxtapose les plans du spécialiste (l'ingénieur) et les rêveries de l'imagination (les aquarelles de madame Caroline) : pour être efficace, la fiction doit combiner le discours de la Science, conformément aux revendications affichées du naturalisme, et les puissances de l'illusion, seules capables de susciter la croyance (dans le récit réaliste ou le projet exposé par l'homme de Bourse). Briocheau l'avait déjà compris, puisque son génial prospectus pour la Double Pâte des Sultanes s'inspirait à la fois d'une «espèce de roman fait par un médecin du siècle précédent», *Abdeker ou l'Art de conserver la beauté*, et d'un discours scientifique appuyé sur les découvertes les plus récentes du chimiste Vauguelin... D'autre part, le recours à l'image dénote un sens très sûr de l'évolution des représentations : en perfectionnant les anciens systèmes de «mise en scène publicitaire» destinées à tromper les gogos<sup>31</sup>, Saccard s'adapte aux paradoxes d'une

<sup>30</sup> Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, José Corti, Paris, 2001, p. 167.

<sup>31</sup> Un exemple célèbre, bien connu des lecteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle : la Compagnie des Bitumes du Maroc, dont Jérôme Paturot est brièvement promu gérant. «On fit voir [aux gogos] du bitume, on le décomposa devant eux, on étala les plans de l'empereur du Maroc, où se trouvait tracé, en caractères arabes, le firman du privilège. Les ressources du charlatanisme le plus vulgaire ne furent pas négligées. Deux maltrés, servant comme employés, passaient pour des dignitaires de Sa Majesté Mauley XXXIV : les commis avaient tous de longues pipes ; on faisait assoir les visiteurs sur des divans presque au niveau du sol ; on leur offrait du café à l'orientale dans de petites tasses de la capacité d'une coquille de noix.» (Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, pp. 38-39).

bourgeoise qui rêve d'exotisme mais reste volontairement murée dans un espace social cloisonné, sans ouverture possible vers l'ailleurs, qu'il soit géographique ou idéologique : « L'Ailleurs qui a été la grande affaire du romanisme est soigneusement enserré et figuré dans des cadres et des livres. »<sup>32</sup>

Cette échappée vers le rêve se trouve artistiquement machinée par un Saccard habile à transformer un ensemble de représentations pré-existantes mais éparées en une fiction cohérente, et dès lors capable d'emporter le crédit du grand public. Le spéculateur œuvre au croisement de l'imaginaire et de l'idéologique, bricolant sa fiction orientale à partir de matériaux fournis par ses victimes elles mêmes ; à partir d'un parallélisme implicite mais récurrent dans le récit (le percement du canal de Suez, évoqué dès les premières pages), la Banque Universelle appuie ses opérations financières sur un discours hétérogène superposant plusieurs modèles imaginaires. L'Orient se déploie d'abord aux yeux des lecteurs (ceux du roman comme ceux des journaux de Saccard) comme un Éden miraculeusement préservé, une contrée idyllique où coulent le lait et le miel, un Paradou étendu aux dimensions de toute une contrée : « Quel paradis délicieux ! On n'a qu'à gratter la terre, les moissons poussent, débordantes. Les arbres fruitiers, les pêcheurs, les cerisiers, les figuiers, les amandiers, cassent sous les fruits. Et quels champs d'oliviers et de mûriers, pareils à de grands bois ! Et quelle existence naturelle et facile, dans cet air léger, constamment bleu ! » (p. 64). Ce tableau enchanteur qu'esquise Mme Caroline se calque sur les descriptions lyriques vantant notamment, sous le Second Empire, le climat exceptionnel des villes d'eau de la Côte d'Azur — voici par exemple l'évocation paradisiaque d'un chroniqueur-publicitaire du *Figaro*, soucieux d'attirer des souscripteurs à la Société des bains et jeux de Monaco : « L'été à Monaco est en permanence ; dans ce paradis terrestre où poussent en pleine terre les citronniers et les orangers, le calendrier devient un meuble inutile, et ce petit coin de terre béni de Dieu, recèle le printemps au milieu des hivers. »<sup>33</sup> Notons cependant que le public du Second Empire risquait d'être fort peu sensible au primitivisme bucolique de ces Édens renouvelés — d'où, dans la bouche du Levantin Sabatani, un infléchissement significatif du thème, au moment de l'Assemblée Générale de la Banque Universelle : « Sabatani était là, au milieu d'un groupe, parlant de l'Orient, son pays, avec des caresses de voix languissantes, racontant de merveilleuses histoires, comme si l'on n'avait eu qu'à s'y baigner pour ramasser l'argent, l'or et les pierres précieuses » (p. 250).

<sup>32</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, p. 9.

<sup>33</sup> Alphonse Seguy, « Les bains de Monaco », *Almanach du Figaro*, 1861, p. 10; cet article s'intègre dans toute une campagne publicitaire qui reprend inlassablement ce thème de la « contrée féérique où fleurit l'éternel printemps » (*Almanach du Figaro*, 1860, p. 18).

Cette dimension mythique, pour être efficace, nécessite néanmoins d'être quelque peu « lestée » de réalisme — d'où la reprise par Saccard de considérations historiques traditionnelles sur l'Orient berceau de l'Europe moderne et source de toute civilisation, non sans réminiscences culturelles du meilleur goût aux yeux de la bonne société, allusions que, on le devine, Jantrou excelle à mettre en valeur : « Il mêlait des souvenirs classiques effacés à son enthousiasme d'agioteur, célébrant cette mer, la seule que le monde ancien eût connue, cette mer bleue autour de laquelle la civilisation a fleuri, dont les flots ont baigné les antiques villes, Athènes, Rome, Tyr, Alexandrie, Carthage, Marseille, toutes celles qui ont fait l'Europe » (pp. 74-75). Le rêve à la fois religieux, technocrate et colonialiste du ressourcement oriental, qui emprunte aussi bien à Lamartine qu'aux saint-simoniens, permet de transformer l'expédition d'Égypte en épopée mystérieuse et fascinante, quête inavouée d'un occulte Graal — en bon romancier historique, Saccard exploite les zones restées obscures d'un passé bien connu de tous : « La haute figure de Napoléon le frappa d'avantage, allant guerroyer là-bas, dans un but grandiose et mystérieux. S'il parlait de conquérir l'Égypte, d'y installer un établissement français, de donner ainsi à la France le commerce du Levant, il ne disait certainement pas tout ; et Saccard voulait voir, dans le côté de l'expédition qui est resté vague et énigmatique, il ne savait au juste quel projet de colossale ambition » (p. 78).

Le motif de l'Éden ressuscité, les métaphores bibliques et le souvenir des Croisades, qui transfigure l'aventure financière en roman de chevalerie (c'est un motif récurrent dans les œuvres consacrées à l'affaire de l'Union Générale<sup>34</sup>), permettent en outre de déguiser les ambitions colonialistes et les appétits financiers en croisade spirituelle — d'où la trouvaille géniale des mines d'argent du Carmel, qui fédère imaginaire biblique, rêve industriel et vocation catholique : « Plus encore que la science, l'antique poésie des lieux saints faisait ruisseler cet argent en une pluie miraculeuse, éblouissement divin que Saccard avait mis à la fin d'une phrase, dont il était très content » (p. 167).

À partir de schémas narratifs et de motifs traditionnels à l'efficacité éprouvée, Saccard réussit à machiner une fiction originale qui superpose les séductions exotiques des *Mille et une Nuits*, et un légendaire chrétien du meilleur aloi pour célébrer l'or et la chair — ce sont les femmes du monde qui se font les plus efficaces agents publicitaires de l'Universelle : « Il semblait que, sur un mot de leurs jolies bouches, les trésors retrouvés des califes resplendissaient, dans un conte merveilleux des *Mille et une Nuits*. Les bijoux, les pierres du rêve, pleuraient dans les caisses de la rue de Londres, tandis que fumait

<sup>34</sup> Halina Suwala, « Le krach de l'Union Générale dans le roman français avant *L'Argent* de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 27, 1964, p. 82.

l'encens du Carmel, un fond délicat et vague de légendes bibliques, qui divinisait les gros appétits de gain» (p. 233<sup>35</sup>). En bon entrepreneur de spectacles, Saccard exploite d'ailleurs l'«apothéose de fée» que constitue l'Exposition universelle pour servir de toile de fond à sa propre mise en scène des cavernes d'Ali-Baba : «Des coffres-forts étaient scellés, immenses, ouvrant des gueules profondes de four, derrière des glaces sans tain qui permettaient au public de les voir, rangés comme les tonneaux des contes, où dorment les trésors incalculables des fées» (p. 229).

En bon professionnel de la «littérature industrielle» et de la fiction commerciale, Saccard touche d'abord le public de prédilection des romans-feuilletons, ces «lecteurs naïfs» et facilement abusés que constituent, selon les contemporains, les femmes et les gens du peuple : «Les fictions mirifiques de Saccard [...] font l'objet d'une immense ferveur populaire. Les femmes et les foyers modestes sont d'ailleurs les plus prompts à accorder leur crédit à ce conte de fées moderne »<sup>36</sup>. De fait, c'est bien comme un feuilleton à succès que Nathalie Dejoie et son père suivent dans les journaux financiers l'aventure de l'Universelle : «Moi, je les lis, le soir. Papa m'apporte les journaux... Il les a déjà lus, et il faut que je les lui relise... Jamais on ne s'en laisserait, tant c'est beau, tout ce qu'ils promettent. Quand je me couche, j'en ai la tête pleine, j'en rêve la nuit. Et papa me dit aussi qu'il voit des choses qui sont un très bon signe. Avant-hier, nous avons fait le même songe, des pièces de cent sous que nous ramassions à la pelle, dans la rue. C'était très amusant» (p. 270).

#### La fortune par la fiction : ambiguïtés romanesques.

«Saccard ne vivait plus que dans la fiction exagérée de son triomphe, entouré comme d'une gloire par cette averse d'or qu'il faisait pleuvoir sur Paris» (p. 293) : le protagoniste de *L'Argent* se transforme peu à peu en archange de la spéculation, en génie de la Bourse — bref, en personnage de fiction à tous les sens du terme, si bien qu'il en arrive à échapper à la logique rigoureuse de la cohésion naturaliste : «Quand il s'agira de reprendre Saccard pour *L'Argent*, Zola aura moins de scrupules, créant de son propre aveu un "Saccard nouvelle forme" qui coïncide difficilement avec le Saccard de *La Curée*. Les deux visions du personnage, effectivement, s'ajustent mal. Mais

<sup>35</sup> Le motif apparaît à plusieurs reprises dans le roman : «On achetait, on achetait, même les plus sages, dans la conviction que ça monterait encore, que ça monterait sans fin. C'étaient les cavernes mystérieuses des Mille et une Nuits qui s'ouvraient, les incalculables trésors des califes qu'on livrait à la convoitise de Paris. Tous les rêves, chuchotés depuis des mois, semblaient se réaliser devant l'enchanteur public» (pp. 252-253).

<sup>36</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, p. 80.

Saccard est un peu le Vautrin de Balzac, figure de feuilleton toujours prête à renâtrer de ses cendres pour endosser une nouvelle identité.»<sup>37</sup> Il lui arrive d'ailleurs à Saccard d'exercer ses talents de manière purement désintéressée, en véritable esthète : s'il devient l'ordonnateur efficace (et parfaitement honnête) des œuvres patronnées par la princesse d'Orviédo, c'est d'abord parce qu'il a «l'imagination prise» et qu'il est «charmé du plan grandiose» projeté par son amie (p. 54) ; sans y avoir aucun intérêt propre, il conçoit «dans son crâne de visionnaire une idylle géante [...] cette colossale idylle du bien faite à coups de millions» (pp. 55-56), idylle qui, comme les romances sentimentales ou les mélodrames bien ficelés, attendrit mieux son cœur (et celui des souscripteurs) que les réalités sociales de la misère !

Aussi est-ce en «poète du million» (p. 219), en «poète de l'argent» (p. 243<sup>38</sup>) que Saccard suscite l'enthousiasme par sa parole inspirée : «A larges traits, avec sa parole ardente qui transformait une affaire d'argent en un conte de poète, il expliqua les entreprises superbes, le succès certain et colossal» (p. 101). L'amour de l'art lui fait négliger les combinaisons purement mathématiques au profit des séductions de l'imagination : «Je ne veux pas leur demander onze cents francs, à aucun prix ! Ce serait vraiment trop bête et trop simple... Comprenez donc que, dans ces questions de crédit, il faut toujours frapper l'imagination» (p. 242<sup>39</sup>). A la fin du roman, Saccard, dans sa cellule peuplée de rêves et envahie de papiers, évoque la figure (égale-ment mythique) du poète en prison<sup>40</sup> : «terrible et hideux poète», comme l'écrivit Huysmans dès la parution de *L'Argent*<sup>41</sup>.

La réussite de Saccard s'explique par l'exceptionnelle adéquation de sa stratégie avec le fonctionnement effectif de la Bourse, lui-même régi par la puissance diffuse et protéiforme de la fiction. Dès l'ouverture du roman, le portrait de la princesse d'Orviédo apparaît comme la résultante des récits fabuleux qu'a inspirés son destin : «Il circula toutes sortes d'histoires extraordinaires [...] Et la légende qui finit par s'établir fut romantique. Un homme, un inconnu vêtu de noir, racontait-on, comme la princesse allait se mettre au lit, était un soir apparu tout d'un coup dans sa chambre, sans qu'elle eût jamais compris par quelle porte secrète il avait pu entrer ; et ce que cet homme lui avait

<sup>37</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, p. 110.

<sup>38</sup> Poète qui, comme Zola, prend le temple de la réalité boursoisère pour achever son geste «dans les étoiles» (*ibid.*).

<sup>39</sup> Gérard Genette note : «L'argent est une valeur imaginaire, un signe de la vitalité du monde. Comme tous les créateurs, Saccard joue plus du plaisir d'inventer, d'échafauder des combinaisons, que du résultat lui-même, ou plutôt des produits. D'ailleurs l'argent réel n'occupe qu'une place minime dans le roman» (préface de *L'Argent*, Presses-Pocket, Paris, 1993, p. 11).

<sup>40</sup> On comparera cette détermination créatrice avec le «roman d'espérance», roman de la victime, que sait tout au plus ravander César Birroteau après sa propre faillite.

<sup>41</sup> Cité par Henri Mitterand, *Zola (II) : l'homme de Germain, Fayard*, Paris, 2001, p. 1011.

dit, personne au monde ne le savait ; mais il devait lui avoir révélé l'origine abominable des trois cents millions, en exigeant peut-être d'elle le serment de réparer tant d'iniquités, si elle voulait éviter d'affreuses catastrophes. Ensuite, l'homme avait disparu» (p. 52<sup>42</sup>). La construction d'une intelligibilité par la production de fictions à usage social, économique ou personnel s'impose comme un besoin — à tel point qu'un personnage aussi pragmatique et sensé que Marcelle Jordan, qui reste réfractaire aux illusions de Saccard et a épousé un romancier vraisemblablement naturaliste, se forge un destin sur un modèle finalement assez proche des visions du grand spéculateur : «C'était son conte de fées, sa Cendrillon à elle : les trésors de sa royale famille, qu'elle mettrait, de ses petites mains, aux pieds de son prince ruiné, pour l'aider dans sa marche vers la gloire, à la conquête du monde» (p. 178<sup>43</sup> — Les dernières expressions pourraient désigner aussi bien l'écrivain de génie que les ambitions de Saccard : à croire que toute création passe par la puissance de l'argent...).

Ces représentations collectives, produits du travail de la fiction, rendent souvent compte fidèlement des réalités qu'elles expliquent et contribuent par là même à constituer : il n'est pas innocent que le roman s'ouvre sur une petite scène montrant l'effondrement des «Suez» par suite d'une rumeur aussi fictive qu'immédiatement efficace... Les logiques de la spéculation fondent l'efficacité d'un discours non sur sa vérité intrinsèque, mais sur le crédit qu'il suscite. Aussi le monde de la Bourse se peuple-t-il très réellement d'«ogre[s] dévorateur[s] des jeunes affaires qu'on mettait en garde chez [eux]» (p. 98), et de fées mauvaises comme la Méchain, au nom transparent, dont l'apparition effraie Saccard : «Un jour où tout avait marché à souhait, le jour où il était si heureux de voir naître enfin la maison de crédit tant désirée, est-ce que cette vieille coquine allait être la fée mauvaise, celle qui jette un sort sur les princesses au berceau ?» (p. 138). Le romancier n'hésite d'ailleurs pas à superposer deux logiques narratives concurrentes et incompatibles : l'Universelle périt par la logique mathématique des transactions boursières, mais aussi parce que son destin était d'emblée inscrit au Grand Livre — le lecteur l'apprend en même temps que Saccard : la fondation de l'Universelle est accompagnée, en sourdine, d'un discours prophétique très clair, promettant l'éclatant triomphe («Une claire sonnerie

de pièces d'or lui fit dresser l'oreille. Cela semblait sortir des entrailles de la terre, continu, léger et musical, comme dans un conte des *Mille et une Nuits*», p. 83) aussi bien que la catastrophe finale («... Un sanglot d'une désespérance infinie», p. 107).

Le romancier n'hésite donc pas à reprendre, le cas échéant, l'inter-texte fictionnel dont ses personnages se servent pour interpréter ou transformer le réel. Force est de reconnaître, de ce point de vue, l'ambiguïté du protagoniste Saccard. A bien des égards, ce dernier s'impose comme un double génial du romancier : «Mais, au fait, de qui Zola parle-t-il donc ? Enlevez les allusions à la Bourse, aux gains d'argent, à la "pluie d'or" : que reste-t-il, sinon Zola lui-même au miroir ? [...] Veut-on une preuve qu'après s'être regardé en M<sup>me</sup> Caroline, puis en jeune journaliste de la suite de Saccard, il se contemple en celui-ci avec une certaine complaisance ? Pour l'installation du spéculateur, il indique tout simplement : "Même arrangement que chez moi. Il a une porte avec l'escalier d'honneur, tout les rez-de-chaussée et le premier étage." C'est la disposition de l'appartement du 21 bis rue de Bruxelles»<sup>44</sup>. Inversement, la passion d'artiste qui anime le spéculateur amène des dérèglements incontrôlés de l'imaginaire, des excès et des dérapages peu compatibles avec le travail scientifique et raisonné du récit dont se réclame le romancier naturaliste : «Saccard est une sorte d'écrivain qui ressemblerait [à Zola] en tant qu'écrivain, mais un écrivain naturaliste dévoyé : Saccard vit en effet de fiction, fabrique de la fiction, crée et lance des "actions", crée des personnages qui sont ses prête-noms, des "hommes de paille", fait circuler des signes, des signatures, fait des jeux d'écriture, imprime du papier, fabrique de la croyance (Sadowna), joue de la réclame, manipule ses lecteurs, toutes activités parfaitement homologables à celles d'un écrivain»<sup>45</sup>.

Cette ambiguïté caractéristique du personnage accuse la double postulation propre au récit naturaliste, qui revendique la simplicité logique tout en travaillant à la dramatisation de l'intrigue ; elle se projette à grande échelle dans l'antagonisme qui structure le couple Gundermann/Saccard. Zola reprend deux silhouettes traditionnelles ment opposées dans la description du monde de la Bourse, «l'homme à millions et l'homme à idées, le juif Shylock et l'industriel Figaro», comme l'écrit Proudhon — qui dresse en ces termes le portrait du second, artiste de la spéculation : «L'homme à idées, c'est l'inventeur de la matière commanditable. Il crée des sujets quand il en manque. Il connaît à fond les ressources de la réclame ; il l'a inventée et la perfectionne tous les jours. Facéieux et goguenard, il amuse et fait rire

<sup>42</sup> Sur ce dispositif légendaire (non dépourvu d'emprunts au roman noir) sous-jacent à la trame réaliste de *L'Argent*, voir les analyses de Philippe Hamon dans *Le personnel du roman*, p. 44.

<sup>43</sup> La jeune femme voit ce rêve s'effondrer en même temps que celui de l'Universelle : «Moi, quand Paul a été pauvre, j'ai fait un rêve. Qui ! comme dans les contes de fées, j'ai rêvé que j'étais une princesse et qu'un jour j'apporterais à mon prince ruiné beaucoup d'argent, pour l'aider à être un grand poète...» (p. 348). On est loin des rêves de mansardes dans les étoiles !

<sup>44</sup> Henri Mitterand, *Zola (II) : l'homme de Germinal*, p. 998.

<sup>45</sup> Philippe Hamon, préface de *L'Argent*, Le Livre de poche, 1998, pp. 15-16.

Shylock, parfois lourd et épais. Ce sont au reste deux alliés ; ils ont besoin l'un de l'autre pour se faire valoir. L'homme à idées devient millionnaire aussi : seulement, à la différence du richard, il ne doit rien à son patrimoine, pas plus qu'à son travail. Sa position est le fruit de son imagination. / La richesse n'exclut point le génie<sup>46</sup>. Mais ce couple traditionnel prend, dans le contexte romanesque de *L'Argent*, un sens tout particulier qui rappelle l'opposition Eugène/Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « Se souvenir à quel point Zola lui-même est tenaillé par la double charge de la simplicité et de la compli- cation nous permet de considérer ces deux personnages-romanciers que sont Eugène et Clorinde dans une perspective plutôt allégorisante [...] Ce doublement s'exprime souvent chez Zola sous forme de ces étranges ballets de la fantaisie et de la logique — Goujet et Bec-Salé, Maurice et Jean, Gundermann et Saccard — où la rivalité et l'apport réciproque miment les contradictions de l'œuvre et le dialogisme qui marque sa genèse<sup>47</sup>. On retrouve en particulier chez ces deux ad- versaires à la Bourse l'opposition entre l'artiste du Verbe, maître du récit, orateur captivant quoique toujours suspect de mystification, et l'être de raison, sobre de paroles et de passions : « Vous êtes beaucoup trop passionné, vous avez trop d'imagination », déclare Gundermann à Saccard en lui prédisant l'échec de l'Universelle (p. 97). Là encore, Zola réactive un cliché d'époque : la petite presse ne cesse de rappeler la haine que les spécialistes de la grande Banque, comme Rothschild, nourrissent à l'encontre des lettres et des œuvres de l'esprit<sup>48</sup>.

Le personnage de Gundermann inscrit dans la trame même du roman ce refus du romanesque qui régit, selon lui, le monde de la Bourse — et, selon Zola, la perspective naturaliste ; il va jusqu'à se nier en tant qu'acteur (dans l'univers financier) et actant (dans le monde du récit) : « Sa théorie était qu'on ne provoquait pas les évé- nements à la Bourse, qu'on pouvait au plus les prévoir et en profiter, quand ils s'étaient produits. La logique seule régnait, la vérité était, en spéculation comme ailleurs, une force toute-puissante » (p. 202). Conformément à cette logique mathématique, Zola évite d'accréditer la thèse de l'assassinat de l'Union Générale par un syndicat de bais- siers coalisé autour de la grande banque juive, ce qui lui permet « d'éviter un contresens fort répandu dans l'opinion vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et de "faire un mélodrame de l'Ambigu"<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Proudhon, *Manuel du spéculateur à la Bourse*, p. 114.

<sup>47</sup> Robert Leibrich, « Zola et la fiction du pouvoir : *Son Excellence Eugène Rougon* », p. 295.

<sup>48</sup> Voir par exemple Léo Lespès, « Ce que disent les meubles dans la nuit de Noël », *Amnatch du Figaro*, 1859, p. 6 : « La bibliothèque de M. Rothschild déplore l'isole- ment dont on l'accable depuis que les opérations de finances absorbent les instants de son possesseur ». Si Saccard ne lit guère, c'est au contraire parce qu'il est le premier public de ses propres fictions.

<sup>49</sup> Henri Mitterand, présentation de *L'Argent*, p. 1259.

Reste que de curieuses résurgences romanesques viennent contra- rier cette simplicité revendiquée du récit. Le destin de l'Universelle, dont on a vu la naissance environnée de présages, revêt une dimension tragique qui n'a pas échappé aux critiques contemporains — le monde de Zola est hanté par des fatalités qui n'ont rien de mathématique : « L'auteur se plaît à donner à cette force au-dessus des hommes, à ce vice qui existe d'une vie personnelle, toute une agitation mystérieuse d'hostilité et de quand même séduction. / Quelle autre explication donner en effet à cette préoccupation d'entourer de substitutions et de présages les nombreux actes des protagonistes des livres ?<sup>50</sup> La chute de Saccard est ainsi attribuée, véritable péripétie feuilletonesque, à la trahison de l'intrigante et aguichante baronne Sandorff... En outre, on remarque çà et là, à l'état embryonnaire, des amorces de roman noir ou de roman judiciaire mal résolues ; voici par exemple Busch scri- vant l'écriture du mystérieux document Sicardot, à la recherche du plus mince indice : « Il prétendait que cette écriture pointue et fine ne devait pas lui être inconnue. / "C'est curieux, répéta-t-il une fois encore, j'ai certainement vu déjà des a et des o pareils, si allongés, qu'ils ressemblent à des f" » (p. 38 — en effet, toute la petite personne de Saccard est « pointue et fine », et il a fabriqué son pseudonyme en passant du i au a...)

Le « roman » (p. 143) de Victor, l'enfant du mystère, l'ange noir des bas-fonds, constitue la plus marquante des ces excoissances narra- tives qui perturbent la logique d'ensemble de l'œuvre. Malgré tous les efforts de Zola, ce mélodrame ne parvient pas à s'intégrer véritable- ment à l'intrigue financière du roman ; sans doute Busch cherche-t-il jusqu'au bout à « en faire » quelque chose, au moins à en tirer le dénouement du récit, mais la chute finale de Saccard n'aura finale- ment aucun rapport avec cette ténébreuse affaire : « Rien n'était plus simple, [Busch] n'avait qu'à déposer une plainte en escroquerie, car la justice, dès maintenant, se trouvait avertie de manœuvres fraudu- leuses, qui allaient entraîner la banqueroute. C'était là le coup terrible à porter, et non l'autre histoire, le mélodrame d'une fille morte d'ivro- gnerie et d'un enfant grandi dans le ruisseau » (p. 339). Bref, l'histoire romanesque de Victor reste excédentaire par rapport à l'économie générale du roman (et des *Rougon-Macquart* : après sa plongée dans l'inconnu des bas-fonds parisiens, l'enfant échappe aux recensements méticuleux du docteur Pascal) ; elle « se réduit à une intrigue au rabais, partiellement inoffensive et inopportune. En s'aclamant sur l'affaire Victor, Busch a fait fausse route, s'imaginant que les mélodrames qui font pleurer Margot pouvaient avoir encore une efficacité quelconque dans le monde marchand de *L'Argent* [...] Cette défaite ultime du

<sup>50</sup> Émile Verhaeren, « Zola, *L'Argent* », article repris dans *Impressions*, Paris, Mercure de France, 1927.

mélodrame devant l'intrigue financière trahit l'hiatus initial qui préside à la composition du roman.»<sup>51</sup>

Régi par les forces occultes et déterminantes de l'imagination et de la fiction, le monde de la Bourse permet une efficace modélisation des dispositifs sous-jacents au marché de l'art et plus précisément des productions littéraires. Dans l'économie des biens symboliques, comme l'univers financier, c'est une forme de fétichisme, soutenue par la libido, qui détermine la valeur d'une œuvre ou d'un objet fabriqué<sup>52</sup>; pour le romancier naturaliste comme pour l'homme de Bourse, il s'agit de produire de la croyance pour vendre de la fiction<sup>53</sup>: «Créance et crédit, crédulité et croyance religieuse, fiduciaire et foi, forment bien le cœur du roman, en intrication indissoluble avec le projet même de toute écriture réaliste: être "réaliste" (ou "naturaliste"), n'est-ce pas, de la part d'un écrivain, essayer de "faire croire" à l'existence de choses "réelles" décrites à travers des manipulations de signes ?»<sup>54</sup>. Quant au lecteur de Zola, étourdi par la danse des opérations boursières et le détail chiffré de stratégies financières complexes autant qu'incompréhensibles, il partage l'ahurissement fasciné des victimes enthousiastes de Saccard... Enfin, comme son protagoniste, le romancier, dépourvu de tout capital financier à son entrée dans la carrière professionnelle, a su faire sa fortune par la fiction, en s'imposant dans le champ littéraire face aux «héritiers», les Gundermann de la littérature; chez Balzac déjà, les calculs financiers de César Biroteau s'inspiraient de ceux de l'écrivain, «relatifs à ses romans, nouvelles, articles, etc., et à l'argent qu'ils devaient lui rapporter, le plus souvent pour faire face à des obligations contractées par ailleurs.»<sup>55</sup>.

Ce «démontage impie» de la fortune par la fiction ne va pas, néanmoins, sans malaise ni tensions. Force est de remarquer que la figure

<sup>51</sup> Chantal Pierre-Gnassouou, *Zola, les fortunes de la fiction*, p. 138.

<sup>52</sup> «L'économie que connaissent les économistes, et qu'ils s'efforcent de fonder en raison en la fondant sur une "nature rationnelle", repose, comme toutes les autres économies, sur une forme de fétichisme, mais mieux masqué que d'autres du fait que la libido qui est à son principe présente, aujourd'hui au moins, toutes les apparences de la nature pour des esprits — c'est-à-dire des habits — façonnés par ses structures (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 245). Un exemple de ce fétichisme dans la production du désir et de la croyance: «On connaît l'histoire de ce fabricant de chapeaux de paille d'Italie, qui offrit dix mille francs à une femme de chambre de l'impratrice Joséphine, si elle parvenait à faire porter par sa maîtresse un de ses chapeaux. La mode en effet ne tarda pas à s'en répandre parmi toutes les dames de la capitale, et fit la fortune de l'industriel. Spéculation» (Proudhon, *Manuel du spéculateur à la Bourse*, p. 5).

<sup>53</sup> Ou de l'illusion, comme le répètent à l'envi les contempteurs de l'agiotage (voir Eugène de Mirecourt, *La Bourse, ses abus, ses mystères*, p. 60; citation du chancelier d'Aguessseau, vitupérant «l'agiotage [qui] travaille sur l'imagination des hommes, en abusant de leur légèreté ou de leur crédulité»).

<sup>54</sup> Philippe Hamon, préface de *L'Argent*, Le Livre de poche, 1998, p. 17.

<sup>55</sup> Pierre Barbéris, dossier de *César Biroteau*, édition citée, p. 353.

du romancier-spéculateur esquissée par Zola est connotée très négativement à un moment où le champ littéraire, ayant conquis son autonomie, accorde aux écrivains un crédit symbolique en rapport inverse de leur succès économique, lequel suggère toujours quelque louche allégeance à la «littérature industrielle»<sup>56</sup>. D'où un double dispositif de défense et d'apologie au sein du roman. Tout d'abord, Zola accorde au personnage de Jordan une fonction axiologique décisive, beaucoup plus importante que ne le laisse supposer son rôle (somme toute mineur) dans le déroulement du récit: «C'est une sorte de portrait de l'auteur, peint dans un coin du tableau: "un écrivain traversant, sceptique, ce monde de la finance, avec le dédain de l'argent" (f. 41). Deux fois, en parlant de lui, Zola met entre parenthèses "moi"»<sup>57</sup>. Ce personnage d'écrivain à la fois pragmatique (il subvient aux besoins de sa famille en travaillant comme journaliste) et désintéressé face aux spéculations boursières fait contrepois à la figure de Saccard, quoique son destin soit indirectement lié à celui du spéculateur (c'est ce dernier qui le sauve des manœuvres de Busch et l'emploie à *L'Espérance*) — ce que souligne d'emblée la sympathie qui lie les deux hommes.

Mais c'est surtout Sigismond qui s'impose comme un double inversé de Saccard, dont il partage la passion visionnaire qui est aussi celle de Zola lui-même (on songe à l'utopie coloniale de *Fécondité*) — son imagination construit un monde qui ressemble étonnamment à celui que l'Universelle prétend bâtir en Orient, et qu'elle ébauche en effet<sup>58</sup>: «Ah! que d'activités nouvelles, l'humanité entière au travail, les mains de tous les vivants améliorant le monde!... Il n'y a plus de landes, plus de marais, plus de terres incultes. Les bras de mer sont comblés, les montagnes gênantes disparaissent, les déserts se changent en vallées fertiles, sous les eaux qui jaillissent de toutes parts. Aucun prodige n'est irréalisable» (p. 394). Bref, ce prétendu marxiste est surtout «un inventeur de romans»<sup>59</sup>; détail significatif: il habite une

<sup>56</sup> Dès 1839, dans son célèbre article «De la littérature industrielle» (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> septembre), Sainte-Beuve écrivait: «Voltaire s'enrichissant plutôt encore à l'aide de spéculations étrangères que par ses livres qu'il ne négligeait pourtant pas [...] Beaumarchais, le grand corrupteur, commença à spéculer avec génie sur les éditions et à combiner du Law dans l'écrivain» (Cité par Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton*, Ellug, Grenoble, 1999, p. 27).

<sup>57</sup> Haina Suwala, «L'ébauche de *L'Argent*», *Mimésis et sémiotis. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Nathan, Paris, 1992, p. 43.

<sup>58</sup> Car la morale de *L'Argent* reste optimiste: «[Zola] en conclut qu'il faudra dresser un tableau des progrès accomplis en une région quelconque: "une lande déserte, où une ville, un nouveau peuple pousserait, sous l'effort de la spéculation"» (Henri Mitterand, présentation de *L'Argent*, p. 1251).

<sup>59</sup> Paul Lafargue, *Critiques littéraires*, Éditions sociales internationales, Paris, 1936 (traduction d'un article paru en allemand dans le *Neue Zeit* en 1891, citée par Emilien Carassus dans son édition de *L'Argent*, Garnier-Flammarion, Paris, 1974, p. 488).

chambre en plein ciel, qui évoque la mansarde spirituelle du poète (dénûment, grande et pure lumière, naïveté chaste du papier à fleurs bleues), tout en ouvrant sur le monde une fenêtre éminemment naturaliste (un simple verre à vitre, sans rideaux, accusant dans une clarté blanche une vision plongeante et distancée sur le fourmillement de la Bourse). Mais, faite justement de consentir à faire « de l'action la sœur du rêve », de la fiction la compare pragmatique de l'imagination, le discours prophétique de Sigismond avorte en un solipsisme exténué qui s'éteint dans la mort : éloge indirect du volontarisme avec lequel Saccard, ou, en d'autres domaines, le romancier naturaliste, fait de la fiction une authentique puissance de métamorphose du réel.

A travers le personnage de Saccard, génie de la spéculation et poète de l'argent, Zola esquisse à la fois un idéal et une contre-utopie de la fiction. Un idéal : Saccard métamorphose effectivement le monde et crée du réel par la seule puissance du crédit qu'il sait assurer à ses discours et à ses récits ; prophète et visionnaire, toutes qualités que pourrait revendiquer l'écrivain Zola, il se fait créateur par la force de l'imagination et l'efficacité de sa parole. Une contre-utopie : le rêve oriental ne s'incarne qu'au prix des pires cataclysmes financiers, lesquels mettent un terme aux succès de l'entreprise, et la fortune de la fiction se construit aux dépens de la crédulité naïve du public — Saccard ne réussit que parce que l'imaginaire constitue à la fois un besoin et un piège, et qu'il vit dans une société de mauvais lecteurs, qui sont ses victimes vampirisées plus que ses interlocuteurs lucides. Si la Bourse accuse ainsi les ambiguïtés propres aux pouvoirs de la fiction, c'est qu'elle met à nu les liens indissolubles entre la création de l'illusion fictionnelle, la production de la croyance et l'enrichissement de l'auteur, qu'il soit spéculateur ou écrivain. Zola met ainsi en perspective, au sein de l'univers romanesque, le mécanisme même qui assure l'efficacité de la fiction réaliste-naturaliste — obligeant le lecteur à une prise de distance qui, alors que le cycle des *Rougon-Macquart* touche à son terme, revêt une indispensable valeur conjuratoire.