

Saccard, personnage reparaissant

Parmi les quelque douze cents personnages fictifs que comptent *Les Rougon-Macquart*, il n'en est guère plus d'une dizaine qui semblent mériter, au sens plein du terme, le titre de « personnages reparaissants ». Ce cycle romanesque, centré sur le développement d'une famille à travers quatre générations, ne se fonde pas, comme son modèle balzacien, sur un système complexe de personnages dont le retour assure la cohésion sociologique et dramatique de l'ensemble. C'est une des principales « différences entre Balzac et [lui] », proclamées par Zola dès les premiers textes préparatoires des *Rougon-Macquart*, que ce refus du principe balzacien du retour des personnages : « Mes personnages n'ont pas besoin de revenir dans les romans particulier ».¹ Et de fait, très rares sont les personnages qui jouent dans plusieurs romans du cycle un rôle important ou non négligeable. La plupart d'entre eux gravitent autour de Plassans, berceau de la famille Rougon, et figurent dans les romans « méridionaux » de la série, où il est vraisemblable (et nécessaire) qu'ils se retrouvent : Adélaïde Fouque (*La Fortune des Rougon, Le Docteur Pascal*), Antoine Macquart (*La Fortune des Rougon, La Conquête de Plassans, Le Docteur Pascal*), Félicité Rougon (*La Fortune des Rougon, La Conquête de Plassans, Le Docteur Pascal*), Pascal Rougon (*La Fortune des Rougon, La Faute de l'abbé Mouret, Le Docteur Pascal*), Pierre Rougon (*La Fortune des Rougon, La Conquête de Plassans*). Ceux qui reviennent ailleurs, et qui par conséquent pourraient s'apparenter au type balzacien du personnage reparaissant, sont strictement au nombre de sept : Claude Lantier (*Le Ventre de Paris, L'Œuvre*), Jean Macquart (*La Terre, La Débâcle*), Octave Mouret (*Pot-Bouille, Au bonheur des dames*), Nana (*L'Assommoir, Nana*), Eugène Rougon (*La Fortune des Rougon, La Curée, Son Excellence Eugène Rougon, L'Argent*), Maxime Rougon (*La Curée, L'Argent, le Docteur Pascal*), et bien entendu Aristide Rougon dit Saccard, le plus important sans doute, le seul en tout cas à pouvoir prétendre au titre de protagoniste dans deux romans, *La Curée* et *L'Argent*. Ce très faible nombre de personnages reparaissants dans un cycle de vingt romans confirme la différence radicale qui sépare la méthode créatrice de Balzac, qui procède par complexification progressive, élargissant des réseaux de relations et de drames, entrecroisant les fils de destinées sans cesse reprises, rappelant, dans des romans parfois préparés en même temps et souvent remaniés, des personnages toujours riches de potentialités nouvelles, et la manière de Zola, plus simple, plus linéaire, qui enchaîne un roman après l'autre et épuise en une seule fois la plupart de ses créatures. L'étude du cas d'Aristide Saccard, certainement le plus complexe et le plus évolutif de tous les personnages des *Rougon-Macquart*, pourra peut-être manifester cette différence et l'éclairer.

C'est dans le premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon*, qu'apparaît Aristide Rougon, fils de Pierre et de Félicité, frère d'Eugène et de Pascal, et accessoirement de Sidonie et de Marthe, qui ne jouent dans l'histoire familiale qu'un rôle somme toute secondaire. Comme il est entendu dès le départ que Pascal, par le miracle de l'innéité, ne fait pas partie de la famille², la relation héréditaire, et donc dramatique, de base se réduit à une figure à quatre personnages, les parents et leurs deux fils, l'aîné, Eugène, et le dernier, Aristide. Pour les besoins de l'action future, Zola a choisi d'accuser les différences qui séparent les deux hommes, en combinant en eux, de manière croisée, les influences du père et de la mère : Eugène ressemble à son père, mais a l'intelligence de sa mère³ ; Aristide ressemble à sa mère, mais hérite des violents instincts de jouissance de son père⁴. Ainsi, c'est la nature elle-même, par « un de ces prétendus caprices [...] où la science commence à distinguer les lois⁵ », qui établit une fois pour toutes et justifie, « géométriquement pour ainsi dire⁶ », les rapports de « symétrie » et d'opposition entre Eugène et Aristide dont Zola, sous l'autorité de la médecine scientifique naissante, va faire un des ressorts dramatiques de *La Fortune des Rougon*, de *La Curée* et de *L'Argent*. Par la même occasion, sont fixées définitivement certaines constantes du personnage d'Aristide qui constitueront, à travers tout le cycle, un substrat physique et psychologique stable et facilement identifiable.

D'abord, sous le signe de la mère, c'est la petitesse, la maigreur, un aspect noirâtre et grimaçant, quelque chose de vif, d'aigre, de pointu attaché à toute sa personne (dans la mine, dans la démarche, dans la voix même – une « voix perçante, pareille à une voix de coq⁷ »), qui composent dès l'origine une sorte d'indicatif physique lié au personnage, et que chaque présentation nouvelle répètera dans des formules identiques.⁸ Un terme revient avec une particulière insistance pour qualifier cette maigreur agitée et inquiétante, c'est celui de « chafouin » qui désigne, selon Littré, « celui, celle qui ressemble à une fouine, d'apparence grêle et sournoise ».⁹ Dans le bestiaire symbolique des *Rougon-Macquart*, Aristide tient la place du chat et de la fouine, il est celui qui se glisse, qui épie, qui furète¹⁰, vif et rusé en même temps ; il est aussi, comme les chats, celui qui retombe toujours sur ses pieds¹¹, celui qui a plusieurs vies (au moins quatre différentes : le provincial endormi de Plassans (*La Fortune des Rougon*), le spéculateur immobilier (*La Curée*), le créateur de la banque Universelle (*L'Argent*), le directeur d'un grand journal républicain (*Le Docteur Pascal*). Sa maigreur grimaçante lui donne aussi l'aspect vaguement comique d'une marionnette¹², la mine « pareille à une pomme de canne curieusement taillée en tête de Polichinelle¹³ », animé de mouvements mécaniques, se pliant, sautant, « culbuta[n]t, se frappa[n]t la tête au plafond pour en faire jaillir des idées¹⁴ ». Tenant du pantin et de l'acrobate, il s'agite sans repos dans une danse perpétuelle, une sorte de pantomime cocasse et inquiétante, par laquelle il se donne en spectacle sur le

théâtre du monde, et travaille à entretenir l'illusion qui est la condition de sa réussite et de son existence même¹⁵. C'est de cette légèreté, de cette agilité native que Saccard, devenu homme d'affaires, tirera les qualités nécessaires au « tour de force » quotidien par lequel il se maintiendra en équilibre sur la « corde roide de la spéculation¹⁷ », sautera les obstacles qui entravent sa course, ou les abîmes qui se creusent devant lui¹⁸. Minceur, petitesse, légèreté, agilité, agitation nerveuse forment ainsi, à travers tout le cycle des *Rougon-Macquart*, une chaîne homogène qui déduit le caractère du personnage de son apparence et de son comportement physiques, et assure sa cohérence romanesque.

En second lieu, sous le signe du père, Aristide va se définir, d'un mot souvent ressassé, surtout au début, comme l'homme des « appétits¹⁹ ». En quoi il représente, non seulement l'hérédité paternelle, mais, au-delà, une rage de jouer qui appartient en général à la « race » des Rougon, cette lignée de « paysans épais et avides, aux appétits de brute²⁰ », dont il prolonge et épanouit les instincts. En cela, Aristide est bien le personnage emblématique d'un cycle romanesque tout entier conçu par Zola comme une épopée matérialiste du désir et de la jouissance. En face de son frère Eugène, plus abstrait, amoureux de la puissance pure, qui cherche à satisfaire des « besoins de domination » qui sont des « voluptés de l'esprit²¹ », il incarne une revanche de la chair, une poussée simplement physique des instincts, un désir de « savour[er] la vie par tous les sens et tous les organes de son corps²² ». L'argent va donc lui apparaître logiquement, non comme le but ultime (il n'a rien d'un avaro, il n'amasse pas, il dépense), mais comme la condition nécessaire et le moyen de cet assouvissement. Aristide aime l'argent « comme son frère aîné aimait le pouvoir²³ », mais seulement pour le dilapider. Il est l'homme de la dissipation, non de la thésaurisation. Ainsi son drame, à travers tout le cycle, sera de ne jamais parvenir à contenter ses « appétits » dans une situation stable de jouissance, comme son frère contente sa soif de pouvoir. La complète satisfaction lui sera toujours refusée, même dans *L'Argent* : dans *La Fortune des Rougon*, elle est de l'ordre du rêve pur et simple, il se borne à bâtir des châteaux en Espagne qui « s'élèv[ent] magiquement dans son esprit²⁴ », sans aucun effort de réalisation ; dans *La Curée*, la fortune recule toujours, et la jouissance attendue s'efface derrière les péripéties harassantes d'une lutte pour la survie toujours recommencée ; dans *L'Argent*, la réussite (provisoire) n'est pas vécue comme un accomplissement, mais comme une insatisfaction, un besoin perpétuel de dépassement, une tension vers un excès du triomphe qui ne peut mener qu'à la catastrophe. La tragédie de Saccard est celle du désir inassouvi, parce qu'il est inassouvisable. Dans la grande lutte symbolique des Gras et des Maigres, qui divise le monde zolien, Eugène est un gras, et Aristide, le lutteur famélique, un maigre, le premier des maigres, le plus avide, le plus

inquiétant, et d'une certaine manière, on le verra, le plus admirable. De là cette petitesse, cette minceur anguleuse qui ne sont pas seulement les signes d'une élection héréditaire de la mère, mais, plus profondément, d'une appartenance à la part désirante et souffrante de l'humanité, écartée du festin de la vie, torturée à la fois par la poussée de ses instincts et l'impossibilité de les satisfaire. Le lien fondamental entre la maigreur et l'appétit, constitutif du personnage d'Aristide, dépasse dès l'origine les simples déterminations physiologiques pour acquérir une dimension symbolique de portée générale. Cette idée d'une ruée des appétits entraîne dans *Les Rougon-Macquart*, à propos de Saccard, plusieurs séries d'images remarquables par leur stabilité. La première est celle de la bête de proie, oiseau rapace ou loup affamé, qui accompagne l'arrivée du personnage à Paris, au début de *La Curée*²⁵. Le titre métaphysique de ce roman, qui ne peut s'appliquer ni à Renée, ni à Maxime, mais seulement à Saccard lui-même, résume et amplifie cette sauvagerie animalisée, que confirment, à travers le cycle, des expressions récurrentes comme « rage d'appétits », « fringale de jouissance », « faim dévorante²⁶ », etc. mais cette voracité est d'autant plus inquiétante que ses buts ne sont pas vraiment définis, et que ces appétits viennent se fondre dans un unique projet dont le nom fascinant suffit à tout dire : jouissance. Le mot, qui plaît à Zola lorsqu'il s'agit de Saccard, reste d'une imprécision remarquable. Ce qu'il paraît désigner, c'est une sorte d'idéal matériel, une euphorie à laquelle participeraient durablement tous les sens, une perfection de la vie physique. Mais les modalités particulières de cette jouissance, les buts concrets auxquels pourraient tendre ces appétits (richesse, luxe, possession érotique, etc.) paraissent toujours secondaires et ne sont que rapidement évoqués. L'important, c'est l'ensemble abstrait qui dépasse et unifie ces diverses modalités, et qui seul mérite le nom de *jouissance*. Il est facile de voir que cet idéal, dans le cas de Saccard, n'est jamais atteint. Dans *L'Argent*, la réussite provisoire ne lui procure aucun profit personnel appréciable, ni en argent, ni en train de vie, ni en amour. Dans *La Curée* même, l'hôtel du parc Monceau, signe de richesse apparente, appartient beaucoup plus à Renée et à Maxime qu'à Saccard qui ne s'y montre guère plus de deux ou trois fois, trop occupé à batailler à l'extérieur. L'argent, pour lui, se résume à un désir, à une absence. Bien plus qu'un jouisseur, Aristide est un affamé de jouissance à qui la jouissance effective est refusée. Ce qui lui reste, ce sont les appétits eux-mêmes, cette « faim » d'autant plus violente qu'elle demeure inassouvie : une pulsion aveugle, absolue, « sans liens ni barrières²⁷ », insoucieuse de ses moyens et presque de ses fins, un perpétuel en-avant poursuivi au-delà de tout objet assignable, vers un horizon abstrait qui recule toujours. Cette tension, cette excitation perpétuelle des appétits, qui font de Saccard un être de chasse plutôt que de proie, jointes à une complète absence de scrupules, engendrent une deuxième série de métaphores appliquées au personnage, dans *La Curée* et dans *L'Argent* surtout, celle de l'aventurier²⁸.

Saccard est souvent présenté comme un homme de guerre, mais d'une guerre hasardeuse et sans lois, une guérilla faite de « guet-apens » et de « coups de main ». Toujours il restera cet irrégulier des luttes sociales, tantôt « corsaire²⁹ » ou « forban » écumant l'océan parisien, « brûlé et tanné » par le grand soleil de la spéculation³⁰, tantôt « bandit du trottoir financier³¹ », coupeur de bourses³², détrousseur embusqué sur le pavé du Paris haussmannien. Tel un « capitaine d'aventures qui emporte un royaume d'un coup de main³³ », il marche à son désir « en pays conquis³⁴ », lâché à travers l'espace ouvert à sa convoitise. Pour Zola, Saccard est d'abord cette force qui va, lancée dans la guerre sociale à l'assouvissement égoïste de ses appétits.

Il existe donc, à travers l'ensemble des *Rougon-Macquart*, une série de notations physiques et morales stables qui définissent la figure d'Aristide Rougon et lui donnent sa cohérence. Dans l'Ébauche de *Paris* encore, en 1896, Zola concevra son type de banquier, le baron Du villard, un gras, celui-là, et un vrai jouisseur, en l'opposant à « un Saccard famélique et aigre³⁵ ». L'image que le romancier s'est fixée de son personnage, dès le premier roman du cycle et jusqu'à la fin, peut donc se résumer en deux caractères essentiels : un maigre, un affamé (affamé puisque maigre, maigre parce que jamais rassasié). Cette schématisation, source de luttes, de défaites, de sursauts, d'espoirs infinis, confère au personnage une fonction dramatique évidente. Elle explique à la fois sa force de séduction et sa fécondité romanesque. Elle fait de Saccard, figure du désir inassouvi, symbole des appétits toujours renaissants de la bête humaine, un personnage inépuisable. Zola l'a bien compris, qui, après l'avoir esquissé dans le premier roman du cycle, l'a fait revenir dans le second (ce qu'il avait prévu), puis dans le roman sur la Bourse qui s'est peu à peu imposé à son esprit, à partir de projets plus vagues sur la politique et la « débâcle » du Second Empire³⁶, puis dans la conclusion du cycle, sous une « dernière incarnation » encore différente, sans compter des apparitions plus fugitives, dans *Le Ventre de Paris*, dans *La Joie de vivre*, ou une curieuse mutation tardive, dans *Rome*, sous le nom transparent de Sacco³⁷. Personnage inévitable et nécessaire, Saccard devait donc, dans le cycle, être le grand personnage reparaisant.

Toutefois, cette permanence de quelques caractères fondamentaux qui définissent le personnage n'exclut pas, tout au long du cycle, une évolution. Il y a loin des débuts maladroits d'Aristide dans *La Fortune des Rougon* à l'épanouissement de Saccard dans *L'Argent*. Visiblement, le romancier n'a pris conscience que peu à peu des potentialités de son personnage, et il n'a cessé, jusqu'à la fin, de le rendre plus complexe et plus riche. Si l'on considère en effet le premier roman, on s'aperçoit que Zola, tout en fixant une fois pour toutes ses caractères essentiels de maigreur et de voracité, dote aussi le personnage de deux traits supplémentaires qui n'apparaissent que là, et qui distinguent fortement cette première apparition des incarnations

ultérieures : la sournoiserie basse et la paresse. C'est cette sournoiserie qui rend Aristide « apte aux intrigues vulgaires³⁸ », et qui lui permet, par exemple, de laisser le gendarme tuer Silvère à la fin du roman³⁹. C'est cette paresse qui fait de lui « le type de ces flâneurs incorrigibles que l'on voit se traîner voluptueusement dans le vide de la province ». A Plassans, pendant « quatre années d'abrutissement », Aristide se trouve « à l'engrais », « mangeant, dormant, flânant ». Le lecteur qui connaît les apparitions du personnage ne peut manquer d'être étonné de cette « belle existence de fainéantise⁴⁰ ». Cette passivité contraste absolument avec la dépense d'énergie perpétuelle à laquelle on verra Saccard se livrer dans *La Curée* ou dans *L'Argent*. Peut-être faut-il voir ici la reprise d'un thème balzacien, celui de la province engourdissante, et Saccard, ce futur conquérant de la Finance, apparaît-il à Plassans comme Maxence à Issoudin dans *La Rabouilleuse*, paralysé par la force d'inertie de « cette atroce vie de province » qui « aurait engourdi Napoléon⁴¹ », et à laquelle il échappera à partir du 2 Décembre.

Quoi qu'il en soit, la réincarnation d'Aristide dans *La Curée* apparaît, à bien des égards, comme une mutation radicale. Il ne sera plus question désormais de paresse, mais au contraire d'une activité frénétique, et la sournoiserie des débuts fera place à une « coquinerie » plus insolente et de plus grande envergure. La preuve de cette rupture, c'est le changement de nom qui intervient dès l'arrivée d'Aristide à Paris, à l'instigation de son frère Eugène, peu soucieux de laisser persister entre eux un signe visible de fraternité⁴². Aristide va donc troquer son nom originel de Rougon contre un pseudonyme qui est à la fois un masque et un révélateur de sa véritable nature : celui de Saccard. Les implications de ce nom sont évidentes et il suffit de les rappeler brièvement. Dans *Saccard*, on trouve la finale péjorative en -ard, évocatrice d'un caractère foncièrement maléfique. On y trouve aussi le terme de sac, sous sa double acception de sac d'or du spéculateur⁴³, et de sac de la ville conquise par l'aventurier prédateur. On y trouve enfin, par une homophonie et une homographie presque parfaites, le *saccage* qui résume, dans sa négativité radicale, une activité qui dans *La Curée* se montrera purement destructive. Le nom de Saccard apparaît donc comme une condensation verbale de l'essence même du personnage. Il présente un exemple rare, sinon unique dans l'onomastique des *Rougon-Macquart*, d'adéquation totale entre le signifiant et le signifié : Saccard *habite* son nom, beaucoup plus que Rougon, Lantier ou Mouret, il l'occupe, il l'emplit, il le transforme en un emblème personnel, en armes parlantes de sa nature de jouisseur et de prédateur.

Mais il faut aller plus loin encore. ce nom, c'est Saccard lui-même qui se l'est choisi. Un passage de *La Curée* expose le processus de cette invention délicate⁴⁴. Aristide, sur le conseil de son frère, prend pour point de départ le nom de sa femme, Sicardot. Mais il l'ampute de la dernière syllabe, par une opération brutale où se révèle peut-être son secret désir d'en finir avec

l'encombrante Angèle. Trouvant ce nom de Sicard « peut-être un peu gai », il le modifie en Saccard, « avec deux c », façon de le viriliser et d'en accroître l'agressivité. Le lecteur assiste donc, « en direct », à l'élaboration d'un nom qui est aussi l'expression symbolique d'une personnalité. En choisissant son nom, Aristide se crée en quelque sorte lui-même, il renaît à l'existence romanesque sous sa forme définitive, comme si la période de latence de la vie provinciale était l'étape nécessaire à sa métamorphose finale. Le commentaire dont Eugène, témoin de la scène, accompagne cette création (« un nom à aller au bain ou à gagner des millions⁴⁵ ») met l'accent sur l'ambiguïté du nouveau personnage ainsi révélé, et annonce, plus encore que dans *La Curée*, le destin qui sera celui de Saccard dans *L'Argent*. En outre, en concédant à Aristide le privilège habituellement réservé au romancier de se trouver son nom de personnage, Zola en fait en quelque sorte son émule. Cas unique dans *Les Rougon-Macquart*, l'écrivain expose dans le texte un processus de nomination auquel nous savons par les dossiers préparatoires de ses romans qu'il accordait un soin tout particulier. Saccard est ici à la fois le double du romancier et l'emblème d'un travail de fiction qui est à la base de la création littéraire. En se nommant lui-même, en usurpant pour un instant les pouvoirs de son créateur, Saccard accède pour la première fois à ce statut de poète qui lui sera souvent reconnu dans *La Curée* et dans *L'Argent*, et qui fera de ce Méridional, porté (selon Zola) par ses origines à l'imagination et à la fabulation, un « poète du million⁴⁶ » qui rachète par la grandeur de ses inventions les catastrophes dont il est la cause.

Il faut insister sur cet aspect du personnage : c'est lui qui, pour une grande part, sauve Saccard de la pure négativité. En lui accordant le pouvoir de nommer, d'inventer, de construire des « imaginations étonnantes⁴⁷ », des « fantasmagorie[s] de calcul⁴⁸ » qui deviennent, selon le cas, des « romans », des « poèmes », des « mélodrames », des « comédies », ou des « drames noirs⁴⁹ », Zola fait du spéculateur un maître de la fiction, goûtant à ses créations « des joies secrètes d'auteur⁵⁰ », un artiste aussi, tant il met de soin à compliquer, à raffiner pour le plaisir les affaires ou apparence les plus simples⁵¹. « Toujours, écrit Zola dans *L'Argent*, le mensonge, la fiction avaient habité ses caisses⁵² ». Mais ce mensonge-là n'est pas (ou pas seulement) celui de l'escroc banal. Il est le signe, aussi, d'un pouvoir de création qui dépasse la simple malhonnêteté, pour s'élever jusqu'aux éblouissantes séductions du rêve. Saccard est un « cerveau bouilla[n]t », toujours débordant de projets fantastiques : « il eût proposé sans rire de mettre Paris sous une immense cloche, pour le changer en serre, et y cultiver les ananas et la canne à sucre⁵³ ». C'est aussi un maître du verbe, orateur et acteur, capable de tirer, « avec ses phrases courtes et ses gestes nerveux, des feux d'artifice, où les millions montaient en fusées, et qui finissaient par éblouir les plus incrédules⁵⁴ ». Créateur fantastique, metteur en scène de ses

propres fictions, Saccard possède le pouvoir de transfigurer le réel, de chercher, du moins, à le transfigurer, par l'imagination et par le langage. Paradoxalement, ce corsaire de la spéculation moderne réalise (un peu) le vieil idéal perdu des romantiques : il crée un monde où l'action, pour un instant, semble redevenue la sœur du rêve.

Pourtant, dans *La Curée*, Saccard reste un pur destructeur. Ce qui le résume, c'est sa main, une main de fer, « ouverte et tranchante comme un coutelas⁵⁵ », instrument de souffrance et de mort, qui, au début du roman, du haut de la butte Montmartre, taille dans la chair vive de Paris. Le geste par lequel Aristide montre à Angèle les percées des grands travaux à venir devient celui du boucher ou du sacrificateur, « déchira[n]t sans effort les entrailles de l'énorme ville⁵⁶ ». Il annonce, à travers tout le roman, les opérations maléfiques dont seront victimes à la fois Paris et Renée, condamnées au même destin : ville et femme violentées, sacrifiées, ruinées, livrées l'une et l'autre à l'appétit du spéculateur. Toujours, Saccard montrera ce penchant pour la destruction. On le verra, à la fin du roman⁵⁷, le long de la percée du futur boulevard du Prince-Eugène, goûter le plaisir énorme de la démolition, arpentant les rues défoncées, escaladant les décombres, sautant les flaques, piétinant dans la boue, « réjoui par cette promenade à travers des ruines », tandis que revient, en écho, le thème de la main de fer éventrant la ville⁵⁸. Ce caractère destructeur est tellement lié au personnage qu'il contamine même d'autres images qui, chez Zola, sont ordinairement valorisées, et qui, appliquées à Saccard, s'inversent et deviennent maléfiques. C'est le cas de celle du forgeron, dont le romancier donnera, dans un texte publié en 1874 dans les *Nouveaux Contes à Ninon*⁵⁹, puis un peu plus tard dans *L'Assommoir* avec le personnage de Goujet, la version positive. Le forgeron, pour Zola, semble proposer l'allégorie du bon travail, le travail sauveur, fabricant de progrès, créateur de mondes. Saccard, lui aussi, est un forgeron. L'image revient assez souvent pour le caractériser. Mais c'est un mauvais forgeron, « noirâtre », « ricanant », « couleur de fer », un forgeron satanique, livré à des travaux monstrueux, sans cesse menacé de la catastrophe, « la chair brûlée, haletant, tapant toujours, soulevant des marteaux vingt fois trop lourds sur ses bras, au risque de s'écraser lui-même⁶⁰ ». Il y a loin de ce gnome agité et grimaçant à la figure solaire et pacifiée du bon forgeron, maître souverain du fer et du feu. Le travail de Saccard s'apparenterait plutôt à une sorte d'orfèvrerie monstrueuse. On le voit fondre les lingots, « pétrir l'or⁶¹ », dans un effort frénétique et vain. Mais la matière première de cette métallurgie, ce n'est pas le fer civilisateur, c'est la chair même des êtres humains, celle de Renée surtout, damnée livrée au feu infernal : « il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un métal précieux, pour dorer le fer de ses mains⁶² ». La nature démoniaque de Saccard apparaît ici clairement, tout comme l'opération

fantastique, tenant de l'alchimie autant que de la métallurgie, par laquelle il tire l'or de la matière vivante, dans l'espoir d'en faire sa propre substance. La figure de Saccard, dans *La Curée*, restait donc essentiellement négative, et Zola l'avait voulu ainsi. Il appartenait au romancier, vingt ans plus tard, d'enrichir son personnage en lui conférant une ambiguïté que le roman précédent ne laissait pas supposer. Dans *L'Argent*, Saccard subit, sinon une mutation brutale, du moins une évolution qui modifie de nouveau considérablement son image. Pour la première fois, il est le personnage principal, rôle dévolu plutôt à Renée dans *La Curée*. Cette position éminente permet à Zola de centrer sur lui l'analyse, et de développer toutes les potentialités qu'il contient. Le romancier propose d'abord une sorte de bilan de son personnage, en reprenant les principales caractéristiques établies dans les romans précédents, avec les images qui servent à les illustrer. C'est le cas notamment de celles de l'aventurier, du poète et du jouisseur. Mais le propre de *L'Argent* est de donner à ces images déjà connues une amplification nouvelle. Saccard n'est plus seulement le capitaine de fortune menant une guerre de coups de main, il devient (souvenir de Balzac ?) le Napoléon de la Bourse, menant ses millions à la bataille comme des régiments. Non certes le Napoléon d'Austerlitz, mais celui de Waterloo, aussi admirable peut-être, et plus tragique. Un conquérant vaincu, non par ses propres erreurs, mais par la haine et la trahison des hommes⁶³. De même, l'imagination de Saccard, cette qualité nécessaire au stratège comme au spéculateur, se hausse dans *L'Argent* jusqu'à une sorte de poétique de l'excès, qui a son outrance, son ridicule même (un certain goût « méridional » de l'emphase, du clinquant), mais aussi une véritable grandeur née de l'enthousiasme, d'un lyrisme violent capable de transfigurer le réel et qui fascine⁶⁴ : « sous les éclats de sa voix aiguë, tout s'animait, s'exagérait.⁶⁵ » La force de conviction qui se dégage de cette « parole ardente⁶⁶ » est telle, qu'elle entraîne même la sage Mme Caroline, qui se laisse emporter dans un rêve de conquête industrielle et de civilisation de l'Orient, qu'elle ne s'était jamais nettement formulé, et qu'Aristide lui révèle, sans connaître le pays, à partir de ce qu'elle lui en a elle-même raconté : « devant l'évocation de cette voix perçante, Mme Caroline voyait réellement se lever la civilisation prédite. Ces épures sèches, ces tracés linéaires s'animaient, se peuplaient⁶⁷ ». C'est la force de cette imagination véritablement créatrice, que d'imposer aux autres ses propres visions, de les attirer dans un monde d'illusion si beau, si présent, si indubitable que, même après la chute de l'Universelle, les victimes de la catastrophe, dépouillées, ruinées, garderont à Saccard la reconnaissance du beau rêve qu'il leur a fait faire.

Enfin, comme il est devenu un grand conquérant et un grand poète de la spéculation, Saccard dépasse dans *L'Argent* le personnage de simple jouisseur sans scrupules qu'il jouait dans *La Curée*, pour acquérir une

grandeur plus tragique. Le changement du vocabulaire utilisé pour le qualifier est révélateur : Saccard n'est plus seulement, comme il l'était dans *La Fortune des Rougon* et encore dans *La Curée*, l'homme des *appétits*, il est devenu l'homme de la *passion*. Ce glissement est significatif de l'évolution qui conduit le romancier, à la fin des *Rougon-Macquart*, à se dégager des principes étroitement physiologiques du naturalisme, et à réintroduire un primat de la vie psychique. Saccard dépasse les déterminations héréditaires qui l'enfermaient lors de ses premières apparitions romanesques et le réduisaient à un pur produit de la machine Rougon, pour acquérir la valeur supérieure d'un type psychologique et moral. Il devient le *passionné*, l'être de fièvre et d'excès, défini par ce qui n'est plus seulement chez lui un *tempérament*, mais, au sens classique du terme, un *caractère*. Mais en même temps, ce type, poussé dans ses dernières limites, se hausse jusqu'au tragique. Saccard est le héros qu'une force de destruction contenue dans sa nature même entraîne fatalement vers la catastrophe : « c'était sa passion qui élevait ainsi Saccard, et sa passion qui devait le perdre⁶⁸ ». Aristide, à la fin du roman, reconnaîtra cette fatalité : « Moi, je suis trop passionné, c'est évident. La Raison de ma défaite n'est pas ailleurs, voilà pourquoi je me suis si souvent cassé les reins. Et il faut ajouter que, si la passion me tue, c'est aussi ma passion qui me fait vivre. Oui, elle m'emporte, elle me grandit, me pousse très haut, et puis elle m'abat, elle détruit d'un coup toute son œuvre. Jouir n'est peut-être que se dévorer...⁶⁹ » Nous sommes loin, ici des basses jouissances de l'argent et de la chair : cette jouissance nouvelle, qui fait la grandeur de Saccard et le conduit à sa perte, c'est l'élan du désir, du désir renouvelé, toujours vivace, toujours naissant. La passion, c'est la vie elle-même. Mais en même temps, parce qu'elle est dépense folle et épuisement de sa propre substance, la jouissance est mortelle : jouir, ce n'est pas tirer son plaisir des autres, c'est se dévorer soi-même. Toute l'ambiguïté du Saccard de *L'Argent* tient dans cette contradiction.

C'est sur cette relation étroite et ambiguë entretenue avec les forces de vie que repose, à la fin du cycle des *Rougon-Macquart*, l'accomplissement du personnage d'Aristide. Les forces mauvaises de la destruction qui triomphaient dans *La Curée* n'ont pas été vaincues : elles provoquent même, dans *L'Argent*, une catastrophe sans commune mesure avec les malhonnêtetés somme toute limitées dont Saccard avait pu se rendre coupable dans le roman précédent. Ici, le Krach de l'Universelle aboutit à une ruine totale, irrémédiable, mortelle même parfois, non seulement pour Aristide et son entourage, mais pour les milliers de petits épargnants qui lui ont fait confiance. Et pourtant, tout l'effort de Zola va tendre à nous présenter cette catastrophe comme une péripétie dans la grande lutte que se livrent les forces de vie et de mort, et à nous persuader que le mal apparent causé par Saccard est en fait la condition d'une renaissance. Le retournement idéologique du roman est là, dans une valorisation possible de ce qui

apparaissait jusque là comme un principe de corruption et de mort, l'argent. Non certes que cette corruption ait miraculeusement disparu. Mais elle apparaît maintenant comme une paradoxale source de vie⁷⁰. De là cette constante assimilation, dans le roman, de l'argent et de l'amour, au sens le plus charnel du terme, cette érotisation de la spéculation associée à la luxure, abominable comme elle, et comme elle, féconde⁷¹. Telle est la leçon du roman, longuement explicitée à la fin : une double réhabilitation de l'or et de la chair, qui inverse exactement la signification idéologique et symbolique de *La Curée* : « pourquoi donc faire porter à l'argent la peine des saletés et des crimes dont il est la cause ? L'amour est-il moins souillé, lui qui crée la vie ?⁷² »

Saccard, le spéculateur, l'homme d'argent, va logiquement se trouver impliqué dans ce retournement. Sans rien perdre de ses aspects inquiétants, ni de ses potentialités destructrices, il va se présenter peu à peu comme l'envers et l'aboutissement du personnage de *La Curée* : toujours corrupteur, mais créateur par cette corruption même. C'est pourquoi la figure de Saccard, assez neutre de ce point de vue dans *La Curée*, va se trouver dans *L'Argent* fortement érotisée. Non pas certes l'érotisation commune de l'homme couvert de femmes (nous savons d'ailleurs que chez lui le désir des affaires est toujours plus fort que le désir sexuel⁷³), – même si on lui connaît d'assez nombreuses maîtresses dans le roman, à commencer par la fiévreuse baronne Sandorff, héroïne de la scène sans doute la plus hardie de tous Les Rougon-Macquart⁷⁴ ; mais une érotisation plus vaste, plus profonde, liée à un charme qui frappe tous ceux qui l'approchent, hommes et femmes, qui fait tomber dans ses bras la sage Mme Caroline, conquise sans savoir comment, qui attire autour de lui toutes les adorations, même après la ruine de l'Universelle. Saccard, dans *L'Argent*, devient le grand séducteur. Il y a certainement quelque chose de satanique dans ce pouvoir qui lui donne une « puissante action » sur le « troupeau ». On l'implore, on lui adresse des prières : « Cet homme-là, c'est le Bon Dieu, Voyez-vous ! Il fait tout ce qu'il veut.⁷⁵ » Mais ce charme dangereux peut aussi se tourner vers le bien, créer de la richesse, soulager des souffrances, sauver des vies. Saccard n'a-t-il pas, « redevenu naïf » un moment⁷⁶, aidé la princesse d'Orviedo dans ses aumônes ? N'a-t-il pas même songé à l'épouser pour gérer avec elle ses œuvres de charité ? N'est-il pas sincère, quand il proclame que « c'est un bon placement que le bonheur des autres⁷⁷ » ? Et ne le voit-on pas à la fin, dans sa prison, verser de « singulières » larmes, « grises et lourdes, venues de loin, d'un cœur durci, encrassé par des années de brigandage », spectacle dont Mme Caroline reste « profondément remuée et stupéfaite⁷⁸ » ? En fait, Zola a cherché dans *L'Argent* à rendre la personne de Saccard impénétrable, et sa conduite impossible à juger : « était-ce un coquin, était-ce un héros ?⁷⁹ », s'interroge encore Mme Caroline. Et si l'on cherche une réponse, ce n'est pas dans ce

roman, c'est peut-être dans *Le Docteur Pascal* qu'on la trouvera : « Il n'y a pas de mal absolu. Jamais un homme n'est mauvais pour tout le monde, il fait toujours le bonheur de quelqu'un ; de sorte que, lorsqu'on ne se met pas à un point de vue unique, on finit par se rendre compte de l'utilité de chaque être. ⁸⁰ »

Il faut donc, pour comprendre Saccard, abandonner le « point de vue unique » du jugement moral habituel, et l'observer selon une visée ambiguë et globale qui saisirait à la fois le bien et le mal, pour les unir dans une synthèse supérieure. Le personnage apparaîtrait alors, non comme un tempérament naturaliste (le produit d'une hérédité, marqué par la « fêlure » originelle des Rougon), ni comme un type psychologique ou social (le passionné, l'ambitieux, le spéculateur, etc.), mais proprement comme une figure mythique, chargée de représenter symboliquement une des modalités de la force vitale universelle. L'absence de détermination morale du personnage, l'« inconscience ⁸¹ » dont il fait preuve, poussée jusqu'à « une véritable grandeur ⁸² », l'indifférence face aux conséquences de la catastrophe qu'il a provoquée, montrent bien que Saccard se situe dans L'Argent du côté des forces aveugles de la nature. Il en a la grandeur, la beauté surhumaine ⁸³, une sorte de sublimité monstrueuse qui frappe ceux qui l'approchent d'admiration ou de terreur. Dans la victoire, il apparaît « réellement grandi, soulevé, d'un tel triomphe, que toute sa petite personne se gonflait, s'allongeait, devenait énorme ⁸⁴ ». Dans la lutte, il frappe « d'une véritable admiration » ceux qui, comme Daigremont, assistent à sa dépense d'« extraordinaire énergie ⁸⁵ ». Et le désastre de l'Universelle apparaît souvent aussi comme une catastrophe naturelle, une « débâcle ⁸⁶ », un séisme, « une de ces terribles secousses qui ébranlent toute une ville ⁸⁷ ».

Comme il a l'indifférence et la souveraine puissance des forces de la nature, Saccard en a aussi la capacité de renouvellement, d'éternel rajeunissement. Au début de *L'Argent*, devenu un homme mûr, presque un vieillard au regard de son époque, il reste toujours « aussi jeune, aussi affamé ⁸⁸ » qu'à l'époque lointaine de son départ : « l'âge ne mordait pas sur sa petite personne, ses cinquante ans n'en paraissaient guère que trente-huit, il gardait une maigreur, une vivacité de jeune homme ⁸⁹ ». Il ne s'agit pas seulement d'une curiosité biologique, de la simple chance d'une « jeunesse persistante ⁹⁰ ». S'il ne vieillit pas, c'est que Saccard est un être du cycle, du renouvellement perpétuel. Chacune de ses réapparitions est une renaissance, une saison nouvelle (et il n'est sans doute pas indifférent, à ce propos, de remarquer que *L'Argent* commence par « une claire journée des premiers jours de mai ⁹¹ »). Comme la nature, il est celui qui recommence toujours. Il y a certainement, ici encore, quelque chose de faustien dans ce don d'éternelle jeunesse, d'autant plus qu'il s'accompagne toujours d'un refus d'admettre la défaite, d'un « indomptable espoir ⁹² » qui est la marque de l'orgueil satanique. L'énergie dont il fait preuve n'est pas seulement celle du banal spéculateur,

c'est celle du Satan romantique, grand et beau dans sa révolte. Comme lui, Aristide est celui qui n'accepte pas, « qui ne désespèr[e] jamais⁹³ », qui ne se reconnaît « jamais vaincu⁹⁴ ». Au-delà de la catastrophe, contre toutes les forces de la répression (les Rougon, les Gundermann, leurs alliés et leurs sbires), il s'accomplit comme figure mythique ambiguë, symbole de la vitalité naturelle éternellement renaissante à travers la mort, et de l'humanité souffrante mais jamais vaincue, soulevée, projetée en avant par la force de son rêve. Ce qui rend fascinant « cet homme si obstinément vivace »⁹⁵, c'est le désir qu'il incarne, c'est la puissance du désir. Ce que le lecteur gardera de lui, malgré toutes les ruines, c'est « la sensation d'une force débordante, d'un resplendissement de vie⁹⁶ ».

On comprend bien alors qu'un héros tel que Saccard ne pourra jamais disparaître, et qu'il est condamné, comme la nature, comme la vie, à un perpétuel recommencement. Déjà, à la fin de *L'Argent*, on sait qu'il est en Hollande, « lancé de nouveau dans une affaire colossale, le dessèchement d'immenses marais⁹⁷ », mettant une fois encore son énergie, malgré tout, au service de l'humanité. Il reviendra encore dans *Le Docteur Pascal*, après la chute de l'Empire, pour une incarnation nouvelle que seule la fin du cycle force à être la dernière. Il est alors devenu directeur de *L'Époque*, « le journal républicain à grand succès, où l'on publie les papiers des Tuileries⁹⁸ », et a reconquis sous le nouveau régime une position éminente : « non seulement il avait eu sa grâce, mais encore il était une fois de plus en train de brasser des affaires considérables, lancé dans le grand journalisme, retrouvant sa part dans tous les pots-de-vin.⁹⁹ » L'histoire de Saccard, au sens propre du mot, est vraiment interminable. Il n'est pas étonnant que la fiche que Zola lui consacre dans le dossier préparatoire du *Docteur Pascal* soit de toutes la plus développée, la plus riche en potentialités fictionnelles¹⁰⁰. En fait, contrairement à celles des autres figures principales des *Rougon-Macquart* citées dans ce roman-bilan, qui sont toutes des conclusions ou de vagues esquisses sans avenir, la fiche Saccard est un scénario complet, faisant intervenir de nouveaux personnages, et donnant à Aristide de nouvelles ambitions, politiques et ministérielles. Ce véritable roman fantôme, le vingt-et-unième du cycle, aurait pu devenir l'étude des rapports de la presse et de la politique à laquelle Zola avait quelquefois songé, mais qu'il n'a pas pu (ou voulu) écrire, et dont il reprendra, cinq ou six ans plus tard, quelques éléments dans *Paris*. Ainsi Saccard sort-il de l'œuvre, non par une fin, mais par un mouvement indéfini de renouvellement. Alors que tous les autres personnages importants des *Rougon-Macquart* sont à la fin du cycle des personnages terminés (par la mort : Pierre Rougon, Macquart, Pascal) ou épuisés (privés désormais de possibilités romanesques : Eugène Rougon, Octave Mouret, Étienne Lantier), Saccard, lui, réaffirme sa vitalité, sa disponibilité de personnage ouvert, toujours prêt à reparaître. Ironie du sort :

c'est lui, maintenant, qui protège son frère Eugène, à qui la chute de l'Empire a fait perdre tout crédit. Et sa dernière apparition, en directeur d'un grand journal républicain, le renvoie à ses origines, à ses débuts maladroits de journaliste, à Plassans : manière à la fois de mesurer le chemin parcouru, et de retrouver une éternelle jeunesse...

Zola n'en aura donc jamais fini avec Saccard, tant cette figure protéiforme se montre apte à incarner les grandes obsessions de son imaginaire, et cette primauté du désir qui donne son énergie au cycle des *Rougon-Macquart* tout entier. Est-ce à dire qu'Aristide serait chez Zola le seul type Balzacien, un Vautrin mâtiné de Lousteau, de Rastignac, de Du Tillet, d'autre encore ? Rien n'est moins sûr. La manière dont se constitue le personnage ne correspond pas, en effet, à celle de ces éventuels modèles. Chez Balzac, le héros se développe sans plan apparent, par enrichissement progressif non programmé, par surprise pourrait-on dire, et sans que la logique profonde qui le soutient et lui donne sa cohérence puisse se réduire à une chronologie. Le tissu romanesque s'y constitue en nappes, en réseaux, chaque personnage reparaissant étant pris dans un système complexe de relations avec d'autres personnages reparaissants, jusqu'à créer l'impression d'une société complexe et grouillante, analogue à la vie réelle, mais autonome par rapport à elle. Zola n'a pas voulu cela. L'histoire de son personnage se développe de façon linéaire, selon une chronologie claire et progressive : la jeunesse dans *La Fortune des Rougon*, la quarantaine dans *La Curée*, la cinquantaine dans *L'Argent*, etc. L'évolution de Saccard, même si cela n'a pas été prévu totalement au départ, répond à une exigence de logique (un âge après l'autre) et de totalité (ne rien laisser dans l'ombre de la vie du personnage), étrangère au projet balzacien. De plus, le fait que Saccard se trouve confronté, dans les romans où il apparaît, à des personnages chaque fois différents (sauf son frère Eugène et son fils Maxime) montre que Zola ne s'est pas soucié d'établir autour de celui-ci un univers stable comparable en cohérence à la société réelle, et reliant fortement les œuvres entre elles, ce qui ne pouvait être assuré, comme chez Balzac, que par le retour des personnages secondaires. En fait, il n'y a pas, entre *La Curée* et *L'Argent* de lien de nécessité plus fort qu'entre *La Curée* et *Nana*, par exemple, ou *Son Excellence Eugène Rougon*. Même quand le protagoniste est le même, les romans sont indépendants, et l'unité ne peut venir que de la somme, le cycle entier une fois terminé. Mais ce cycle, Zola, au contraire de Balzac, l'a conçu comme une structure simple, une progression linéaire, un roman après l'autre, un roman chassant l'autre (il est remarquable de voir combien Zola est capable d'oublier un roman pour entamer le suivant, alors que Balzac sans cesse revient sur l'œuvre jamais terminée, la reprend, la corrige, l'enrichit, la relie à l'ensemble en renforçant sans cesse le réseau des personnages et des situations). Il n'y a donc pas à proprement parler chez Zola de personnage reparaissant. Chaque roman nécessite son propre personnel et l'épuise, avant de passer à un autre.

Faudrait-il alors que l'Aristide de *La Fortune des Rougon*, le Saccard de *La Curée* ou de *L'Argent* ne soient qu'accidentellement un seul et même type, et que les ruptures l'emportent sur les facteurs d'unité ? Ce démon pourrait-il s'écrier, lui aussi, « je m'appelle Légion, car nous sommes plusieurs » ? Il semble que l'on ne puisse pas aller jusque là. Le développement d'Aristide, peu vraisemblable au niveau des faits romanesques (un homme d'affaires, pourrait-il, en si peu de temps, connaître tant de hauts et de bas, tant de mutations radicales ?), obéit pourtant à une logique profonde, d'ordre symbolique, qui lui donne sa cohérence. Ce qu'il incarne, c'est le grand mouvement qui conduit l'œuvre de Zola de son pessimisme initial (peu de romans dans *Les Rougon-Macquart* sont plus noirs que *La Curée*) à une célébration ambiguë, puis nettement déclarée, des forces de vie. A ce titre, *L'Argent* s'inscrit dans une évolution dont témoignaient déjà *Au bonheur des dames*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve*, et qui se poursuivra dans *La Débâcle* et dans *Le Docteur Pascal*, avant de culminer dans *Les Trois Villes* et *Les Quatre Évangiles*. Saccard, être de désir, personnage vital par excellence, incarne mieux que tout autre cette évolution générale. Il s'y adapte, il la reproduit, il la manifeste jusque dans ses ambiguïtés. Son unité, il la trouve dans cette réhabilitation du désir créateur de vie, quand même, à travers les crises et les larmes. Il est, mieux que tout autre, le personnage emblématique du cycle. Et c'est pourquoi il a mérité d'en être, aussi, (mais non pas à la manière de Balzac) le seul véritable personnage reparaissant.

Jacques Noiray

Notes

Page 1

1 « Différences entre Balzac et moi », Zola, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. v, p. 1737.

2 Voir *La Fortune des Rougon*, Pléiade t. I, p. 66 et 68. De même *Le Docteur Pascal*, Pléiade t. V, p. 927, etc.

3 *La Fortune des Rougon*, Pléiade, t. I, p. 62 : « [...] si la ressemblance physique de Pierre était complète chez Eugène, Félicité semblait avoir contribué à fournir la Matière pensante. Eugène offrait le cas curieux de certaines qualités morales et intellectuelles de sa mère enfouies dans les chairs épaisses de son père. »

4 *Ibid.*, p. 63 : Aristide « avait le visage de sa mère et des avidités, un caractère sournois, apte aux intrigues vulgaires, où les instincts de son père dominaient. »

5 *Ibid.*, p. 62.

6 *Ibid.*, p. 63.

7 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 246.

8 Voir par exemple *La Fortune des Rougon*, Pléiade, t. I, p. 63 ; *La Curée*, Pléiade t. I, p. 335-336 ; *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 22.

9 Aristide a « la mine chafouine » (*La Fortune des Rougon*, Pléiade, t. I, p. 63 ; *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 335-336) ; une « face de fouine » (*La Fortune des Rougon*, p. 106) ; une « figure noirâtre, chafouine » (*La Curée*, p. 344) ; un « museau de fouine » (*ibid.*, p. 365) ; une « figure chafouine » (*ibid.*, p. 365) ; une « figure chafouine » (*ibid.*, p. 386).

10 « Aristide furetait, fouillait partout » (*La Fortune des Rougon*, Pléiade, t. I, p. 63).

- 11 « Je l'ai assez étudié pour être certain qu'il retournera toujours sur ses pieds » (Eugène, dans *La Fortune des Rougeon*, Pléiade, t. I, p. 85) ; « ce petit homme remuant [...] retombait toujours victorieux sur ses pieds » (*La Curée*, Pléiade, t. I, p. 414).
- 12 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 336, « il se pliait comme une marionnette » ; *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 15, « son visage noir et creusé de marionnette, au nez pointu, aux minces yeux luisants ».
- 13 *La Fortune des Rougeon*, Pléiade, t. I, p. 63.
- 14 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 414.
- 15 Marionnette lui-même, Saccard se fait aussi montreur de marionnettes, surmené par la comédie harassante qu'il joue, chargé de « tant de fils attachés à chacun de ses doigts », de « tant d'intérêts à surveiller et de marionnettes à faire mouvoir » qu'il ne parvient plus à maîtriser l'action de sa pièce (*Ibid.*, p. 420).
- 16 *Ibid.*, p. 462.
- 17 *Ibid.*, p. 490.
- 18 *Ibid.*, p. 463, 574.
- 19 « Il vécut dans l'appétit continuel des jouissances, dont il était sevré » (*La Fortune des Rougeon*, Pléiade, t. I, p. 66) ; « jamais il n'avait ressenti des appétits aussi larges, des ardeurs aussi immédiates de jouissance » (*La Curée*, Pléiade, t. I, p. 360) ; « sans liens ni barrières, allant à ses appétits avec l'instinct déchaîné de l'homme qui ne connaît d'autre borne que son impuissance » (*L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 221) ; « chez Aristide Saccard, l'appétit se ruait aux basses jouissances, à l'argent, à la femme, au luxe, une faim dévorante [...] une soûlerie croissante dont l'ivresse l'emportait » (*Le Docteur Pascal*, Pléiade, t. V, p. 1009).
- 20 *La Fortune des Rougeon*, Pléiade, t. I, p. 64. De même p. 62 : les « appétits de jouissance » qui se développent « furieusement » chez les Rougeon sont « comme la caractéristique de cette famille ».
- 21 *Ibid.*, p. 62.
- 22 *Ibid.*, p. 63.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 359 : Aristide Rougeon s'abattit sur Paris, au lendemain du 2 Décembre, avec ce flair des oiseaux de proie qui sentent de loin les champs de bataille. » Un peu plus loin, il est question de ses « appétits de loup » (p. 359), et « son instinct de bête affamée » (p. 362), etc.
- 26 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 419 ; *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 255 ; *Le Docteur Pascal*, Pléiade, t. V, p. 1009.
- 27 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 221.
- 28 « Ce terrible aventurier, dont les casse-cou semblaient réussir contre tout bon sens, comme par miracle » (*L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 266).
- 29 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 56, 275, 331, 336.
- 30 *Ibid.*, p. 163.
- 31 *Ibid.*, p. 228.
- 32 *Ibid.*, p. 231.
- 33 *Ibid.*, p. 255.
- 34 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 359.
- 35 Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, Ms. 1471, f° 112.
- 36 Voir sur ce point l'*Étude de L'Argent* par Henri Mitterand, Pléiade, t. V, p. 1233 et suivantes.
- 37 Sacco est dans *Rome* le type du spéculateur sans scrupules, « lancé dans des affaires terribles, compliquées et louches », « un brasseur d'affaires qui avait toujours pêché en eau trouble », « chez lequel l'Italie du Midi flambait avec sa rage d'appétits continuelle », et qui finira ministre. Zola en a fait l'exacte réplique de Saccard, au physique comme au moral : comme lui, Sacco est « un petit homme brun et sec », « toujours dansant et criant », un « brouillon », un « jouisseur sans cesse affamé » (*Rome*, Gallimard, Folio classique, p. 209-210).
- 38 *La Fortune des Rougeon*, Pléiade, t. I, p. 63.
- 39 *Ibid.*, p. 306.

- 40 *Ibid.*, p. 64.
- 41 Balzac, *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, p. 363.
- 42 On sait que ce changement est intervenu tardivement dans la genèse de *La Curée*. Le nom de Saccard apparaît en effet pour la première fois sur les placards corrigés du feuilleton, Bibl. nationale, Ms. NAF 10282, f° 61. Dans le dossier préparatoire du roman, le personnage porte toujours le nom d'Aristide.
- 43 Les « deux syllabes sèches » du nom de Saccard sonnent « avec la brutalité de deux râteaux ramassant de l'or » (*La Curée*, Pléiade, t. I, p. 334).
- 44 *Ibid.*, p. 364.
- 45 *Ibid.*
- 46 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 219.
- 47 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 419.
- 48 *Ibid.*, p. 464.
- 49 *Ibid.*, p. 491, 466, 526, 491, 518.
- 50 *Ibid.*, p. 584.
- 51 *Ibid.*, p. 518.
- 52 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 16.
- 53 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 419.
- 54 *Ibid.*, p. 436.
- 55 *Ibid.*, p. 389.
- 56 *Ibid.*
- 57 *Ibid.*, p. 581-586.
- 58 *Ibid.*, p. 584.
- 59 « Le Forgeron », Zola, *Contes et nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 454-458.
- 60 *La Curée*, Pléiade, t. I, p. 574.
- 61 *Ibid.*, p. 362.
- 62 *Ibid.*, p. 575.
- 63 Voir une allusion à Waterloo au moment de l'effondrement de l'Universelle, *L'Argent*, Pléiade t. V, p. 328 : « Comme à Waterloo, Grouchy n'arrivait pas, et c'était la trahison qui achevait la déroute »; de même p. 383 : « Si Napoléon, le jour de Waterloo, avait eu mille hommes encore à faire tuer, il l'emportait, la face du monde était changée. Moi, si j'avais eu à jeter au gouffre les quelques centaines de millions nécessaires, je serais le maître du monde. »
- 64 *Ibid.*, p. 115 « ardeur lyrique »; p. 125 « l'excès lyrique de sa fièvre », etc.
- 65 *Ibid.*, p. 74.
- 66 *Ibid.*, p. 101.
- 67 *Ibid.*, p. 77. Voir l'ensemble du passage.
- 68 *Ibid.*, p. 255.
- 69 *Ibid.*, p. 384.
- 70 Voir dans le roman les métaphores de l'argent « fumier », « ferment », « terreau », etc., notamment p. 398.
- 71 *Ibid.*, p. 135, p. 224, 398.
- 72 *Ibid.*, p. 398 (dernières phrases du roman). Il faudrait s'interroger sur les causes de ce retournement, qui sont multiples, et tiennent à des facteurs idéologiques et biographiques. De même que la rencontre de Jeanne Rozerot et la découverte de la paternité en 1889, peu avant la préparation de *L'Argent*, ont conduit Zola à une réhabilitation de l'amour charnel et fécond, de même le succès, l'embourgeoisement, le goût d'un certain train de vie lié à la réussite sociale, ont pu amener l'écrivain à revenir sur une condamnation de l'argent qu'il n'avait d'ailleurs jamais vraiment prononcée : seul, l'« or », c'est-à-dire l'argent corrompteur, avait été l'objet de ses attaques. L'argent, lui, a toujours été considéré par Zola comme une source d'énergie, d'autant plus acceptable moralement qu'il apparaissait comme la récompense juste et nécessaire du travail, et notamment du travail intellectuel (voir « L'argent dans la littérature », dans *Le Roman*

expérimental). Ce qui est nouveau, c'est la conjonction de ces deux facteurs, l'argent et la sexualité, associés dans une même morale optimiste de la vie « malgré tout ».

73 *Ibid.*, p. 121 : « les femmes ne le préoccupaient guère, depuis que les affaires le reprenaient tout entier »; de même, p. 140 : « il vivait d'ailleurs dans un tel désir, dans une telle anxiété du succès, que ses autres appétits allaient en rester comme diminués et paralysés, tant qu'il ne se sentirait pas triomphant, maître indiscuté de la fortune ».

74 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 211-212.

75 *Ibid.*, p. 346.

76 *Ibid.*, p. 56

77 *Ibid.*, p. 130.

78 *Ibid.*, p. 380-381.

79 *Ibid.*, p. 384.

80 *Le Docteur Pascal*, Pléiade, t. V, p. 1023.

81 Le mot est fréquemment employé à la fin de *L'Argent* à propos de Saccard : voir Pléiade, t. V, p. 340, 378, 382, 388.

82 *Ibid.*, p. 382.

83 *Ibid.*, p. 278 : « Était-il beau, le bandit, dans sa passion ! »; *ibid.*, p. 326 : « L'animal est-il beau ! », etc.

84 *Ibid.*, p. 311.

85 *Ibid.*, p. 321.

86 *Ibid.*, p. 333.

87 *Ibid.*, p. 353.

88 *Ibid.*, p. 16.

89 *Ibid.*, p. 15. De même, p. 292, Saccard apparaît « vraiment rajeuni » quand il apprend l'existence de son fils Victor.

90 *Ibid.*, p. 15.

91 *Ibid.*, p. 11.

92 *Ibid.*, p. 335.

93 *Le Docteur Pascal*, Pléiade, t. V, p. 1000.

94 *Ibid.*, p. 1010.

95 *L'Argent*, Pléiade, t. V, p. 336.

96 *Ibid.*, p. 387. Cette conversion bénéfique du personnage est facilitée dans *L'Argent* par une opération symbolique dont la signification paraît claire : la création d'un fils de Saccard, Victor, que sa ressemblance frappante avec son père fait apparaître comme une sorte de double maléfique. Victor, l'enfant pervers né du viol, la « bête écumante du virus héréditaire » (p. 395), se charge de tous les caractères négatifs du premier Saccard, laideur, égoïsme, agressivité, force irrépressible des appétits, et les porte à un degré de monstrosité tel qu'il en purge en quelque sorte la figure paternelle, par un effet esthétique et moral de repousser. La fuite finale de Victor, après qu'il a reproduit sur Alice de Beauvilliers les violences que son père avait fait subir à Rosalie, sa disparition définitive « à l'avenir, à l'inconnu » (*ibid.*), libèrent symboliquement Saccard des fatalités héréditaires, et le rendent disponible pour une nouvelle interprétation.

97 *Ibid.*, p. 398.

98 *Le Docteur Pascal*, Pléiade, t. V, p. 919.

99 *Ibid.*, p. 928.

100 Voir le texte de cette fiche (Bibl. nationale, Ms., NAF 10290, f° 123) dans les notes de l'édition de la Pléiade du *Docteur Pascal*, t. V, p. 1647.