



HAL
open science

Le spéculateur en faillite dans les romans français et américains depuis la fin du XIXe siècle : Zola, Némirovsky, Wolfe, DeLillo

Marie Bermon

► **To cite this version:**

Marie Bermon. Le spéculateur en faillite dans les romans français et américains depuis la fin du XIXe siècle : Zola, Némirovsky, Wolfe, DeLillo. Littératures. 2022. dumas-03765533

HAL Id: dumas-03765533

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03765533>

Submitted on 31 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

Master II – Littérature comparée européenne et extra-européenne

**Le spéculateur en faillite dans les romans français et
américains depuis la fin du XIXe siècle : Zola,
Némirovsky, Wolfe, DeLillo**

Mémoire présenté sous la direction d'Emmanuel Bouju et soutenu le 1^{er} juillet
2022



Marie Bermon
Année universitaire 2021-2022



Remerciements

Je tiens d'abord à remercier vivement mon directeur de recherche M. Emmanuel Bouju, qui m'a offert un suivi régulier et a orienté mon travail par des conseils précieux.

Mes remerciements vont aussi au corps professoral de l'université Paris III – Sorbonne Nouvelle pour la formation enrichissante qu'il m'a été donné de suivre tout au long de l'année.

Enfin, je remercie mes lecteurs et correcteurs avisés et rigoureux, Borromée, Pauline, France, pour le temps qu'ils m'ont consacré.

Sommaire

Introduction	4
- Première partie - Une lecture éthique de la faillite du spéculateur : <i>némésis</i>, chemin de croix, moteur existentiel	14
I. Une faillite eschylienne	15
1. Des « Maîtres de l’Univers » rêvant la « royauté de l’or »	16
2. Une hybris néfaste à la Cité	21
3. Accident, viol, meurtre : une <i>atè</i> qui semble inexpiable.....	25
4. Les foudres de la <i>némésis</i> : faillite, vindicte populaire, trépas	32
II. Ni bons ni mauvais : le basculement vers une compréhension euripidienne puis chrétienne de la chute	45
1. Des passions dangereuses	45
2. Crainte et pitié : la <i>catharsis</i> du lecteur	50
3. Un chemin de croix rédempteur	55
III. Une (in)authenticité mortifère	60
1. « Désaxés »	60
2. Une faillite motrice	65
3. Un bilan mortel	74
- Deuxième partie - Les implications systémiques de la faillite du spéculateur : hypermasculinités factices, crise économique, crise démocratique	77
I. Hypermasculinités feintes	79
1. Finance et homosociabilité masculine	79
2. Sujet libéral ou <i>breadwinner</i>	85
3. <i>Overconfidence</i> ou peur de la mort	88
4. La faillite : acte manqué, masculinité simulée, ou émancipation	91
II. L’argent nouveau ou le cygne noir	99
1. Capital productif ou capital stérile	100
2. Avenir prometteur ou destructeur	105
3. Argent nouveau ou capitalisme narcissique.....	108
4. Faillite bénigne ou cygne noir.....	115
III. Infortuné Tocqueville	119
1. Invisibilité du corps social ou individualisme	119
2. « Bande » ou « essaim [de] privilégiés »	121
3. Faillite et (dés)espoir politique	127
- Troisième partie -	135

Faillite du spéculateur et faillite du roman : biais de réalisme, difficultés représentationnelles, mise en économie du roman	135
I. « C’est ainsi que je les ai vus... » ou des réalismes en faillite.....	137
1. Réalisme circonscrit ou englobant	137
2. Stéréotypes	140
3. Faillite du réalisme.....	146
II. La difficile traduction du « mystère des opérations financières où peu de cervelles [...] pénètrent »	152
1. Les « hiéroglyphes » de la finance.....	152
2. Désoccultation naturaliste, réalisme capitaliste, sublime financier	156
3. La faillite, acte de traduction ou caution du réalisme	162
III. Lecture-achat, spéculation, crédit : célébrer ou refuser la <i>mise en économie</i> du roman	167
1. Un contrat de lecture <i>capitaliste</i>	167
2. « Le temps romanesque se fait financier ».....	172
3. Impossible <i>course à la valeur</i> ou <i>best-seller</i>	177
Conclusion.....	181
Bibliographie.....	183
1. Sources primaires	183
Sources secondaires.....	184
Autres	192

Introduction

« En faisant entrer [la finance] dans le roman, l'écrivain rachète une société où la chute est menace constante. En tentant de "rendre" la réalité d'un univers spéculatif marqué de façon inhérente par l'incertitude, le mensonge et la fiction, en voulant "restituer" le réel à travers des opérations narratives à dénouement connu, le romancier essaie de racheter un monde où le sens se perd par libre évocation des signifiés monétaires et linguistiques. [...] Ce faisant le romancier rachète le financier : la littérature rachète le monde. »¹

Ces mots qui concluent l'ouvrage critique d'Hélène Gomart sur *Les Opérations financières dans le roman réaliste* présentent le spéculateur comme un être qu'il faudrait rédimier au moyen du roman réaliste. Les torts du financier sont bien connus. Au début du XVIII^e siècle, à l'heure du Système de Law, système qui constitue la première tentative d'émissions de titres boursiers sans convertibilité en or, les spéculateurs jouent des coudes rue Quincampoix où est installée la Banque Générale. Or, à l'annonce de la chute du Système, sont publiées de multiples gravures², fables, chansons et pièces de théâtre brèves satiriques³ qui condamnent toutes sans concession l'argent trop facilement gagné. Les « scélérats enrichis par d'injustes bienfaits »⁴ sont d'autant plus décriés qu'ils ont cédé aux sirènes d'une propagande qui promouvait une inversion des valeurs reposant avant tout sur une libération effrénée des désirs (sexuels notamment). Un siècle et demi plus tard, c'est peu ou prou la même rengaine que reprend la littérature boursière, comme l'a montré Christophe Reffait dans le cadre de sa thèse : le théâtre et le roman boursier de la deuxième moitié du XIX^e siècle fustigent l'argent gagné sans travailler et prouvent les « vraies » valeurs, à savoir le travail et l'amour⁵.

¹ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières dans le roman réaliste, lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 352.

² Ces gravures ont notamment été publiées dans *Le Grand Miroir de la Folie (Het groote tafereel des dwaasheid)*, recueil publié aux Pays-Bas en 1720 à la suite de l'explosion de la bulle.

³ Henri Duranton analyse ce corpus dans son article intitulé « La Ficelle de Law », publié dans l'ouvrage de Florence Magnot Ogivly :

DURANTON, Henri, « La ficelle de Law », dans MAGNOT-OGILVY, Florence, *Gagnons sans savoir comment – Représentations du Système de Law du XVIII^e à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 111-125 (collection « Interférences »).

⁴ Extrait d'une chanson intitulée « Les méfaits de Law » disponible sur Gallica :

Chansonnier historique du XVIII^e siècle (éd. Émile Raunier), Paris, A. Quantin, 1880, p. 160 [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5478175f/#> [consulté le 20/06/22]. Cité dans : *Id.*, p. 121.

⁵ REFFAIT, Christophe, « Présentation », dans ZOLA, Émile, *L'Argent*, Paris, Garnier Flammarion, 2009, p. XXV.

Mais ce qui égare le spéculateur-type surtout, c'est qu'il a du pouvoir : « De nos jours, on rencontre Nucingen au détour de chaque rue », écrit Émile Zola dans le *Rappel*, le 13 mai 1870⁶. Dans la France du XIX^e siècle s'érigent grâce à la spéculation un nombre non négligeable de fortunes colossales dont les propriétaires concentrent entre leurs mains le pouvoir économique⁷. Aux États-Unis aujourd'hui, un *hedge fund* (fond d'investissement) peut gérer jusqu'à 77,6 milliards de dollars⁸ et la rémunération moyenne des *traders* à Wall Street a été de 422 500 dollars en 2017⁹. De ce constat que le spéculateur est tout-puissant découlent toute une série de *topoi* littéraires et cinématographiques sur les financiers, qui soulignent leur insensibilité, leur cupidité, leur addiction aux drogues ou encore leurs mœurs dépravées. Ainsi, Patrick Bateman, protagoniste du roman *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991), ou Jordan Belfort, héros du film de Scorsese intitulé *Le Loup de Wall Street* (2013), rappellent que le *trader* archétypique est entièrement tourné vers l'argent et dépendant de la cocaïne ainsi que des prostituées.

Postuler, comme le fait Hélène Gomart, que le roman peut « rach[eter ce] financier » qui en a tant besoin, c'est considérer avec Claude Roy que le romancier, quand bien même il proposerait une « ébauche désespérée [de] Jugement dernier[,] ne peut pas mettre à sa droite les justes et à sa gauche les réprouvés »¹⁰. C'est estimer que dans l'objet-roman, le spéculateur peut être « jug[é] » mais que ce jugement, loin de prendre la forme d'une condamnation, doit mener, à terme, au pardon. C'est peut-être également penser que le roman doit rendre *justice* au spéculateur, parce qu'après tout, comme l'indique Martin Scorsese au sujet de Jordan Belfort, ce vil financier qui semble si différent de nous ne l'est pas tant, « c'est vous et moi »¹¹. Or, il nous semble que le schème catamorphe, « dénouement connu » du genre romanesque, est propice à cette rédemption qui doit être opérée : un spéculateur en faillite, un spéculateur ruiné et souvent abandonné de ses proches, c'est un homme d'affaires qui a l'opportunité, par la dépossession voire même la souffrance, de mériter son rachat.

⁶ Il fait ici référence au personnage de spéculateur de Balzac, le Baron de Nucingen, qui apparaît dans *Le Père Goriot*, *Melmoth réconcilié* et *La Maison Nucingen*.

ZOLA, Émile, « Balzac », dans *Le Rappel*, 13 mai 1870, p. 3.

⁷ , PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques – L'argent », dans *Nouvelle histoire de la France contemporaine. Vol. 9. De la fête impériale au mur des fédérés (1852-1871)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 108.

⁸ MONARCHA, Guillaume, TEILETCHE, Jérôme, « Un panorama de l'industrie des *hedge funds* », dans *Les hedge funds*, 2013, p. 25 [en ligne]. https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/feuilleter.php?ID_ARTICLE=DEC_MONAR_2013_01_0006 [consulté le 20/06/22].

⁹ Voir l'article du *Capital* : GARNIER, Lise, « À Wall Street, les salaires des traders retrouvent leurs niveaux d'avant la crise », dans *Capital*, 23 octobre 2018 [en ligne]. <https://www.capital.fr/entreprises-marches/a-wall-street-les-salaires-des-traders-retrouvent-leurs-niveaux-davant-la-crise-1312395> [consulté le 20/06/22].

¹⁰ ROY, Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 121-122.

¹¹ Voir l'interview donné par Scorsese au magazine *Première* à l'occasion de la sortie du film : <https://www.dailymotion.com/video/x22hdn3> [consulté le 20/06/22].

Les spéculateurs dont il s'agira d'étudier la rédemption romanesque par la débâcle dans ce mémoire sont au nombre de quatre.

Aristide Saccard, de son vrai nom Aristide Rougon, fils de Pierre Rougon, est déjà apparu dans *La Curée* d'Émile Zola (1871), où il s'enrichissait par la spéculation immobilière à l'heure des travaux haussmaniens. Dans *L'Argent* (1891)¹², il met sur pied une Société Anonyme qu'il nomme la Banque Universelle, banque catholique au capital de vingt-cinq millions, qui doit procéder à une véritable « conquête » de l'Orient : elle doit prendre le contrôle de la Méditerranée pour l'exploitation des mines d'argent et de charbon, favoriser la construction d'un immense chemin de fer de Brousse à Beyrouth et, ultimement, transférer le trône papal à Jérusalem. Le spéculateur de cinquante ans s'entoure de Hamelin, ingénieur qui doit permettre la réalisation des projets en Orient, et de Madame Caroline, sœur d'Hamelin, qui va devenir son intendante, sa maîtresse et sa conseillère. Il rallie à son projet une multitude d'actionnaires gros et moins gros. Il augmente au fur et à mesure le capital de l'entreprise, jusqu'à ce qu'il atteigne cent cinquante millions ; le cours des actions en Bourse, lui, passe de cinq cent à trois mille francs. Mais ces augmentations sont frauduleuses : elles résultent de fausses souscriptions d'actions non payées et du rachat par la société de ses propres actions, si bien que la Banque finit par faire faillite en Bourse. Saccard, charismatique et assuré, n'est que fort peu affecté par sa débâcle qui laisse de nombreux petits actionnaires sans un sou, et mûrit déjà, à la fin du roman, un nouveau projet de dessèchement de marais en Hollande.

David Golder, protagoniste du roman éponyme réaliste d'Irène Némirovsky¹³ publié en France en décembre 1929 soient deux mois après le krach à l'origine de la Grande Dépression, est un financier juif âgé, émigré de Russie. Entouré d'une femme cupide aux multiples amants, Gloria, et d'une fille égoïste intéressée seulement par son argent, Joyce, le spéculateur est impliqué indirectement dans le suicide de son principal associé, Marcus, qu'il n'a pas voulu aider alors que ce dernier était ruiné. Il fait plusieurs crises d'angine de poitrine qui mettent sa vie en danger. Il se retire alors des affaires avant de faire faillite en Bourse. Dépossédé, il se retrouve seul, sans sa femme et sa fille, dans un appartement dépouillé. Il se rend une dernière fois à Teïsk, en Union Soviétique, afin de faire une opération financière pour Joyce, avant de mourir dans le bateau qui relie Teïsk à Constantinople. C'est un véritable itinéraire de rachat que suit Golder à travers sa faillite. Irène Némirovsky s'est inspirée pour son roman de *La Mort*

¹² Notre édition de référence sera celle qui a été dirigée par Henri Mitterand : ZOLA, Émile, *L'Argent*, Paris, Garnier Flammarion, 2009, 536 p.

¹³ Notre édition de référence sera celle-ci : NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder*, Paris, Grasset, 1929, 240 p. (Pour mon Plaisir, 4).

d'*Ivan Illitch* de Tolstoï, nouvelle dans laquelle un vieux magistrat proche de la mort prend conscience du fait que sa vie a été un échec et expérimente une rédemption chrétienne.

Sherman McCoy, quant à lui, est le héros du roman réaliste américain de Tom Wolfe intitulé *The Bonfire of the Vanities/Le Bûcher des Vanités*¹⁴ et publié en octobre 1987, peu avant le krach du Lundi noir aux États-Unis. Il est un jeune *trader* new-yorkais résidant à Park Avenue et employé dans le département des obligations de Pierce & Pierce. Alors qu'un soir, il ramène sa maîtresse Maria Ruskin de l'aéroport, il manque une bretelle d'autoroute et se retrouve dans le Bronx. Deux jeunes noirs abordent Sherman et Maria ; cette dernière prend peur et démarre en trombe en renversant l'un des deux jeunes. L'affaire est instrumentalisée par le Révérend Bacon, à la tête d'un groupe de pression afro-américain, par le journaliste du *City Light*, Peter Fallow, à la recherche d'une affaire qui fasse grand bruit dans la presse, et par le procureur du Bronx Kramer, frustré et en manque de reconnaissance sociale. Sherman est rapidement identifié par la Police comme le conducteur de la voiture. Diffamé dans la presse, il est livré à une vindicte populaire qui, en influençant l'institution judiciaire à son avantage, parvient à l'inculper pour homicide. Sherman perd toute sa fortune dans l'affaire : à la fin du roman, il loue un deux-pièces, n'a plus de fonds pour payer un avocat et voit tous ses biens personnels bloqués. La faillite financière s'accompagne d'une faillite affective. Sa femme, à qui il a menti au sujet de son adultère, se sépare de lui et prend avec elle leur fille Campbell adorée de Sherman. Le *trader* perd vers la fin du roman sa maîtresse Maria lorsqu'il tente de l'enregistrer pour prouver que c'était elle qui conduisait le soir de l'accident, et non lui. Arrogant et peu sympathique au premier abord, Sherman en vient rapidement à susciter la pitié de son lecteur du fait du lynchage qu'il subit et de son parcours semblable à un vrai chemin de croix.

Eric Packer, enfin, est le protagoniste de *Cosmopolis*, roman postmoderne américain de Don DeLillo (2003)¹⁵. Le roman présente la trajectoire « erratique »¹⁶ à travers Manhattan d'un jeune spéculateur à la tête du fonds d'investissement Packer Capital. Reclus dans sa limousine, Packer voit défiler ses conseillers financiers - notamment Jane Melman, sa directrice financière, Michael Chin, son analyste financier et Vija Kinski, sa responsable du service Recherche et analyse conceptuelle. Allégorie du capitalisme financier déréalisé, individu narcissique et sans

¹⁴ Nos éditions de référence seront :

Pour la version originale : WOLFE, Tom, *The Bonfire of the Vanities*, Londres, Vintage Classics, 2010, 720 p.
Pour la traduction : WOLFE, Tom, *Le Bûcher des vanités* (trad. Benjamin Legrand), Paris, Le Livre de Poche, 2011, 920 p.

¹⁵ Notre édition de référence sera :

Pour la version originale : DELILLO, Don, *Cosmopolis*, New-York, Scribner, 2003, 209 p.
Pour la traduction : DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad. Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2003, 222 p.

¹⁶ Terme de Joseph Vogl :

VOGL, Joseph, *Le spectre du capital* (trad. Olivier Mannoni), Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, p. 20.

substance, Packer amorce dans la deuxième partie du roman un itinéraire vers la corporéité qui le conduit à la mort.

Nous avons choisi de mettre en rapport ces quatre personnages parce qu'ils expérimentent tous une chute radicale, au cœur de l'intrigue, mais qui a des implications différentes. Si la faillite financière est présente dans les quatre romans et si elle apparaît comme le moteur principal d'une débâcle plus générale, elle a des implications morales qui varient d'un protagoniste à l'autre. On peut opposer schématiquement le héros de Zola et celui de Wolfe d'un côté à celui de Némirovsky et celui de DeLillo de l'autre. Chez Zola et chez Wolfe, on observe une faillite générale qui n'est pas définitive. Le héros zolien, intact à l'issue de sa ruine (à l'inverse de ses petits actionnaires, qui n'ont plus un sou), trouve l'énergie pour se lancer dans un autre projet rapidement. Celui de Wolfe, s'il expérimente une authentique descente aux enfers qui le prive de tout soutien affectif, une véritable catabase bien plus *grave* que celle de Saccard, termine tout de même le roman avec le poing levé, en signe de résistance au système qui est à l'origine de sa chute et de renaissance politique et morale. David Golder et Eric Packer, de leur côté, connaissent une chute irréversible en ce qu'elle aboutit à leur mort. Packer, notamment, est lancé, à la suite de sa faillite, dans une trajectoire vers l'incarnation dont l'échec est sanctionné par le trépas. La perspective est plus optimiste chez Némirovsky, dans la mesure où la maladie de Golder, qui annonce sa mort et contribue avec la faillite financière à rendre au personnage toute sa vulnérabilité, offre à ce dernier l'opportunité d'un rachat chrétien.

Nous avons fait le choix de montrer comment s'opère la rédemption de nos personnages dans ce mémoire par le biais d'un schème tragique : nous avons voulu montrer que se développe chez Zola, Némirovsky et Wolfe, une narratologie tragique, qui fait apparemment advenir la *némésis* comme châtiment de l'*hybris*. Mais nos personnages, ni bons ni mauvais, suscitent la pitié propre au genre tragique et obtiennent la rédemption de leur créateur (Némirovsky, Wolfe). Ils peuvent aussi échapper à la pitié et être rédimés sans condition (Zola). L'itinéraire de rachat peut se doubler d'un itinéraire spirituel vers l'authenticité : la faillite financière est l'opportunité pour Golder comme pour Packer d'initier un itinéraire qui, s'il les éloigne d'une situation existentielle faussée, se révèle mortifère.

Si nous nous sommes jusqu'ici intéressés à l'individu-spéculateur, il est impossible de l'isoler du système social, économique et politique auquel il appartient. Un roman comme *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie (2010) qui fait le portrait de différentes personnalités célèbres issues des milieux d'affaires alors qu'elles sont ruinées par la crise de 2008 nous rappelle que la faillite d'un spéculateur peut être le symptôme d'un krach boursier plus général. S'il n'y a que dans *Cosmopolis* que la ruine du protagoniste en vient à symboliser une crise financière

de large ampleur, Leigh Claire la Berge montre que le motif du scandale personnel fait écho à celui du krach boursier¹⁷. Ainsi, les romans de Némirovsky et de Wolfe ont tout autant été qualifiés de prophétiques parce qu'ils ont trouvé un écho dans les krachs de 1929 et de 1987 que celui de DeLillo qui aurait pressenti la crise de 2008. Pour étudier notre corpus, nous montrerons que la débâcle du spéculateur révèle sinon la *faillite* du système, du moins ses *failles*. Ainsi, nous intéressant aux études de genre, nous montrerons en nous appuyant sur les travaux de Libby Assassi, de Paul Lagneau-Ymonet, ou encore de Ruth Helyer, que les romans de Zola, Némirovsky et DeLillo mettent en évidence à plusieurs époques un masculinisme systémique d'autant plus exacerbé qu'il prend effet dans un milieu caractérisé par une homosociabilité exclusivement – ou quasi exclusivement – masculine. Ces normes masculinistes tiennent captifs nos spéculateurs qui, s'ils provoquent leur propre faillite du fait d'un excès de confiance qui se veut viril, ne parviennent pas réellement à adhérer au cadre qui leur est imposé. Leur ruine financière vient révéler au grand jour leur impossible alignement sur les canons masculinistes (Zola, DeLillo), quand elle ne leur offre pas une opportunité de s'en extraire (Némirovsky).

Le milieu financier, s'il est patriarcal dans l'intégralité de notre corpus, ne présente pas le même visage dans tous nos romans. Notre corpus nous permet de proposer une comparaison diachronique de la manière dont le système capitaliste peut être représenté par des romanciers à la fin du XIX^e siècle et à la fin du XX^e - début du XXI^e siècles : d'un côté Zola et Némirovsky donnent à voir un capitalisme industriel, de l'autre, Wolfe et DeLillo représentent un capitalisme financier au sein duquel les opérations boursières sont décorréées de l'activité productive. Émile Zola superpose deux temporalités dans son œuvre : si le cadre temporel de son roman est le Second Empire, le krach qu'il représente est inspiré de scandales financiers ayant eu lieu sous la III^e République. Le principal scandale financier dont Zola s'inspire est celui de l'Union Générale qui a eu lieu en janvier 1882 : Eugène Bontoux, créateur de la banque de l'Union générale monarchiste et catholique, veut créer un chemin de fer entre l'Autriche-Hongrie et la Turquie pour permettre à l'empire austro-hongrois de défendre les chrétiens du Proche-Orient. Les souscriptions fictives d'actions et l'achat par l'entreprise de ses propres titres conduisent à la débâcle alors que la valeur de l'action a atteint trois-mille francs¹⁸. En exploitant le caractère *romanesque* d'un tel krach boursier, Zola propose une description du

¹⁷ LA BERGE, Leigh Claire, "Capitalist Realism : The 1987 Stock Market Crash and the New Proprietary of Tom Wolfe and Oliver Stone", dans *Scandals and Abstraction : Financial Fiction of the Long 1980s*, Londres, Oxford University Press, 2015, p. 77.

¹⁸ MITTERAND, Henri, « Notice », dans ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 517.

capitalisme industriel de son époque. Némirovsky, elle, inscrit son roman dans le contexte de la suite de la Conférence de Gênes de 1922 : le *deal* financier de Golder autour duquel tourne le roman concerne des actions pétrolifères de Bakou, ville repassée sous contrôle soviétique à l'issue de la guerre civile en Russie. Ces deux romanciers donnent à voir un capitalisme encore fort corrélé à l'activité industrielle. Wolfe et DeLillo, de leur côté, représentent le capitalisme financier de la fin du XXe siècle dont le cœur est à New-York. Ils ont affaire à des titres décorrélés de l'activité productive, abstraits. DeLillo, notamment, fait la peinture d'un système reposant sur l'alliance entre capitalisme et technologie, entièrement tourné vers le futur des gains espérés. Nous avons fait le choix dans ce mémoire de mettre en regard la perspective de Zola et celle de DeLillo, en nous appuyant notamment sur les travaux de Christophe Reffait, de Martina Sciolino et de Joseph Vogl. Si DeLillo présente une vision pessimiste d'un capitalisme aux multiples *failles*, capitalisme qu'il juge mortifère, déréalisé et producteur de subjectivités narcissiques, Zola, lui, n'hésite pas à encenser un capitalisme qu'il juge porteur de progrès. La faillite de Packer et celle de Saccard sanctionnent la conception optimiste ou pessimiste de chacun des deux romanciers.

Si nos romanciers s'érigent en théoriciens de l'économie à des périodes diverses, ils proposent également une réflexion politique. Zola et Wolfe interrogent tous deux la corruption de l'idéal démocratique à deux époques et dans deux pays différents. Zola, que l'on sait méfiant vis-à-vis du parlementarisme parce qu'il conduit à une politique du paraître et qu'il a pour principal effet une invisibilisation de l'individu au profit d'une poignée d'individus se partageant le pouvoir¹⁹, propose dans la Banque Universelle une métaphore de la IIIe République. Il rend compte par le biais des réunions des actionnaires de la passivité qui peut être celle des masses dans un système parlementaire, ainsi que du rapt de la souveraineté du peuple par quelques-uns qu'il observe, ce que montre Christophe Reffait. Wolfe, de son côté, fait le constat que dans les années 1980 aux États-Unis, le plus grand péril qui menaçait l'idéal démocratique tel qu'il était décrit par Tocqueville, à savoir l'individualisme, est devenu la norme. Il présente avec cynisme les luttes claniques opposant, d'un côté, un essaim de privilégiés, de l'autre, les minorités raciales à New-York et montre un système judiciaire corrompu, instrumentalisé par l'individualisme des uns et des autres. Nous montrerons avec Guillaume McNeil-Arteau, Hélène Christol et Helle Porsdam que si la faillite de nos personnages corrobore ainsi les failles du système démocratique dans nos deux romans, elle

¹⁹ ANCEAU, Éric, « Le Parlement et les parlementaires dans l'œuvre de Zola », dans *Parlement[s], revue d'histoire politique*, n°24, février 2016, p. 51 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-parlements-2016-2-page-37.htm> [consulté le 20/06/22].

instille également une lueur d'espoir : elle fait se distinguer, dans le roman de Zola, le type du bon orateur, charismatique et investi pour sa nation, tandis que chez Wolfe, elle fait renaître, au terme d'un itinéraire catamorphe purifiant, l'homme de la classe moyenne nécessaire à la bonne santé du système démocratique.

En entreprenant de *mettre en littérature* ce système social, économique et politique qui modèle voire broie l'individu, nos romanciers nous semblent se heurter aux *failles* de leurs techniques de représentation. Si Némirovsky et Wolfe notamment se proposent de représenter la société à laquelle ils appartiennent avec réalisme, leur roman absorbe les conflits intérieurs de leur auteur/autrice. Ainsi Némirovsky, elle-même juive émigrée de Russie à la suite de la révolution bolchévique, parce qu'elle parle d'un monde qu'elle connaît et qu'elle abhorre, du monde dans lequel l'ont plongée ses parents, celui des juifs financiers de Biarritz, *règle ses comptes* avec cette société dans son roman. Elle a massivement recours aux stéréotypes antisémites courants à l'époque dans son roman, stéréotypes analysés notamment par Nelly Wolf, ce qui n'en fait pas pour autant une autrice antisémite mais révèle plutôt une ambivalence franche de l'écrivaine avec sa propre judéité, ce que montre Susan Suleiman. La faillite qu'elle inflige à Golder est moins régie par les nécessités du réalisme que par un constat fort pessimiste que l'autrice fait sur la condition juive de son époque, comme le montre Nicolas Weill. Wolfe, quant à lui, nous semble échouer dans sa tentative de représenter la société avec réalisme : s'il se propose le projet ambitieux de représenter *toute* la société new-yorkaise, la société du haut et du bas, d'épouser la perspective subjective d'individus extraits de chaque classe sociale, nous montrerons avec Joshua J. Masters qu'il ne nous semble pas parvenir à s'extraire du point de vue masculin et anglo-américain qui est le sien. Si bien que la faillite de McCoy, parce qu'elle acte la réalisation des angoisses d'un homme blanc conservateur, en vient à manquer de réalisme.

Mais le défi majeur pour nos romanciers consiste à représenter ce « mystère des opérations financières où peu de cervelles [...] pénètrent »²⁰. Si l'on se réfère communément à une « homologie » entre littérature et finance, en choisissant alors de mettre en parallèle le fait que toutes deux, de nature essentiellement fictive, ne peuvent être opérantes que si le consommateur/lecteur leur accorde du *crédit*²¹, le matériau financier demeure fort hétérogène au matériau littéraire. Rendre compte du caractère fort abscons des opérations boursières, pour

²⁰ ZOLA, Émile, *L'Argent... op. cit.*, p. 55.

²¹ POIRSON, Martial, « Les affinités électives entre économie et littérature », dans *L'Économie politique*, n°79, mars 2018, p. 11 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.esceurope.eu/revue-l-economie-politique-2018-3-page-8.htm> [consulté le 20/06/22].

un romancier, est une vraie gageure. On opposera d'un côté Zola et DeLillo, qui semblent tous deux échouer volontairement ou involontairement à représenter la finance, soit par un naturalisme pseudo didactique *désoccultant* (Hélène Gomart), soit par l'esthétique postmoderne du sublime financier (Alison Shonkwiler), mais tentent toutefois par la faillite de leur personnage d'opérer une *traduction* (Hélène Gomart) dans un langage connu d'eux de ce monde énigmatique, à Wolfe, ferme sur le fait que son « réalisme capitaliste » (Leigh Claire la Berge) est un pari certain.

Si le roman peut peiner à représenter une finance obscure, c'est parce qu'il est hanté par le spectre de sa propre marchandisation. Ainsi, pour la *doxa* littéraire du XIXe siècle, notamment, économie et littérature ne font pas bon ménage parce que la valeur de la littérature ne peut se résoudre à s'aligner sur celle que veut lui donner l'économie. Au premier abord, ce n'est pas la thèse de Zola ou de Wolfe, qui célèbrent par un phénomène de mise en abyme le contrat *capitaliste* qu'ils signent implicitement avec leurs *acheteurs-lecteurs* (Henri Mitterand, Corinne Saminadayar-Perrin). Toutefois, la faillite qu'ils infligent à leur protagoniste vient marquer une nette différence entre nos deux auteurs. Elle vient révéler l'angoisse d'un Zola qui, comme Saccard, engage des fonds (la paie qui lui est versée mensuellement par son éditeur) avant de les avoir *mérités* (d'avoir fourni à son éditeur les ouvrages demandés) et, possiblement, le refus par le romancier de la *course à la valeur* à laquelle il est acculé. Mais la chute de Sherman McCoy, de son côté, parce qu'elle est encensée lors de la publication du roman pour sa valeur « prophétique » et qu'elle propulse les ventes du roman, consacre son statut de *best-seller*.

Nous nous demanderons dans ce mémoire comment, à travers l'itinéraire catamorphe de nos spéculateurs, s'esquisse une réflexion sur les *failles* d'un système économique, social et politique masculiniste qui met lui-même les réalistes (ou le postmodernisme) de nos auteurs en *faillite*.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux effets qu'a sur nos individus spéculateurs leur faillite. Après avoir analysé la narratologie de leur chute à l'aune d'un schème tragique eschylien, qui met en valeur leur *hybris*, déclencheur de la *némésis*, nous revaloriserons une lecture euripidienne qui insiste sur la faiblesse de nos protagonistes, faiblesse qui cause leur faillite et suscite la pitié du lecteur – puis nous basculerons sur une conception chrétienne de la chute pour montrer que les personnages peuvent obtenir la rédemption de leur romancier au terme d'un itinéraire de rachat (Zola, Némirovsky, Wolfe). Nous mettrons ensuite en regard les itinéraires spirituels de Golder et de Packer pour montrer que tous deux tentent, grâce à leur

faillite, d'échapper à une situation inauthentique ; cet itinéraire peut être une réussite (Golder) ou un échec (Packer), dans les deux cas, il se solde par la mort.

Dans un deuxième temps, nous montrerons que la faillite de l'individu révèle les failles du système économique, social et politique dans lequel il évolue. Après avoir montré que nos personnages évoluent tous dans un milieu financier masculiniste qui les tient captifs, ce que révèle leur faillite (Zola, Némirovsky, DeLillo), nous étudierons la manière dont Zola et DeLillo rendent compte de deux phases différentes du capitalisme (industriel ou financier), et nous montrerons que la faillite qu'ils infligent à leur personnage est révélatrice de leur conception économique optimiste (Zola) ou pessimiste (DeLillo). Enfin, nous nous intéresserons au discours politique que produisent Zola et Wolfe : tous deux regrettent les failles d'un système démocratique, que leur attention se porte sur le suffrage universel (Zola) ou sur l'individualisme qui gangrène la société (Wolfe). La faillite révèle ces failles, mais elle instille également une lueur d'espoir politique dans les deux cas.

Dans un troisième temps, nous nous intéresserons aux limites représentationnelles auxquelles se heurtent nos romans. Nous montrerons tout d'abord que les romans de Némirovsky et de Wolfe abritent une tension entre prétention réaliste et problématiques personnelles, la faillite des spéculateurs venant sanctionner la victoire de la subjectivité sur le réalisme. Nous analyserons ensuite la manière dont le roman s'approprie le matériau complexe qu'est le matériau financier en tant que tel : si la faillite du spéculateur vient corroborer la nécessité pour Zola et DeLillo de *traduire* dans une langue qui leur est connue le monde obscur de la finance, elle doit être le signe que le réalisme de Wolfe est un pari *certain*. Enfin, nous nous intéresserons aux implications qu'a la *mise en économie* des romans de Zola et de Wolfe : si les deux romanciers célèbrent en apparence la marchandisation de leur œuvre, la faillite révèle en réalité une angoisse de Zola quant à un nécessaire alignement de la valeur de l'œuvre sur sa valeur financière, tout en entérinant toutefois le statut du roman de Wolfe comme *best-seller*.

- Première partie -

Une lecture éthique de la faillite du spéculateur : *némésis*, chemin de croix, moteur existentiel

« Quelle est donc cette puissance que redoutent ceux qui la possèdent, qui ne garantit pas du péril ceux qui la recherchent, et qu'on ne peut fuir quand on veut s'en défaire ? »²²

(Boèce, *Consolation de la philosophie*)

Dans cette première partie, il s'agira de s'intéresser aux effets de la faillite sur l'individu qu'est notre spéculateur. Considérant la faillite financière comme un élément faisant partie d'une chute plus générale parce qu'aussi affective et morale, nous montrerons d'abord que l'itinéraire catamorphe d'Aristide Saccard, de David Golder et de Sherman McCoy suit une narratologie tragique.

Scrutant dans un premier temps notre corpus à l'aune du schème eschylien dans lequel la démesure (*hybris*) est sanctionnée par l'égarement (*atè*) qui déclenche le châtement (*némésis*), nous basculerons dans un deuxième temps vers une compréhension euripidienne de la chute qui nous permettra de relativiser la culpabilité des personnages en les percevant comme des héros aristotéliens, ni bons, ni mauvais, dignes de pitié du fait de leur destin funeste - puis vers une compréhension chrétienne, d'après laquelle la débâcle de nos personnages constitue la condition pour leur rachat.

Dans un troisième temps, enfin, nous nous recentrerons sur la faillite proprement financière, pour montrer qu'elle joue un rôle déclencheur ou moteur dans un itinéraire existentiel que suivent David Golder et Eric Packer vers l'authenticité – itinéraire qui aboutit à la mort.

²² *La Consolation philosophique de Boèce*, Paris, Hachette, 1861, p. 139.

I. Une faillite eschylienne

Comme le montre Douglas MacDowell dans son étude sur l'Athènes des Ve et IV^e siècles avant J-C, l'*hybris*, communément traduite par « démesure » par opposition à la *métron*, à la « juste mesure », à la « modération »²³, ne prend que secondement une connotation religieuse²⁴. À Athènes en effet, le terme revêt avant tout une acception éthique – il renvoie au fait « d'avoir de l'énergie ou du pouvoir et d'en faire usage avec complaisance »²⁵ - de laquelle découle une loi, probablement promulguée au VI^e siècle avant J-C, qui prévoit une sanction pour toute personne reconnue coupable d'*hybris* envers un tiers²⁶. D'après MacDowell, la démesure peut néanmoins concerner les dieux, dans le cas où l'*hybris* est dirigée directement vers un dieu, et, plus largement dans la mesure où elle constitue un méfait que les dieux arbitres ont le pouvoir de punir.²⁷ La punition divine de l'*hybris*, « juste colère » [*“Righteous Indignation”*]²⁸ fait dans la mythologie grecque l'objet d'une personnification²⁹ en la déesse Némésis, fille de la Nuit, présentée par Hésiode dans sa *Théogonie* comme le « fléau des hommes mortels »³⁰.

La tragédie grecque, héritière de l'épopée, puise son inspiration dans la mythologie grecque. Les pièces d'Eschyle, notamment, mettent en scène des chefs politiques dont la démesure, l'*hybris*, est sanctionnée par des dieux justes³¹. Eschyle fait de la prospérité, particulièrement, une source de démesure, qui entraîne l'égarement (*atè*), provoqué par les dieux, puis le châtement³², comme le formule le chœur d'*Agamemnon* : « La Ruine se révèle fille des audaces interdites, chez ceux dont l'orgueil dépasse les bornes de la justice, du jour où leur maison déborde d'opulence. »³³ (v. 374-377) Il est intéressant d'étudier notre corpus à

²³ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (trad. Céline Denat), Paris, GF Flammarion, 2015, note 12 §4.

²⁴ MCDOWELL, Douglas M., “ ‘Hybris’ in Athens”, dans *Greece & Rome*, avril 1976, vol. 23, n°1, p. 22 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/642912?seq=1> [consulté le 19/11/2021].

²⁵ *Id.*, p. 30 : “*Hybris has various causes and various manifestations, but fundamentally it is shaming energy or power and misusing it self-indulgently.*”

²⁶ *Id.*, p. 30.

²⁷ *Id.*, p. 22.

²⁸ STIMILLI, Davide, “Daimon and Nemesis”, dans *Res : Anthropology and Aesthetics*, n° 44, 2003, p. 99 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/20167606?seq=1> [consulté le 02/11/2021].

²⁹ *The Oxford Companion to Classical Literature* (éd. Paul Harvey), Oxford, Oxford University Press, 1937, p. 285.

³⁰ HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 40.

³¹ ROMILLY (de), Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 76.

³² LÉVY, Edmond, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°28, décembre 1969, p. 414 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1969_num_28_4_4260 [consulté le 17/11/2021].

³³ Cité dans *id.*, p. 414.

l'aune de ce schéma tragique originel, « archaï[que] »³⁴, en faisant ressortir de quelle manière la narratologie de la faillite de nos protagonistes romanesques met en scène des personnages dont l'*hybris*, la démesure dans la recherche de la richesse mène à l'*atè*, l'égaré, ce dernier entraînant naturellement le châtement. La *némésis* aboutit à la faillite du personnage, mais celle-ci s'accompagne généralement d'autres échecs et insuccès, de telle sorte qu'elle est un élément faisant partie d'une débâcle plus générale.

1. Des « Maîtres de l'Univers » rêvant la « royauté de l'or »

L'Argent de Zola, *David Golder* de Némirovksy ainsi que *Le Bûcher des Vanités* de Wolfe donnent à voir des personnages pétris d'ambitions assimilables à de la démesure dans le domaine de la finance.

Sherman McCoy connaît une aisance financière certaine, dont découlent ses schémas de pensées empreints de démesure : il s'assimile lui-même, via le discours indirect libre, à un quasi dieu, Wolfe montrant de manière ironique comment l'activité professionnelle de *trader* du personnage lui permet de grossir son orgueil au point de s'extraire de toute culpabilité par mauvaise foi.

Au début du roman, McCoy, héritier d'une lignée WASP (*White Anglo-Saxon Protestant* ou Protestants Anglo-Saxon Blancs, descendants des protestants européens installés aux États-Unis) connaît une situation prospère : il réside dans un appartement luxueux de Park Avenue et travaille à Wall Street comme *golden boy*. Or, cette situation privilégiée provoque chez lui une forme de démesure. Il désigne en effet de manière récurrente les spéculateurs qui l'entourent chez Pierce & Pierce, ainsi que lui-même, par la périphrase issue d'un dessin animé populaire à l'époque de la publication du roman³⁵ : « Maître[s] de l'Univers ». Par cette périphrase, Sherman assimile ironiquement ses congénères, ainsi que lui-même, à des dieux, ce qui est le propre de l'*hybris*.

Or, Wolfe donne à voir, par un discours indirect libre ambigu, une certaine mauvaise foi de McCoy. En effet, si ce dernier semble dans un premier temps faire usage de cette périphrase avec une certaine distance, il ne tarde pas à se laisser imprégner par la fierté qu'elle lui procure. Alors que, sur le chemin pour se rendre à Pierce & Pierce, il ressent de la culpabilité à l'égard

³⁴ ROMILLY (de), Jacqueline, *La tragédie...*, *op. cit.*, p. 79.

³⁵ CHRISTOL, Hélène, « Une société en quête de son centre : *The Bonfire of the Vanities* de Tom Wolfe », dans *Revue Française d'Études Américaines*, n°47, février 1991, p. 87 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1991_num_47_1_1419 [consulté le 12/09/2021].

de son épouse Judy, qui a compris qu'il la trompait avec sa maîtresse Maria, il perçoit l'identification à un « Maître de L'Univers » comme une obligation sociale qui lui incombe, le dérange. L'auteur écrit ainsi :

*“He felt like turning around [...] and begging forgiveness [...] but he knew he wouldn't do it. That would make him late getting to the office, which was much frowned upon at Pierce & Pierce. No one ever said anything openly, but you were supposed to get there early and start making money... and master the universe.”*³⁶

« Il avait terriblement envie de faire demi-tour [...] et de supplier qu'on lui pardonne [...] mais il savait qu'il ne le ferait pas. Cela l'aurait mis en retard au bureau, ce qui ferait lever par mal de sourcils chez Pierce & Pierce. Personne ne disait jamais rien ouvertement, mais vous étiez censé arriver là-bas de bonne heure, commencer à gagner de l'argent... et maîtriser l'Univers. »³⁷

Ces lignes sont révélatrices de la manière dont la culpabilité qu'il ressent vis-à-vis de Judy l'incite apparemment à prendre de la distance vis-à-vis de son environnement de travail à Pierce & Pierce, et le rend critique du contrôle informel et des obligations implicites qui s'y exercent. La forme verbale à l'imparfait “*you were supposed to*”/« vous étiez censé » insiste sur le caractère inflexible des règles tacites auxquelles les *traders* doivent obéir, tandis que la clôture de la gradation qu'elle introduit – “*master the universe*”/« maîtriser l'Univers » - souligne par son caractère hyperbolique la disproportion de ces objectifs qui leur incombent, et que le personnage semble ressentir comme des contraintes. Néanmoins, dès son arrivée sur son lieu de travail, Sherman, gonflé d'orgueil, oublie ses remords à l'égard de son épouse et n'hésite pas à utiliser la périphrase qui l'assimile à un dieu au premier degré. Responsable de l'achat de l'emprunt français Giscard caractérisé par une grande « complexité »³⁸, le protagoniste se flatte d'avoir réussi à acquérir 6 billions de cette obligation, puis d'en avoir revendu 40% avec profit, et en vient à oublier ses remords à l'égard de Judy :

*“Judy... He hadn't thought of her for hours. What was a single, albeit, boneheaded, telephone call... on the stupendous ledger kept by Pierce & Pierce? The fiftieth floor was for people who weren't afraid to take what they wanted. And, Christ, he didn't want much, compared to what he, a Master of the Universe, should rightfully have. All he wanted was to be able to kick the gong around when he pleased, to have the simple pleasures due to all mighty warriors.”*³⁹

³⁶ WOLFE, Tom, *The Bonfire of the Vanities*, Londres, Vintage Classics, 2010, pp. 53-54.

³⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher des vanités* (trad. Benjamin Legrand), Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 74.

³⁸ *Id.*, p. 91.

³⁹ *Ibid.*, *The Bonfire... op. cit.*, p. 73.

« Judy... Il n'avait pas pensé à elle depuis des heures. Qu'était-ce qu'un seul minuscule coup de téléphone, même aussi stupide... comparé au grand livre des miracles de Pierce & Pierce ? Le cinquantième étage était fait pour ceux qui n'avaient pas peur de prendre ce qu'ils désiraient. Et Dieu du Ciel, il ne désirait pas grand-chose, comparé à ce que lui, un Maître de l'Univers, méritait en réalité. Tout ce qu'il voulait, c'était être capable de taper dans le gong quand il en avait envie, pour avoir les simples plaisirs dus à tous les grands guerriers. »⁴⁰

Absorbé par le succès de sa vente, Sherman ne se préoccupe plus du tort qu'il a fait à son épouse. Gorgé de fierté, le personnage se considère au premier degré comme l'égal d'une divinité, comme le souligne la juxtaposition du pronom personnel "he"/« lui » et de la périphrase "*a Master of the Universe*"/« un Maître de l'Univers » mise en apposition. Il se compare également à un héros épique, comme l'éclaire la métaphore du « guerrie[r] »/«*warrio[r]*» mise en valeur par l'adjectif soulignant sa puissance, "*mighty*"/« grand ». Il estime avoir acquis un statut élevé qui lui octroie des avantages légitimes, ce que montre le champ lexical des honneurs – "*should rightfully have*"/« méritait », "*pleasures due*"/ « [plaisirs] dus » - et insiste sur sa position, "*the fiftieth floor*"/ « le cinquantième étage » d'un gratte-ciel qui, d'après lui, n'est pas « fait pour [tous] », pour mettre en valeur l'écart qui se creuse entre lui et le commun des mortels.

Saccard, quant à lui, présente un psychisme empreint de schémas d'*hybris* dans le domaine financier, ce que Zola dépeint à travers des métaphores développées au discours indirect libre : cette *hybris* n'est pas le résultat de la prospérité, comme elle l'est dans le schéma eschylien, et comme elle l'est pour Sherman McCoy, mais elle est le moteur qui incite le personnage à conquérir la richesse. Au début du roman, Saccard sort d'une opération financière désastreuse qui l'a poussé à « liquider sa situation, à vendre son hôtel du parc Monceau, pour louer un appartement »⁴¹. Il n'est alors pas riche. C'est bien toutefois son *hybris* qui l'incite à monter une nouvelle opération qui doit être un succès. Est révélatrice de sa forte ambition notamment l'analyse que le personnage fait de la situation de Gundermann, son rival de la Bourse, au début du roman. Saccard est alors impressionné par cet homme qui, au contraire de lui-même, « capitaine d'aventures, manœuvrant les millions des autres », possède, lui, son argent, a « un milliard à soi »⁴². Il perçoit Gundermann, décrit au discours indirect libre, comme :

⁴⁰ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op.cit.*, p. 100.

⁴¹ ZOLA, Émile, *L'Argent* (éd. Henri Mitterand), Paris, Gallimard, 2020, p. 44.

⁴² *Id.*, p. 140

« [un] ouvrier impeccable [...] qui continuait à édifier obstinément sa tour de millions, avec l'unique rêve de la léguer aux siens pour qu'ils la grandissent encore, jusqu'à ce qu'elle dominât la terre. »⁴³.

La métaphore de la « tour de millions » qui doit un jour « domin[er] la terre », fantasmagorie formée par l'esprit de Saccard, prend la forme d'une tour de Babel, image biblique de démesure humaine. Or, ce que cherche Saccard, c'est, au moyen de l'Universelle, à faire comme Gundermann, à mettre sur pied une « tour de millions », une fortune qu'il puisse posséder, « t[enir] sous clef, vivante, matérielle »⁴⁴. Zola écrit de Saccard, alors que ce dernier admire la Bourse dans le premier chapitre et qu'il prépare son projet de Banque Universelle, qu'« [il] rêvait une fois de plus la royauté de l'or [...] »⁴⁵, métaphore reprise plus tard, au chapitre VIII, alors que Saccard opère une nouvelle augmentation de capital :

« [...] c'était la vraie royauté de l'or, solide, trônant sur des sacs pleins [...] »⁴⁶.

La métaphore du règne soulignée à la fois par le terme de « royauté » et par le participe présent « trônant », ainsi que l'évocation des « sacs pleins » caractérisant l'abondance des richesses acquises par Saccard campent le personnage en un nouveau Midas, roi mythologique qui se distingue par son avidité et qui transforme en or tout ce qu'il touche. L'image du trône posé sur des « sacs pleins », surélevé, renvoie à une supériorité fantasmée de Saccard, qui, par sa richesse, dominerait le reste des hommes. De fait, Saccard, comme il croit avoir bâti sa propre « tour de millions » pour de bon, se « cr[oi]t tout-puissant »⁴⁷. Le schéma de l'ascension, typique de l'*hybris*, que suppose la métaphore de la tour se retrouve dans la description qui est faite de la manière frénétique dont l'Universelle croît. Les trois successives augmentations de capital rythment le roman : le capital passe d'abord de vingt-cinq millions à cinquante millions⁴⁸, puis de cinquante à cent millions⁴⁹, puis de cent à cent-cinquante⁵⁰. A la manière dont est évoquée la première augmentation du capital – « on le doublait [le capital], on l'élevait de vingt-cinq à cinquante millions »⁵¹ - fait écho celle dont est décrite la deuxième – « on le doublait encore, on l'élevait de cinquante à cent millions [...] »⁵². La répétition du parallélisme

⁴³ *Id.*, p. 142.

⁴⁴ *Id.*, p. 328.

⁴⁵ *Id.*, p. 55.

⁴⁶ *Id.*, p. 328.

⁴⁷ *Id.*, p. 329.

⁴⁸ *Id.*, p. 226.

⁴⁹ *Id.*, p. 265.

⁵⁰ *Id.*, p. 310.

⁵¹ *Id.*, p. 226

⁵² *Id.*, p. 265

couplé à l'asyndète suggère le rythme effréné auquel la « tour » de l'Universelle, œuvre de démesure, se bâtit.

David Golder, quant à lui, révèle des signes plus légers de démesure, qui se manifestent notamment, et quasi exclusivement, au début du roman, son *hybris* provenant d'un fantasme de gloire alors même que son entreprise est dans une situation financière compliquée. L'entreprise de Golder et de son associé Marcus, au début du roman, se porte mal : elle est comparée à un « boulet de forçat »⁵³, non rentable financièrement. Or, Golder, qui vient de congédier, dans le premier chapitre, son associé Marcus afin de retrouver une situation financière qui l'avantagerait lui, manifeste une forme de démesure. Il compare en effet la Golmar, l'entreprise qui associait jusque-là les deux hommes et qu'il sera désormais seul à diriger, au soleil qu'il observe se lever :

« Le feu rouge, liquide, coulait comme du sang sur le ciel frais de l'aube... Il pensait à la « Golmar ». Six lettres d'or, lumineuses, éclatantes, qui tournaient, elles aussi, comme des soleils, cette nuit, dans quatre grandes villes du monde. [...] « Golmar... David Golder seul, maintenant... »⁵⁴

La comparaison des lettres de la Golmar à des « soleils », faite au discours indirect libre, suggère une substitution fantasmée de la luminosité « éclatante » des lettres composant le nom de l'entreprise de Golder à l'éclairage naturel de l'astre. Elle reflète par là une forme d'ambition qui peut être rapprochée de la démesure. De plus, ce sont « quatre grandes villes du monde » qui sont éclairées par les lettres, la mention de l'adjectif « grand » et du complément du nom « du monde » suggérant bien que l'entreprise, pour Golder, exerce une certaine domination sur la Terre. La mégalomanie de Golder est manifeste de plus dans sa satisfaction d'être désormais « seul » à la tête de l'entreprise. Par la suite, Golder se plaît à contempler l'en-tête de son bloc-notes, qui mentionne l'activité de la Golmar, et il en efface le nom de Marcus, geste qui révèle de nouveau la jubilation qui l'emplit à l'idée d'être seul à l'avenir à la tête d'une entreprise qui réussira :

« Car il serait seul enfin [...] Plus tard, la concession de Teisk accordée à Tübingen, quand lui-même ferait partie de la plus grande entreprise pétrolifère dans le monde, il renflouerait aisément la Golmar. »⁵⁵

⁵³ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder*, Paris, Grasset, 2007, p. 13.

⁵⁴ *Id.*, p. 17.

⁵⁵ *Id.*, p. 18.

L'éviction de son associé, désirée depuis longtemps, comme le souligne l'adverbe « enfin », lui permet de se projeter dans un avenir rêvé qui lui apporterait la gloire, comme le suggère l'emploi du superlatif pour qualifier son entreprise, qui sera « la plus grande [...] du monde ».

Ainsi, comme le révèle l'emploi du discours indirect libre par les trois auteurs, les esprits de nos protagonistes sont empreints de schémas évocateurs de l'*hybris*, cette dernière étant très marquée chez McCoy et Saccard, et un peu moins chez Golder. Cette démesure découle chez McCoy d'une situation prospère qu'il hérite de ses ancêtres, tandis qu'elle préside chez Saccard et Golder à la quête du succès de l'entreprise financière.

2. Une *hybris* néfaste à la Cité

Nos protagonistes se rapprochent d'autant plus des héros eschyliens qu'ils constituent des personnages haut placés qui, en raison de leur démesure, se rendent coupables à l'égard de leur groupe politique. En effet, comme le montre Jacqueline de Romilly, la tragédie d'Eschyle est collective, et ses héros constituent des chefs politiques responsables à l'égard de la Cité⁵⁶, qui toutefois manquent à leur devoir politique et entraînent la Cité dans leur chute. Si Saccard et McCoy ne constituent pas des chefs politiques, ils bénéficient toutefois d'un statut privilégié qui les situe au sommet de l'échelle sociale, de telle sorte que leur *hybris* a des répercussions négatives sur le groupe social qui dépend d'eux.

Saccard, guidé par l'*hybris* dans sa gestion de l'Universelle, fait des choix qui portent préjudice à ses actionnaires très pauvres. L'obsession irraisonnée et inspirée par l'*hybris* de Saccard pour le cours des trois-mille et pour la « royauté de l'or » incite ce-dernier à mener une gestion fallacieuse de l'Universelle, qui mène droit à sa faillite : simulation de souscriptions d'actions non payées, si ce n'est par des jeux d'écriture, versement de dividendes fictifs, achat par la société de ses propres actions⁵⁷, s'ils permettent d'augmenter rapidement le cours de l'action, entraînent la faillite de l'entreprise, et, par le même mouvement, celle des actionnaires. Dans *L'Argent*, le lecteur assiste aux effets désastreux qu'a la faillite de l'Universelle sur les actionnaires miséreux que Saccard rallie à son projet. La Comtesse de Beauvilliers, par exemple, noble désargentée depuis la mort de son mari, mais qui possède encore une demeure dans le quartier Saint-Lazare et une ferme aux Aublets, investit au total dans l'Universelle, en vendant sa ferme, deux cent soixante mille francs. La débâcle en Bourse la place dans une situation plus misérable encore que celle qui était la sienne au début du roman car, incapable

⁵⁶ ROMILLY, Jacqueline (de), *La tragédie...*, op. cit., p. 67.

⁵⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, op. cit., p. 477.

alors de payer les intérêts sur les hypothèques de l'hôtel, privée de la ferme et de ses économies, elle doit quitter son hôtel dans le quartier Saint-Lazare et s'en aller vivre dans une petite chambre en compagnie de sa fille, rue de la Tour-des-Dames⁵⁸. Les Maugendre, quant à eux, ont acquis en travaillant trente ans une rente de quinze mille francs. Le mari, pris au jeu de la spéculation, a procédé à de multiples ventes à découvert, si bien qu'au jour de la débâcle en Bourse, il doit rembourser plus de deux cent mille francs, perdant le fruit de sa rente ainsi qu'un petit hôtel, rue Legendre⁵⁹. A ces deux personnages s'ajoutent de multiples actionnaires : le garçon de bureau Dejoie, le marchand de soie Sédille, le remisier Massias etc.

Or, Madame Caroline donne à voir les sorts tragiques de ces personnages dans le cadre d'un monologue intérieur au discours indirect libre qui file les métaphores de l'écroulement et de la défaite militaire :

« Dans une muette consternation, on écoutait ces bruits de chute, on se demandait où s'arrêteraient les ruines. Elle, ce qui la frappait au cœur, c'était moins les banquiers, les sociétés, les hommes et les choses de la finance détruits, emportés dans la tourmente, que tous les pauvres gens, actionnaires, spéculateurs même, qu'elle avait connus et aimés, et qui étaient parmi les victimes. [...] Partout, l'ébranlement avait [...] gagné les chaumières. »⁶⁰

Ainsi, l'utilisation récurrente du pluriel – « ces bruits de chute », « les ruines », « les chaumières » - souligne le caractère foudroyant d'un désastre qui n'épargne personne, prenant effet « partout ». La focalisation interne à Madame Caroline, en désignant les « actionnaires » au moyen d'une périphrase hypocoristique, « les pauvres gens », et en leur attribuant une valeur affective – « qu'elle avait connus et aimés » -, suscite l'empathie du lecteur quant au sort que doivent subir ces personnages. Or, c'est bien Saccard qui est incriminé par Madame Caroline, et cette dernière s'insurge intérieurement contre lui au lendemain de l'arrestation de son frère, l'ingénieur Hamelin, qui a lieu après la débâcle :

« [...] elle s'était emportée contre Saccard, l'unique cause du désastre, l'ouvrier de leur malheur, dont elle reconstruisait et jugeait nettement l'œuvre exécrationnelle [...] »⁶¹

Saccard est ici désigné par deux périphrases apposées à son nom, qui font résonner par un phénomène de gradation deux termes renvoyant à l'imaginaire de catastrophe : « désastre » et « malheur ». Comme le révèle le discours de Madame Caroline, la chute des petits, des

⁵⁸ *Id.*, pp. 459-460.

⁵⁹ *Id.*, p. 436.

⁶⁰ *Id.*, p. 444.

⁶¹ *Id.*, p. 430.

actionnaires misérables, est à relier directement à Saccard, qui, ayant promis des millions, laisse par sa faillite ses actionnaires avec moins que ce qu'ils n'avaient au départ.

Sherman McCoy, quant à lui, est en décalage avec le groupe social dans lequel il a une place privilégiée : en effet, le reproche qui lui est fait par de nombreux personnages dans le roman porte sur le fait qu'il entérine la fragmentation socio-spatiale de la société new-yorkaise entre d'une part, les riches WASP et les classes populaires majoritairement non-blanches. Si Sherman peut se considérer comme un « Maître de l'Univers », c'est qu'il fait partie de la classe privilégiée des WASP new-yorkais. En effet, Sheldon, l'assistant du maire, le décrit ainsi :

*“Rich WASP. All the way. All the right schools, Park Avenue, Wall Street, Pierce & Pierce. His old man used to be the head of Dunning Sponget & Leach.”*⁶²

« Un Wasp riche. A fond. Toutes les bonnes écoles, Park Avenue, Wall Street, Pierce & Pierce. Son vieux était à la tête de Dunning Sponget & Leach. »⁶³

Ainsi, le jeune *trader* est caractérisé comme le plus Wasp des Wasp, comme le suggère la phrase nominale “*all the way*”/« à fond », et ce, dans la mesure où il est extrêmement riche : il habite dans la luxueuse Park Avenue, travaille dans la prestigieuse entreprise de Wall Street, Pierce & Pierce, et bénéficie d'un statut très privilégié qui lui vient de sa lignée – “*his old man*”/« son vieux ». Sa position favorisée le place en situation de pouvoir, comme le souligne Maria :

*“You had a good upbringing. Laws weren't a threat to you. They were your laws, Sherman, the people like you and your family's...”*⁶⁴

« Tu as eu une *enfance heureuse*. Les lois n'ont jamais été une menace pour toi, jamais. C'étaient *tes lois*, Sherman, des lois pour toi et ta famille. »⁶⁵

C'est la deuxième personne du singulier qui est utilisée pour renvoyer au législateur – “*they were your laws*”/« c'étaient *tes lois* » -, puis le texte américain original élargit cette désignation à un plus large groupe social – “*people like you and your family's*”/« toi et ta famille ». Si l'élargissement atténue le caractère restrictif de la deuxième personne du singulier, il contribue surtout à souligner le caractère clanique et le petit nombre de ceux qui, d'après Maria, détiennent le pouvoir.

⁶² WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 614.

⁶³ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 786.

⁶⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 275.

⁶⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 372.

Or, Sherman travaille à s'isoler des pauvres et des non-blancs, en refusant d'admettre que leur présence est nécessaire à son propre prestige, et c'est précisément ce que ceux-ci lui reprochent. Au début du roman, alors que le protagoniste commente intérieurement le fait qu'il prend le taxi pour aller au travail, et non le métro, il se rappelle le conseil que lui a donné son collègue Rawlie Thorpe :

*“Insulation ! That was the ticket. That was the term Rawlie Thorpe used. ‘If you want to live in New York’, he once told Sherman, ‘you’ve got to insulate, insulate, insulate,’ meaning insulate yourself from those people. [...] If you could go breezing down the FDR Drive in a taxi, then why file into the trenches of the urban wars ?”*⁶⁶

« *Isolation !* Tel était le mot d'ordre. C'était le terme que Rawlie Thorpe utilisait. « Si on veut vivre à New-York, avait-il dit un jour à Sherman, il faut s'isoler, s'isoler, s'isoler. » C'est-à-dire s'isoler de *ces gens*. [...] Si vous pouviez descendre le FDR Drive le nez à la fenêtre d'un taxi, pourquoi donc aller s'aligner dans les tranchées des guerres urbaines ? »⁶⁷

Ainsi, la polyptote couplée à la quadruple répétition (“*insulation*”/« isolation » , “*insulate*”/« s'isoler ») insiste sur la devise qui est celle de Sherman et qui vaut pour l'intégralité du groupe social auquel il appartient. Le déictique démonstratif “*those people*”/« ces [gens] » à valeur péjorative souligne la méfiance qui imprègne celui qui profère le discours. Comme l'écrit Leigh Claire La Berge, cette attitude est nécessairement problématique : en effet, « pour profiter de l'inégalité sociale, l'on doit endurer la proximité sociale, problème auquel une génération plus âgée d'hommes blancs, urbains, de classe sociale élevée, ne s'est pas confrontée. Ce motif est répété à travers le roman [...] »⁶⁸.

Ce phénomène, qui peut être considéré comme un refus du contrat social, est précisément reproché à Sherman par les militants regroupés autour du Révérend Bacon, dans le cadre de son arrestation. Comme l'évoque la coupure de journal qui relate l'arrestation de Sherman à la fin du roman, c'est en tant que personnalité appartenant à un groupe social dominant et excluant que Sherman est arrêté :

⁶⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁷ *Ibid.*, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁸ “*To enjoy the social inequality one has to endure the social proximity, a problem that an earlier generation of urban, white upper class men did not face. This pattern is repeated throughout the novel*”
LA BERGE, Leigh Claire, “*Capitalist Realism...*”, *art.cit.*, p. 95.

“Demonstrators from the All People’s Solidarity and other organizations chanted ‘Wall Street murderer’, ‘Capitalist killer’ and ‘justice at last’ as detectives led M. McCoy toward the Bronx Criminal Courts Building on East 161st St.”⁶⁹

« Des manifestations de Solidarité de Tous les Peuples et d’autres organisations scandaient « meurtrier de Wall Street », « tueur capitaliste » et « Justice, enfin » alors que des inspecteurs conduisaient M. McCoy vers le Tribunal correctionnel du Bronx sur la 16^e Rue. »⁷⁰

Les deux premiers slogans véhéments formulés par le groupe militant, “Wall Street murderer”/« meurtrier de Wall Street » et “capitalist killer”/ « tueur capitaliste » établissent un lien étroit entre le fait que McCoy ait commis un crime – la collision avec le jeune Harry Lamb, qui meurt des suites de l’accident – et son activité professionnelle de *trader*. Ce qui lui est reproché est donc moins l’accident en tant que tel que sa position de supériorité sociale, et le fait qu’il incarne tout un groupe social qui travaille à s’isoler des masses populaires en bénéficiant toutefois de leur travail.

3. Accident, viol, meurtre : une *atè* qui semble inexpiable

Comme le montre Edmond Lévy, chez Eschyle, l’orgueil, provoqué par la prospérité, suscite l’*atè* (l’égarement), qui conduira elle-même à la *némésis* (le châtement)⁷¹. Le critique définit l’*atè* comme un « une sorte de possession divine qui [...] laisse sans force devant le destin, [...] un vertige de destruction, voire d’autodestruction, d’autant plus irrésistible qu’on se sent incapable d’y résister »⁷² : provoqué par les dieux, le moment de l’égarement consiste donc en une folie passagère, qui conduit celui qui en est victime à commettre un acte destructeur, dont il ne maîtrise pas les conséquences, et qui conduit à la *némésis*.

Chez nos trois auteurs, on observe un tel moment qui conduit chaque protagoniste à commettre un acte néfaste qui, s’il ne marque pas nécessairement une exception quant aux lois qui régissent la psychologie du personnage, demeure extraordinaire et a des conséquences que ne peut pas contrôler celui qui le commet. Ce moment d’égarement déclenche les mécanismes de *némésis* qui conduiront à la faillite du personnage.

Pour Sherman McCoy, l’*atè*, l’égarement, se manifeste dans un événement apparu hors de la sphère professionnelle : l’accident de voiture par lequel Maria Ruskin, au volant de la

⁶⁹ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 716.

⁷⁰ *Ibid.*, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 915.

⁷¹ LÉVY, Edmond, « La fatalité... », *art. cit.*, p. 414.

⁷² *Id.*, p. 413.

voiture de son amant, Sherman, renverse le jeune Henry Lamb. L'épisode survient au chapitre IV : alors que le jeune Sherman ramène Maria de l'aéroport La Guardia de New-York, il manque la sortie d'autoroute qui doit lui permettre de rejoindre Manhattan et se retrouve dans le Bronx. Perdu dans cet arrondissement pauvre de New-York, le couple finit par retrouver son chemin et s'engage sur une rampe d'accès qui mène au George Washington Bridge, mais, butant sur une roue posée en plein milieu de la route, il est forcé de s'arrêter. Sherman, qui sort de la voiture pour ôter la roue du chemin, est abordé par deux jeunes noirs, qui lui proposent leur aide. Pris de peur, il lance le pneu sur le plus grand des deux, et se jette dans la Mercedes. Maria, qui a pris le volant, démarre la voiture et, sans faire exprès, renverse le plus maigre des deux adolescents. Le couple part dans sa Mercedes, coupable de ce fait d'un délit de fuite. L'acte que commettent Sherman et Maria a un effet meurtrier en ce qu'à la suite de l'accident, le jeune adolescent qu'ils ont renversé, Henry Lamb, tombe dans le coma avant de décéder treize mois plus tard.

Chez Saccard, le moment d'égarement précède la création de l'Universelle et est même antérieur à la temporalité du roman ; il est extérieur au champ financier et relève de la sphère intime du personnage. Dès le deuxième chapitre en effet, Aristide Saccard est rattrapé par la Méchain, spécialiste des créances non recouvrées, en raison d'une affaire dans laquelle il s'est rendu coupable, quelques années plus tôt : à l'époque où il habitait avec son épouse Angèle, rue de la Harpe, il a violé et mis enceinte une jeune fille de seize ans, Rosalie Chavaille, qui s'est avérée être la cousine de la Méchain, et, trop violent, a démis à son insu l'épaule de la jeune fille. Rosalie ayant accouché, et sa mère exigeant alors de Saccard douze billets renvoyant à des paiements de chacun cinquante francs sur une année, ce dernier a disparu au bout d'un mois, laissant sa dette impayée. Le caractère néfaste de cet épisode repose sur plusieurs éléments : le fait qu'il constitue un acte adultère (« un homme marié ») ; le fait qu'il soit manifestement un viol, comme le souligne le passif concernant Rosalie (« avait été prise ») ; le fait que Saccard ait été très violent, ce qui conduit à un handicap lourd pour Rosalie ; le fait, enfin, que le protagoniste n'assume aucune responsabilité vis-à-vis de la jeune femme qu'il a mise enceinte et à son fils – « avant la fin du premier mois, le monsieur avait disparu, sans laisser son adresse », écrit Zola⁷³.

David Golder, enfin, s'implique dans un acte aux conséquences violentes dans le premier chapitre du roman, acte qui est directement impliqué par les affaires qu'il veut réaliser. Afin d'exclure son associé Marcus de la gestion de l'entreprise qu'ils partagent, Golder a

⁷³ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 72.

devancé son associé, en s'arrangeant avec Tübingen, homme d'affaires de sa connaissance, à l'insu de Marcus, pour revendre à celui-là les actions pétrolifères qu'il a acquises auprès de l'entreprise Teïsk. Alors que Marcus souhaiterait en réalité que Golder revende ses actions à l'Amrum Oil, entreprise allemande, et qu'il partage avec lui les bénéfices, Golder refuse sans états d'âmes. La décision de Golder se manifeste d'une manière violente : en effet, face à la détresse de Marcus, détresse qui s'exprime notamment corporellement – « ses doigts trembl[ent] très fort », [s]es mains pâles se noue[nt] »⁷⁴ -, Golder savoure sa victoire : « le cœur lui battait presque douloureusement, comme à chaque victoire »⁷⁵. Son attitude frise la cruauté. Il est comparé à un chasseur qui observe l'agonie d'une bête qu'il a tuée : « Golder [...] regardait [les doigts de Marcus qui tremblaient très fort] comme s'il mesurait la vie aux derniers tressaillements d'une bête blessée. »⁷⁶ Or, Golder, en se réveillant le matin suivant, apprend que Marcus s'est suicidé.

Des trois personnages, Sherman apparaît comme celui qui semble le plus en proie à la folie momentanée caractéristique de l'*atè* : dans le même épisode, il est en proie à deux moments d'égarement, découlant, pour l'un, de son *hybris*, et, pour l'autre, de la stratégie d'isolement social qu'il a mise en place. L'*atè* se manifeste une première fois comme une conséquence de la démesure du personnage : en proie à l'orgueil, Sherman se déconcentre pendant qu'il conduit et manque sa sortie d'autoroute. De fait, alors que Maria et Sherman quittent l'aéroport dans la Mercedes, le dialogue au discours direct entre Sherman et Maria laisse rapidement la place à un monologue au discours indirect libre de Sherman qui contemple les tours de Manhattan et, vantant la prestance de la ville, s'enorgueillit d'y occuper une position privilégiée :

*“and he was among the victors ! He lived on Park Avenue, the street of dreams ! He worked on Wall Street, fifty floors up, for the legendary Pierce & Pierce, overlooking the world ! He was at the wheel of a \$48,000 roadster with one of the most beautiful women in New York – no Comp. Lit. Scholar, perhaps, but gorgeous. [...] He was one of that breed whose natural destiny it was... to have what they wanted !”*⁷⁷

« – et il était l'un de ces vainqueurs ! Il vivait sur Park Avenue, *la rue des rêves* ! Il travaillait à Wall Street, au cinquantième étage, pour le légendaire Pierce & Pierce, dominant le monde ! Il était au volant d'un coupé de 48 000\$ avec, à ses côtés, une des plus belles femmes de New-York – pas

⁷⁴ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁵ *Id.*, p. 12.

⁷⁶ *Id.*, p. 15.

⁷⁷ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 81.

diplômée de littérature, peut-être, mais magnifique. [...] Il faisait partie de ceux dont la destinée naturelle est... d'obtenir ce qu'ils veulent ! »⁷⁸

Le personnage se laisse emporter par sa mégalomanie, comme le révèle le champ lexical du pouvoir – “*victors*”/« vainqueurs », “*overlooking the world*”/« dominant le monde » - ainsi que sa croyance dans le fait qu'il a une destinée spéciale, que sa « destinée naturelle [est] d'obtenir ce qu'i[l] veu[t] »/“*[his] natural destiny [is] to have what [he] want[s]*”. Il vante la perfection de sa propre position, qui lui apporte richesse – “*a \$48,000 roadster*”/« un coupé de 48 000\$ » - et gloire – “*the street of dreams*”/« la rue des rêves », “*one of the most beautiful women in New York*”/« une des plus belles femmes de New-York » etc. Ainsi, alors que Sherman devrait se concentrer sur la route et anticiper sa sortie, il s'oublie dans des considérations orgueilleuses, ce qui, précisément, l'égare aux sens psychologique et géographique du terme, et le projette dans le Bronx.

Plus tard dans l'épisode, c'est bien une forme de folie momentanée qui conduit Sherman à passer à l'acte et à jeter le pneu sur le plus grand des adolescents qui l'abordent. Sherman, en effet, panique à l'approche des jeunes, persuadé que ceux-ci ont des intentions néfastes à son égard. Un symptôme de l'état d'anormale tension qui l'habite est le dédoublement anxieux de sa psychè, qui aboutit à la décision de jeter le pneu sur le plus grand :

“ *‘Yo !’ said the big one. ‘Need some help ?’*
[...] What happen, man ? Need some help ?’
It was a neighborly voice. Setting me up ! One hand inside his jacket pocket ! But he sounds sincere.
It’s a setup, you idiot ! [...] Haven’t done anything – haven’t threatened. But they will ! Just be nice.
Are you insane ? Do something ! Act ! A sound filled his skull, the sound of rushing steam. He held the tire up in front of his chest. Now ! Bango – he charged at the big one and shoved the tire at him.”⁷⁹

« - Hey, dit le gros. Besoin d'aide ?

[...] - Kesk'ya, mec ? Besoin d'aide ?

Une voix de bon voisinage. *C'est bidon ! une main dans la poche de sa veste !* Mais il a l'air sincère. *C'est du bidon, idiot ! [...]* N'ont rien fait – n'ont pas menacé. *Mais ils vont le faire !* Reste amical. *Tu es fou ? Fais quelque chose ! réagis !* Un son emplît son crâne, le son de la vapeur sous pression, un rugissement. Il tenait le pneu devant sa poitrine. *Maintenant ! Bang – il chargea le plus gros et lui jeta le pneu* »⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁰ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 123

Aucun signe ne permet à Sherman d'être sûr que les adolescents auxquels ils ont affaire ont des mauvaises intentions à son égard, et les signes qu'il a vout plutôt dans le sens du contraire : le plus grand des deux lui offre deux fois son aide, avec « une voix de bon voisinage »/“*a neighborly voice*” et ne le menace pas. C'est bien ce qu'une partie de lui-même lui dit. Néanmoins, l'autre partie de lui-même, celle de l'anxiété, qui ne repose sur aucun fait concret –“*it's a setup*”/« c'est du bidon », “*but they will*”/« ils vont le faire » - prend le dessus, créant chez le personnage une forme de folie momentanée, comme le montre la manière dont il est envahi par un son qu'il ne contrôle pas : “*A sound filled his skull, the sound of rushing steam*”/« un son emplit son crâne, le son de la vapeur sous pression, un rugissement. » La gradation qui place en anacoluthie deux appositions explicitant la nature du « son » qui envahit la tête de Sherman – la traduction française rajoutant un élément à la gradation, le « rugissement », absent du texte original -, mime l'intensité croissante de ce son. La métaphore de « vapeur sous pression »/“*rushing steam*”, en évoquant une explosion qui doit avoir lieu dans la tête de Sherman, souligne l'intensité avec laquelle le son envahit son esprit et l'état second dans lequel est plongé le personnage. Enfin, la mention d'un « rugissement » présente dans la traduction française, en renvoyant à une métamorphose intérieure du protagoniste en fauve, insiste sur l'agressivité qu'il s'apprête à investir dans son attaque. Ainsi, face au danger potentiel que représentent les deux jeunes garçons, Sherman connaît une forme de dérèglement cognitif qui préside à son attaque.

Or, ce second égarement prend sa source dans la stratégie d'isolement mise en place par Sherman. Retiré dans les deux tours d'ivoire que sont son appartement de Park Avenue et le gratte-ciel de Pierce & Pierce à Wall Street, Sherman, présumant des mauvaises intentions des deux jeunes, se met dans une situation délicate en prenant la décision de les attaquer sans manifestation évidente de violence de la part des deux jeunes. Hélène Christol analyse de fait cet événement comme le révélateur de l'inadaptation de McCoy avec les réalités du Bronx : « Sa descente aux enfers du Bronx le sort de cet isolement que lui-même et ses pairs ont si bien aménagé qu'ils sont devenus sourds et aveugles aux tumultes des bas-fonds. Cette « isolation » (« insulation ») prépare sans doute leur chute. »⁸¹ En raison de la stratégie d'isolement mise en place par McCoy, la plongée dans le Bronx a été propice à créer pour le personnage une situation dans laquelle il s'est compromis, allant par-là tout droit à sa chute.

⁸¹ CHRISTOL, Hélène, « Une société... », *art. cit.*, p. 87.

Saccard, quant à lui, lorsqu'il abuse sexuellement de Rosalie Chavaille, commet un acte peu surprenant au regard de la psychologie du personnage, mais qui, parce qu'il est le fruit de la malédiction qui pèse sur les Rougon-Macquart, apparaît comme le résultat d'une fatalité aux résonances tragiques. Aristide Saccard nous a déjà été présenté dans *La Curée* comme un homme qui a peu de considération pour les femmes qu'il fréquente. Il va même jusqu'à partager ses conquêtes avec son fils Maxime : « Maxime et lui partageaient les mêmes épaules ; leurs mains se rencontraient autour des mêmes tailles. Ils s'appelaient sur les divans, se racontaient tout haut les confidences que les femmes leur faisaient à l'oreille. »⁸² Dans cet extrait, les femmes, évoquées à travers certaines des parties de leur corps – « les [...] épaules », « les [...] tailles » -, sont considérées comme des objets que possèdent et « se partag[ent] » les deux hommes. Saccard dispose donc à son gré du corps des femmes qu'il conquiert. C'est la même logique de prise de possession du corps d'autrui qui préside au viol qu'il commet, mais poussée à l'extrême : non seulement la jeune femme subit l'acte sexuel – « avait été prise » -, mais son corps blessé en garde la marque, « [son] épaule [est] démise », et enfin, elle endure une grossesse non désirée – « Rosalie accouchait d'un garçon »⁸³. L'acte, parce qu'il correspond à une prise de possession abusive du corps d'autrui, ne paraît pas dévier considérablement des lois qui président à la psychologie du personnage.

Toutefois, on peut rattacher le viol perpétré par Saccard à un événement violent originel, fondateur, pour la lignée, de telle sorte qu'il se manifeste comme le résultat de la malédiction qui pèse tragiquement sur la lignée des Rougon-Macquart. Jean Borie indique en effet que se transmet, chez les Rougon-Macquart, ce qu'il appelle une « lésion » ou « fêlure », qu'il dit héritée d'un « épisode premier, de scénario [...] incertain » semblable à une « Chute, [à] un péché originel »⁸⁴. Il désigne cet événement qui n'est évoqué dans l'œuvre de Zola que de manière très floue, par l'expression « meurtre-viol »⁸⁵. Françoise Gaillarde rappelle que cet événement originel est vaguement désigné comme un adultère perpétré par Adélaïde Fouque⁸⁶. Le viol de Rosalie Chavaille, par son caractère adultère et par la violence qui le caractérise, prend la forme d'une « répétition »⁸⁷ de ce « meurtre-viol » originel et le comportement de Saccard apparaît comme le fruit d'une hérédité violente. Bien plus, ce viol exprime, en la

⁸² ZOLA, Émile, *La Curée* (éd. François Mitterrand), Paris, Gallimard, 1999, p. 157.

⁸³ *Ibid.*, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁴ BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

⁸⁵ *Id.*, p. 180.

⁸⁶ GAILLARD, Françoise, « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », dans *Romantisme*, 1981, n°31, p. 188 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4482 [consulté le 20/10/2021].

⁸⁷ *Id.*, p. 188.

prolongeant, la malédiction authentiquement tragique qui pèse sur la lignée des Rougon-Macquart, conséquence de l'adultère fondateur perpétré par Adélaïde Fouque. Zola écrit en effet dans ses carnets préparatoires qu'il veut montrer en acte la « *déchéance* dans une famille d'une aïeule qui a failli, et [la] *logique (terrible)* de la nature qui a mis un peu de sang de cette aïeule dans les veines de tous ses membres. »⁸⁸ Comme le souligne Françoise Gaillard, Zola, en mettant en valeur par-là la loi de l'hérédité, bascule d'une conception théologique de la fatalité - qui est celle notamment du péché originel chrétien - à une approche scientifique du concept, qui implique la croyance à la transmissibilité des caractères acquis⁸⁹. Il demeure toutefois que sa méthode naturaliste ne s'est pas émancipée de la mythologie, dans la mesure où sont bien présents l'élément de la « f[aute] » et celui de la malédiction (« *déchéance* »)⁹⁰ : le viol de Rosalie Chavaille, résultat de cette fatalité qui opère sur les Rougon-Macquart, prend de ce fait une valeur hautement tragique, le déterminisme de l'hérédité prenant la place du destin, porteur comme lui de l'inéluctable.

David Golder, enfin, s'il n'est pas en proie à la folie caractéristique de l'*atè* lorsqu'il refuse de secourir financièrement Marcus dans la mesure où son acte est pesé et dans la mesure où il est le premier d'une série de refus revendiqués par Golder, voit son acte échapper à son contrôle car il aboutit au suicide de Marcus, que n'a pas prévu Golder. David Golder, en refusant de venir en aide financièrement à son associé, opère un acte pesé et prémédité qui doit permettre à l'entreprise de gagner en rentabilité. En effet, alors que Golder souhaite faire de la Golmar une entreprise à succès, son association avec Marcus grève la rentabilité de l'entreprise. Golder utilise au discours indirect libre une comparaison pénitentiaire pour décrire la Golmar : il la désigne comme « [une] affaire qui les liait depuis tant d'années, comme un boulet de forçat », donc comme une entreprise qui ne fonctionne pas bien financièrement. Le personnage apostrophe Marcus au discours direct, bien qu'il se parle à lui-même, en soulignant que ses dépenses – « les femmes de Marcus, ses bagues, ses dettes... » - porte préjudice à la rentabilité de l'entreprise : « Imbécile, tu me ruines [...] »⁹¹. Le rejet de Marcus constitue donc une décision préméditée. De plus, le refus de Golder est le premier d'une série de refus qui sont, d'après le critique Christian Donadille, les symptômes d'un « rejet de la spéculation financière, qui est aussi remise en question de toute une existence et des principes de base qui l'ont

⁸⁸ ZOLA, Émile, « Documents et plans préparatoires », p. 1748.

Cité dans *Id.*, p. 189.

⁸⁹ *Id.*, p. 184.

⁹⁰ *Id.*, p. 189.

⁹¹ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 18.

régie »⁹². Ainsi, le fait que Golder n'accepte pas de soutenir Marcus entre dans une logique de rejet plus globale de la spéculation, et trouvera donc un écho dans les refus que Golder opposera notamment à sa femme Gloria et à sa fille Joyce, lorsqu'elles lui demanderont de l'argent, par la suite.

Néanmoins, la décision prise par Golder a pour conséquence le suicide de Marcus, que n'a pas prévu Golder. En effet, le lendemain, lorsque Golder est réveillé par son secrétaire qui lui annonce au bout du téléphone que Marcus s'est suicidé, il est interloqué : « Mort, [...] mort... ce n'est pas possible [...] mort... mort... »⁹³, répète-t-il à haute voix, avant d'exprimer son incompréhension : « Idiot, [...] idiot... pourquoi as-tu fait ça ? »⁹⁴. Golder est donc pris au dépourvu par cet événement tragique, directement corrélé au refus qu'il a opposé à Marcus la veille.

4. Les foudres de la *némésis* : faillite, vindicte populaire, trépas

Le moment d'égarement, *d'atè*, que nous avons identifié pour chacun de nos trois personnages, accélère, voire déclenche, le mécanisme de la *némésis*, du châtiment, qui aboutit à la faillite du personnage. Edmond Lévy démontre de quelle manière Eschyle tente de concilier dans son œuvre la conception ancienne de la *némésis*, conception qui repose sur la jalousie des dieux entraînant la vengeance et la malédiction du *genos*, avec une conception plus nouvelle, qui fait de Zeus le garant d'un ordre juste⁹⁵. Nous retrouvons en partie cette tension entre schéma de revanche et juste châtiment dans notre corpus.

Dans *Le Bûcher des Vanités*, c'est la dynamique de vengeance qui est à l'origine de la débâcle de McCoy : l'accident de voiture au cours duquel la voiture de Sherman renverse le jeune Henry Lamb déclenche une violente revanche organisée par le Révérend Bacon, à laquelle participe tout un réseau d'acteurs de la justice et du monde de la presse. A la suite de l'accident provoqué par Sherman et sa maîtresse Maria, le jeune Henry Lamb tombe dans le coma, ce qui incite le Révérend Bacon, activiste politique noir proche de la mère de Henry, Mrs. Lamb, à s'adresser à Kramer, procureur du Tribunal du Bronx, pour que le coupable de l'accident soit

⁹² DONADILLE, Christian, « *David Golder* : un itinéraire de la dépossession et du rachat », dans *Roman 20-50*, 2012/2 n°54, p. 9 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-7.htm> [consulté le 15/02/2021].

⁹³ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁹⁴ *Id.*, p. 23.

⁹⁵ LÉVY, Edmond, « La fatalité... », *art. cit.*, p. 416.

arrêté. Face à la nonchalance de Kramer, le Révérend Bacon manifeste sa détermination à tout faire pour que le coupable soit puni :

*“All People’s Solidarity wants to see something done. And something will be done...see...So one thing you can count on : you will hear from me.”*⁹⁶

« La Solidarité de Tous les Peuples veut voir les choses se concrétiser. Et les choses vont se concrétiser... Vous voyez... Donc, il y a une chose sur quoi vous pouvez compter, c’est que vous allez entendre parler de moi ! »⁹⁷

L’utilisation du futur reposant sur la répétition de “will” en anglais et l’utilisation de l’italique, ainsi que le ton menaçant qu’il emploie – “*you will hear from me*”/« vous allez entendre parler de moi ! » - souligne la détermination de Bacon à organiser une revanche. Or, s’organise autour du Révérend Bacon un réseau de personnes qui trouvent toutes un avantage à révéler l’affaire dans la presse et à faire arrêter le coupable. Vogel, par exemple, avocat de la famille Lamb consulté par le Révérend Bacon, contacte son ami Peter Fallow, journaliste, afin qu’il publie le premier au sujet de l’affaire, dans le *City Light*, car il pressent que l’affaire va devenir une « sacrée histoire »⁹⁸/“*big story*”⁹⁹ » un jour. Kramer, quant à lui, procureur en proie à des frustrations, liées notamment à la faiblesse de son salaire, à l’étroitesse de son appartement et à la piètre qualité de ses conditions de travail, voit dans le cas Henry Lamb l’opportunité de « faire quelque chose [...], se sortir de là [...], s’élever au-dessus de cette fange »¹⁰⁰/ “*to do something [...], to break out of here [...], to rise up from this muck*”¹⁰¹. Le Révérend Bacon parvient donc à mettre sur pied tout un réseau d’acteurs pour mener à bien sa revanche.

Celle-ci se manifeste violemment : Sherman s’attire la haine des militants instrumentalisés par le Révérend, des journalistes et des procureurs du Bronx. Ainsi, lorsqu’il se rend au Tribunal du Bronx en vue de son arrestation, par exemple, accompagné de son avocat Killian et des détectives Martin et Goldberg, il est accueilli par une foule de journalistes qui lui lancent des chips de polystyrène¹⁰². Des photographes l’apostrophent en l’appelant « tête de

⁹⁶ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, op. cit. p. 216.

⁹⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 281.

⁹⁸ *Id.*, p. 297.

⁹⁹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 228.

¹⁰⁰ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 66.

¹⁰¹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 48.

¹⁰² *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 631.

merde »¹⁰³/“*shitface*”¹⁰⁴, « tête de nœud »¹⁰⁵/“*fuckhead*”¹⁰⁶, ou encore « tête de cul »¹⁰⁷/“*fuckface*”¹⁰⁸. L’opprobre est complète pour Sherman. L’arrestation de Sherman conduit Peter Fallow du *City Light* à publier, dans le chapitre XXIII, un article licencieux et dégradant pour Sherman. Au-dessous d’une photo de Sherman et de sa femme Judy, est rédigé ce texte :

“*Eyewitness called McCoy’s companion younger, more ‘foxy’, a ‘hotter ticket’ than his forty year-old wife, Judy, shown here with hubby at a charity bash.*”¹⁰⁹

« le témoin oculaire déclare que la compagne de McCoy était plus jeune, plus « sexy », plus « bandante » que sa femme de quarante ans, Judy, qu’on voit ici avec son petit mari à un gala de charité. »¹¹⁰

La gradation des trois adjectifs qui décrivent Maria et Judy – “[*young*]”/« jeune », “[*foxy*]”/« « sexy » », “[*hot*]”/« « bandante » » - souligne une plongée progressive dans l’obscène : l’intervention du désir sexuel dans un article de journal, et ce, au moyen d’un terme vulgaire – « bandante » - place la femme qui en est l’objet dans une position déshonorante. De plus, est indécente la comparaison des deux femmes, Judy et Maria, qui souligne que Judy, dont la photo est affichée dans le journal, n’est plus vraiment « jeune », ni « sexy ». Enfin, Sherman est désigné au moyen de l’hypocoristique à valeur humiliante “[*hubby*]”/« petit mari », ce qui souligne l’absence de respect des rédacteurs à son égard.

Or, cette revanche que Bacon chapote aboutit à la faillite du personnage et à l’échec de sa vie privée. Dans les jours qui suivent l’accident, Sherman, effrayé à l’idée que son délit de fuite ne suscite l’intérêt de la presse, parcourt les journaux et ne trouve aucune mention de l’accident. Au bout de cinq jours, il est enfin rassuré, se disant que l’histoire a été oubliée, et il appelle Bernard Lévy, courtier français de la banque d’investissement *Trader’s Trust Co*, pour entretenir la confiance de ce dernier au sujet de l’emprunt Giscard : *Trader T* doit investir 300 millions de dollars dans cet emprunt français indexé sur l’or, par l’intermédiaire de *Pierce & Pierce*. L’enjeu de l’appel est donc de taille pour Sherman. Or, au moment même où il échange avec Bernard, Sherman aperçoit pour la première fois, dans l’exemplaire du *City Light* que

¹⁰³ *Id.*, p. 632.

¹⁰⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 492.

¹⁰⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 633.

¹⁰⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 493.

¹⁰⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 635.

¹⁰⁸ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 495.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 528.

¹¹⁰ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 675-676.

feuilleton son cireur de chaussures, un article qui mentionne l'affaire Henry Lamb. La lecture de cet article le met dans un état de panique totale, de telle sorte qu'il fait au téléphone des erreurs qu'il ne devrait pas réaliser. Alors qu'il sent quelques hésitations de Bernard vis-à-vis de la transaction prévue, il le presse à acheter, tout en étant conscient qu'il s'écarte des règles du professionnalisme :

*“Even as he spoke, he recognized the fatal urgency in his voice. On Wall Street, a frantic salesman was a dead salesman. He knew that ! But he couldn't hold back -.”*¹¹¹

« Tout en parlant il se rendait compte de l'urgence fatale contenue dans sa voix. A Wall Street, un vendeur frénétique était un vendeur mort. Il le savait ! Mais il ne parvenait pas à se retenir... »¹¹²

Sherman McCoy est très agité, comme le souligne la phrase exclamative – *“He knew that !”* / « il le savait ! » - ainsi que le champ lexical de la nervosité – *“fatal urgency, frantic”* / « urgence fatale, frénétique ». L'utilisation de l'imparfait à valeur de vérité générale couplée à la répétition dans la phrase *“a frantic salesman was a dead salesman”* / « un vendeur frénétique était un vendeur mort » souligne la gravité de la faute professionnelle qu'il est en train de commettre. Or, la conjonction de coordination *“but”* / « mais » souligne l'opposition entre le savoir rationnel qu'il a de ces règles de Wall Street (*“He knew that !”* / « il le savait ! ») et son incapacité à contrôler les manifestations de son angoisse. Or, ce premier appel raté, en suscitant la méfiance de Lévy, conduit Sherman à se retrouver dans l'obligation de vendre du Giscard à perte, faisant perdre à Pierce & Pierce 6 millions de dollars sur l'ensemble de l'opération. Plus tard, Gene Lopwitz, le supérieur de Sherman, incite ce dernier à prendre « un congé jusqu'à ce que cette regrettable affaire soit résolue »¹¹³ / *“take a leave of absence until this unfortunate matter was resolved”*¹¹⁴, ce qui restreint de beaucoup ses gains financiers dans la mesure où il gagnera son salaire de base de 10 000\$ par mois, qui représente seulement la moitié de son remboursement de l'emprunt immobilier qu'il a contracté, et il ne pourra plus profiter de primes. Puis, McCoy fait face à une haine qui se répand parmi les partisans de Bacon et les journalistes, il doit prendre des gardes du corps, qui entraînent une « hémorrhorragie d'argent »¹¹⁵ / *“hemorrhaging money”*¹¹⁶. Enfin, Sherman est confronté à de nombreux frais de justice qui achèvent de le déposséder : l'article du *Times* qui fait office d'épilogue mentionne « un an de tracasseries et

¹¹¹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 266.

¹¹² *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 345.

¹¹³ *Id.*, p. 593.

¹¹⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 462.

¹¹⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 771.

¹¹⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 603. [en italique dans le texte]

de frais légaux extraordinaires »¹¹⁷/“*a year of extraordinary legal expenses and entanglements*”¹¹⁸. Sherman a dû vendre son appartement de Park Avenue ainsi que sa maison de Southampton à Long Island pour payer 12 millions de dollars à Mrs. Lamb en dommages et intérêts, et il se retrouve à louer un deux pièces dans une tour située près de la Première Avenue. Dans l’attente de l’issue du procès en appel au sujet des dommages et intérêts, la totalité des biens de McCoy est bloquée par la justice. La logique déclenchée par le Révérend Bacon aboutit donc, directement et indirectement, à la faillite du personnage.

La dynamique de déconsidération entreprise contre Sherman aboutit en parallèle à l’échec de sa relation avec Judy. Lorsque Sherman lui avoue toute l’histoire à la veille de son arrestation, cette dernière lui fait part de sa déception. Plus tard, alors qu’elle apprend par la presse que Sherman entretenait une liaison avec Maria Ruskin, ce qu’il lui avait soigneusement caché, elle parle de « trahi[son] »/“*betray[al]*” et d’« humili[ation] »/“*humiliat[ion]*”, tout en soulignant qu’elle ne « peu[t] pas, [...] ne veu[t] pas [l’aider] »¹¹⁹/“*can’t [help him]*”¹²⁰. Le *Times*, enfin, dans l’épilogue, fait mention de la séparation du couple.

Si sa faillite est provoquée par une violente vengeance, McCoy, en proie à la paranoïa et à la culpabilité, se perçoit lui-même comme un héros de tragédie victime de la *némésis* juste des dieux antiques. Le protagoniste se croit aux prises avec une fatalité qui le rapproche des héros de tragédies antiques : au chapitre XI, alors qu’il lit pour la première fois un article du *City Light* qui évoque l’accident dans lequel il a été impliqué, article qui lui indique qu’une enquête de police est en cours pour identifier le coupable, McCoy croit y lire « les nouvelles de son funeste destin »¹²¹/“*the news of his own doom*”¹²². Toutes les traductions possibles du terme anglais “*doom*” – malédiction, destin tragique, perte – renvoient à l’idée d’une fatalité inéluctable. Le protagoniste perçoit donc le journal comme un medium qui doit lui annoncer de quelle nature est la fatalité qui doit s’abattre sur lui. La mise en narration de soi qu’opère le personnage trouve son acmé dans le chapitre intitulé « le masque de la Mort Rouge », chapitre placé au centre du roman, dans la mesure où c’est le quinzième sur trente-et-un. Alors que Sherman McCoy et sa femme Judy sont conviés à un dîner chez leurs amis les Bavardage, Audrey Buffing, invité assis à deux sièges de McCoy et poète nobélisable, relate un conte

¹¹⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 917.

¹¹⁸ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 717.

¹¹⁹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 862.

¹²⁰ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 674.

¹²¹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 341.

¹²² *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 263.

d'Edgar Allan Poe, auteur qui a vécu dans le Bronx, et d'après lequel – ironie tragique – la cité dans laquelle le jeune Henry Lamb habitait est nommée. Ce conte, intitulé « le Masque de la Mort Rouge », est éminemment tragique dans la mesure où il raconte de quelle manière la mort s'imisce dans une fête organisée par le prince Prospero et tue toutes les personnes présentes, à commencer par le prince lui-même. Or, Sherman, en proie à une paranoïa sévère alors qu'il sent l'étau qui se resserre, prend cet événement pour le signe d'un oracle :

*“That mannered, ghostly English voice had been the voice of an oracle. Aubrey Buffing had been speaking straight to him, as if he were a medium despatched by God himself. Edgar Allan Poe ! – Poe ! – the ruin of the dissolute ! – in the Bronx – the Bronx ! The meaningless whirl, the unbridled flesh, the obliteration of home and hearth ! – and, waiting in the last room, the Red Death.”*¹²³

*« Cette voix anglaise maniérée et fantomatique avait été la voix d'un oracle. Aubrey Buffing lui avait parlé directement à lui, comme s'il était un médium envoyé par Dieu Soi-même. Edgar Allan Poe ! – Poe ! – la chute des dissolus ! – dans le Bronx – le Bronx ! le tourbillon dénué de sens, la chair débridée, l'oblitération de la maison et du foyer ! – et, attendant dans la dernière pièce, la Mort Rouge. »*¹²⁴

La réaction de McCoy à la lecture du conte, qui nous est offerte au discours indirect libre, a une forte teneur fantasmatique, comme le souligne la description exagérée de la voix (*“mannered, ghostly”*)/« maniérée et fantomatique ») et la gradation en rythme ternaire qui évoque les préjugés que doit subir le héros de tragédie (*“the meaningless whirl... of home and hearth”*)/« le tourbillon dénué de sens... de la maison et du foyer ». Le personnage reprend pour lui le châtement qui est perpétré dans le conte de Poe, allant jusqu'à se fantasmer comme une victime de la Mort Rouge – *“and [...] the Red Death”* / « et [...] la Mort Rouge ». McCoy se fantasme comme un héros de tragédie qui subit un châtement divin, comme le souligne l'assimilation d'Audrey Buffing à un « médium envoyé par Dieu » / *“a medium despatched by God himself”*. Or, dans la narration qu'il fait de son sort, McCoy considère le châtement qui lui est infligé comme juste, au moins partiellement. Il ressent en effet de la culpabilité. Par exemple, alors qu'il se rend à sa banque dans le chapitre XXI, Sherman se demande comment la caissière, jeune femme noire à qui il s'adresse, le regardera quand elle apprendra de quoi il est coupable :

“What would she or any other black person who looked into the face of Sherman McCoy think tomorrow –

¹²³ *Id.*, p. 390.

¹²⁴ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 502.

- of the man who ran down a black honor student and left him to die !”¹²⁵

« Demain, elle, comme tous les autres Noirs qui regarderaient Sherman dans les yeux, que penseraient-ils...

... de l'homme qui avait écrasé un jeune étudiant noir et qui l'avait laissé mourir ! »¹²⁶

Sherman se désigne lui-même comme le font les articles du *City Light* – “*the man who ran down a black honor student and left him to die*”/« *l'homme qui avait écrasé un jeune étudiant noir et qui l'avait laissé mourir* ». En ne critiquant pas ce discours qui fait de lui un grand coupable, il révèle qu'il a intégré le schéma de ces articles de journal, qui fait de lui un coupable. Plusieurs pages plus loin, alors qu'il sait qu'il va être arrêté le lendemain, il se désigne de nouveau au moyen de la même périphrase – “*I'm going to jail – as the man who ran down a black honor student and left him to die !*”¹²⁷/« Je vais en prison. Je suis l'homme qui a renversé un brillant étudiant noir et qui l'a laissé mourir ! »¹²⁸. L'essentialisation qu'il opère de lui-même – “*as the man*”/« je suis l'homme » indique qu'il ne se perçoit plus lui-même qu'à l'aune de sa culpabilité. Il accentue cette fois-ci encore plus son tort en opérant une valorisation d'Henry Lamb – “*a black honor student*”/« un brillant étudiant noir » - qui accroît, par opposition, à ses propres yeux, sa culpabilité.

Dans *David Golder*, le suicide de Marcus, provoqué par le refus de Golder de le soutenir, aboutit indirectement à la faillite du personnage et à la maladie, puis à la mort de Golder ; si la dynamique de vengeance est absente du roman, Golder semble percevoir parfois ses crises d'angine de poitrine, puis sa mort, comme les conséquences méritées de la responsabilité qu'il a dans le suicide de son ancien associé. David Golder est en effet victime d'une fatalité qui l'accable : le suicide de Marcus, d'une part, conduit indirectement à sa faillite en nuisant à la confiance sur les marchés financiers et d'autre part, apparaît comme une annonce de sa propre mort, qui intervient à la fin du roman. Dans le chapitre XVII, Loewe, directeur de la Golmar, annonce à Golder que les affaires de l'entreprise se portent mal. L'une des raisons qu'avance Loewe pour la perte de valeur de l'entreprise est le suicide de Marcus qui a favorisé la propagation de rumeurs :

¹²⁵ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 465.

¹²⁶ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 598.

¹²⁷ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 482.

¹²⁸ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 620.

« On est très, très monté contre la Golmar, actuellement. Les bruits les plus pessimistes courent en Bourse depuis que ce pauvre monsieur Marcus... Vos ennemis sont même parvenus à dénaturer de la manière la plus fausse et la plus malveillante votre maladie, Monsieur Golder... »¹²⁹

Loewe suggère donc que le suicide de Marcus a fragilisé la confiance des spéculateurs sur les marchés et ce qu'il insinue au sujet des détracteurs de Golder peut être compris de plusieurs manières : il insinue peut-être que Golder aurait en réalité tué Marcus, ou bien que Golder est au bord de la mort ; ou encore, qu'il n'est pas réellement malade. Son discours repose sur l'hyperbole, comme le montre la répétition de l'adjectif « très » pour désigner la méfiance des spéculateurs vis-à-vis de l'entreprise de Golder - « très, très monté » - et l'utilisation de trois superlatifs, pour qualifier les rumeurs – « les plus pessimistes » - et l'attitude des détracteurs de Golder – « la plus fausse et la plus malveillante ». Le marché se fait menaçant pour les affaires de Golder comme le souligne le champ lexical de l'hostilité – « monté, pessimiste, ennemis, fausse, malveillante ». Or, c'est bien le suicide de Marcus, événement trop grave pour être mentionné explicitement, comme le suggèrent les points de suspension (« ce pauvre monsieur Marcus... ») qui est à l'origine de ces rumeurs qui courent. Trois chapitres plus tard, la faillite de Golder est actée. Le suicide de Marcus a donc bien une répercussion sur la débâcle de Golder en Bourse.

De plus, il se présente comme l'annonce tragique de la mort de Golder, qui sera une répétition de celle de Marcus. Christian Poirier voit dans la mort de Marcus « un avertissement sans frais »¹³⁰, et Christian Donadille y voit « la [mort de David] par procuration »¹³¹. Après s'être rendu à l'enterrement de Marcus, Golder fait une première crise qui lui fait approcher la mort de près. Or, alors qu'il croit mourir, il rapproche son expérience de celle de Marcus :

« Ces ténèbres épaisses pénétraient dans la gorge avec une molle et insistante pression, comme si on lui enfonçait de la terre dans la bouche, comme à l'autre... au mort... Marcus... »¹³²

La comparaison de l'élément abstrait qu'est l'obscurité et de la terre qui a été versée sur le corps de Marcus lors de la cérémonie de son enterrement, en révélant l'imaginaire morbide qui angoisse Golder, établit un lien entre la mort de Marcus et la crise qu'expérimente Golder au cœur. Le spectre de Marcus accompagne Golder jusqu'à sa mort : alors qu'il rend son dernier

¹²⁹ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁰ POIRIER, Jacques, « Payer, payer et encore payer... », dans *Roman 20-50*, 2012/2, n°54, p. 22 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-19.htm> [consulté le 16/02/2021].

¹³¹ DONADILLE, Christian, « *David Golder* : un itinéraire... », *art. cit.*, p. 9.

¹³² NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 36.

souffle, Golder voit défiler des visages connus : seuls ceux de Joyce, sa fille chérie, et de Marcus sont mentionnés. Cela révèle le lien que fait Golder lui-même entre sa propre mort et celle de Marcus, qui l'a précédée.

Or, si la logique de vengeance est absente du roman, David Golder semble percevoir parfois ses crises d'angine de poitrine, puis sa mort, comme les conséquences méritées de la responsabilité qu'il a dans le suicide de son ancien associé. Alors qu'il vient de subir sa crise dans le train et qu'il cherche à quoi celle-ci peut être liée, la seule explication qui lui convienne est celle qui fait de sa crise d'angine de poitrine le résultat de son implication dans le suicide de son associé :

« C'est ça. Je comprends maintenant... C'est Marcus. Pourquoi ? » Il répéta : « Pourquoi ? » Il lui semblait qu'il voyait en lui-même, en cet instant, avec une lucidité extraordinaire. Est-ce que c'était... une espèce de remords ? »¹³³

Ainsi, Golder lie sa crise au sort de Marcus, reconnaissant sa culpabilité à cet égard dans un moment de clairvoyance. A la question « Pourquoi ? », répétée une fois, répond une autre question : « Est-ce que c'était... une espèce de remords ? », interrogation qui fait donc du repentir de Golder l'élément qui peut lui indiquer la cause de sa crise. Ainsi, la culpabilité ressentie par Golder lui semble une cause logique pour la peine qu'il subit : il perçoit donc en quelque sorte sa crise comme une peine légitime étant donné le refus qu'il a opposé à Marcus.

Dans le roman de Zola, ce n'est pas parce qu'il a violé Rosalie Chavaille que Saccard fait faillite, mais bien plutôt en raison de son *hybris* débordante, qui se manifeste dans une gestion malhonnête et risquée de son entreprise. Si c'est l'*hybris* de Saccard, et non le « meurtre-viol » qu'il a commis envers Rosalie Chavaille, qui conduit directement à la faillite du spéculateur, toutefois, le viol perpétré déclenche une logique de vengeance incarnée par la Méchain, cette dernière trouvant une satisfaction dans la débâcle en Bourse de l'Universelle.

Le roman mentionne plusieurs opérations de gestion malhonnêtes menées par Saccard : hausse effrénée du capital sans que la société possède l'intégralité de son capital, simulation de souscriptions à l'aide du principe de « jeux d'écriture », achat par la société de ses propres actions. Saccard fait donc fi des règles de légalité dans la manière dont il gère son entreprise, obsédé qu'il est par l'augmentation du cours de l'Universelle. Or, la hausse du cours qui découle

¹³³ *Id.*, p. 41.

de sa fougue, artificielle car fallacieuse, annonce la faillite à venir au fur et à mesure qu'elle s'intensifie. Quand Zola évoque le passage du cours à une valeur de deux mille sept cent francs, il souligne le lien inextricable qu'a cette augmentation avec un effondrement inévitable :

« 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, assez fin cependant pour avoir la sensation du sol miné, crevassé, qui menaçait de s'effondrer sous lui. »¹³⁴

Si la métaphore de l'« averse d'or » souligne l'abondance de la richesse qu'a nouvellement augmentée « ficti[vement] » Saccard, l'allitération en « é » qui parsème le champ lexical de la destruction, à la fin de la phrase – « miné, crevassé, menaçait, effondrer » - met en lumière de quelle manière l'augmentation du cours de l'Universelle fragilise encore un peu plus les appuis de Saccard. Plus tard, lorsque le cours atteint trois mille francs, Zola écrit :

« Et, à cette minute suprême, où Saccard, au sommet, sentait trembler la terre, dans l'angoisse inavouée de la chute, il fut roi. »¹³⁵

De nouveau, Zola joue avec l'antithèse en évoquant en même temps la puissance conquise par Saccard – « sommet, roi » - et le mouvement de destruction imminente qui en est le corrélat – « trembler la terre, chute ». Ainsi, les aspirations passionnées de Saccard qui sont la marque de son *hybris*, en l'incitant à s'émanciper de toute légalité dans la manière dont il gère l'Universelle, rendent de plus en plus inéluctable la faillite finale au fur et à mesure de l'augmentation du cours de la banque.

Si c'est l'*hybris* de Saccard, et non le « meurtre-viol » qu'il a commis envers Rosalie Chavaille, qui conduit directement à la faillite du spéculateur, toutefois, le viol perpétré déclenche une logique de vengeance incarnée par la Méchain, cette dernière trouvant une satisfaction dans la débâcle en Bourse de l'Universelle. La malédiction du *genos* – dont est en l'occurrence victime Aristide Saccard – va en effet de pair avec la vengeance, exécutée notamment par les Érinyes, divinités vengeresses¹³⁶. On retrouve dans *L'Argent* une figure féminine aux allures d'Érinye qui poursuit Aristide Saccard pour le punir de son « meurtre-viol » commis à l'égard de Rosalie Chavaille : la Méchain. Cette dernière, qui collecte les

¹³⁴ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 373.

¹³⁵ *Id.*, p. 375.

¹³⁶ BARTHOLOMOT, Marie-Ange, CAMBRONNE, Patrice, « Une Mémoire brouillée : des Érinyes aux Euménides, Métamorphoses d'une symbolique originelle », dans *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte* (dir. Danielle BOHLER), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006 (Eidôlon, 72), §§ 4-5 [en ligne]. <https://books.openedition.org/pub/27801?lang=fr> [consulté le 28/01/2022].

valeurs déclassées pour poursuivre ceux qui n'ont pas payé pourchasse longtemps dans le roman le spéculateur pour obtenir de lui qu'il paie effectivement les sommes qu'il avait promises à la mère de Rosalie Chavaille en plus d'autres dédommagements. Elle est comparée par deux fois à un rapace : la Méchain est un « corbeau »¹³⁷, un « oiseau carnassier »¹³⁸ et se rapproche donc d'une Harpie, l'une de ces divinités dévastatrices et vengeresses mi-femmes mi-oiseaux auxquelles sont rattachées les Erynies¹³⁹ et qui sont désignées par Virgile comme des « monstre[s] funeste[s et des] fléau[x] redoutable[s] »¹⁴⁰. Or, si la Méchain ne parvient pas à obtenir de Saccard les dédommagements convoités, elle trouve toutefois une satisfaction à la fin du roman lors de la faillite de l'Universelle, dans la mesure où elle peut engloutir les actions dépréciées de la banque moribonde. Ce triomphe de la Méchain est annoncé dès le début du roman. En effet, elle est présentée comme celle qui pourchasse les superbes même au moment de leur gloire :

« [Elle] attenda[i]t les cadavres, même aux heures prospères des émissions triomphantes ; car elle savait bien que la déroute était fatale, que le jour du massacre viendrait, où il y aurait des morts à manger, des titres à ramasser pour rien dans la boue et dans le sang. »¹⁴¹

La Méchain, assoiffée de « cadavres », prévoit « le jour du massacre », alors même que l'heure est à la « prosp[érité] ». Elle suscite notamment en Saccard une prémonition de sa ruine à venir au début du roman, alors que l'Universelle n'est qu'à l'état de projet, comme le montre la réaction qu'a le protagoniste face à elle :

« Et lui, qui roulait son grand projet d'une banque, eut un léger frisson, fut traversé d'un pressentiment, à voir ce sac, ce charnier des valeurs dépréciées dans lequel passait tout le sale papier balayé de la Bourse. »¹⁴²

Le « frisson » qui parcourt Saccard rappelle l'émotion tragique, que le philosophe Gorgias nomme le « frisson de la crainte » dans *L'Éloge d'Hélène*, et qui, pour lui, traverse celui qui écoute de la poésie tragique¹⁴³. La mention du « pressentiment », de plus, évoque l'attitude d'un héros tragique qui sait que la fatalité va frapper.

¹³⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁸ *Id.*, p. 488.

¹³⁹ BARTHOLOMOT, Marie-Ange, CAMBRONNE, Patrice, « Une Mémoire... », *art. cit.*, §6.

¹⁴⁰ VIRGILE, *Œuvres complètes* (trad. Th. Cabaret-Dupaty), Paris, éditeur inconnu, 1897, p. 160 [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859821v/f23.texteImage> [consulté le 14/11/2021].

¹⁴¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴² *Id.*, p. 58.

¹⁴³ GORGAS DE LÉONTIUM, *Éloge d'Hélène*, dans DUMONT, Jean-Paul, *Les écoles présocratiques*, Paris : Gallimard, 1991, § 9.

La Méchain est triomphante au moment de la faillite de Saccard à la Bourse : alors que ce-dernier est pris d'un malaise à la vue de tous les petits actionnaires qu'il a ruinés, il lève les yeux et aperçoit la Méchain en haut de la salle :

« [il reconnut] en haut, à la galerie du télégraphe, penchée au-dessus de la salle, la Méchain qui dominait de son énorme personne grasse le champ de bataille. Son vieux sac de cuir noir était posé près d'elle, sur la rampe de pierre. En attendant d'y entasser les actions dépréciées, elle guettait les morts, telle que le corbeau vorace qui suit les armées, jusqu'au jour du massacre. »¹⁴⁴

La Méchain surplombe les financiers présents à la Bourse – « en haut », « penchée », « dominait » -, ce qui la place en position triomphale. La persévérance qui la caractérise – « attendant », « guettait » - souligne son caractère persécuteur. Ainsi, la Méchain, qui prend la forme d'une figure vengeresse, si elle n'obtient pas de Saccard les dédommagements qu'elle escomptait, se voit toutefois satisfaite lors de la débâcle en Bourse de ce dernier, le forçant ainsi symboliquement à payer.

Alors que plusieurs personnages féminins dans l'œuvre de Zola relient la faillite de Saccard à une faute qu'il a commise, Saccard, lui, s'il voit sa faillite comme une conséquence de sa passion effrénée, n'est pas en proie à la culpabilité. Deux figures féminines attachent à l'opération financière de Saccard une connotation morale forte, voyant dans la débâcle en Bourse une conséquence juste de ses excès. Renée, l'épouse de Saccard dans *La Curée*, lorsqu'elle anticipe en effet que son mari subira une faillite – qui ne semble pas être celle qu'il expérimente dans *L'Argent*, toutefois -, présente celle-ci comme une punition méritée :

« Et, quelque matin, elle s'éveillerait du rêve de jouissance qu'elle faisait depuis dix ans, folle, salie par une des spéculations de son mari, dans laquelle il se noierait lui-même. Ce fut comme un pressentiment rapide. »¹⁴⁵

Ainsi, la spéculation a une connotation morale : la « spéculation » à perte, dans laquelle Saccard se « noierait », a un potentiel « sali[ssant] ». Le « pressentiment » de Renée est explicitement désigné quelques lignes plus loin comme une « pensé[e] de honte et de châtime[n]t », ce qui souligne que la faillite que Renée anticipe est à ses yeux punitive. Dans *L'Argent*, de plus, Madame Caroline présente la débâcle de Saccard comme la conséquence logique du fait que son initiative n'était pas honnête moralement : « vous n'aviez ni la justice, ni la logique de votre côté, vous ne pouviez pas réussir », dit-elle au protagoniste¹⁴⁶. L'utilisation répétée de

¹⁴⁴ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, op. cit., p. 419.

¹⁴⁵ ZOLA, Émile, *La Curée...*, op. cit., pp. 55-56.

¹⁴⁶ *Ibid.*, *L'Argent...*, op. cit., p. 497.

l'imparfait souligne la relation de nécessité qui lie l'immoralité de l'entreprise de Saccard et son échec, pour la protagoniste.

Saccard, lui, voit bien sa faillite comme le résultat de sa fougue. Mais il est exempt de culpabilité. Le spéculateur est conscient que la débâcle de l'Universelle est due à son imprudence : « 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 »¹⁴⁷, dit-il, constatant sa ruine. Toutefois, la culpabilité ne l'atteint pas : alors que Madame Caroline lui rappelle avec émotion combien de pauvres actionnaires ont pâti de la ruine de l'Universelle, il s'exclame avec « un geste d'indifférence supérieure » : « Est-ce que la vie s'inquiète de ça ! Chaque pas que l'on fait écrase des milliers d'existence. »¹⁴⁸ L'attitude dédaigneuse et condescendante qui le caractérise – « indifférence supérieure » - manifeste l'absence de remords du personnage. Saccard, qui fait appel à un présent de vérité générale, « écrase », pour éluder la question de sa responsabilité personnelle.

Ainsi, nous avons étudié nos romans à l'aune d'une narratologie eschylienne : nous avons montré que nos personnages se rendaient coupables de démesure financière, se livrant de ce fait au châtement inévitable : en proie à une *atè* qui prend la forme d'un accident mortel, d'un viol ou d'un meurtre indirect, nos spéculateurs rendent inévitable la *némésis*, laquelle prend, entre autres éléments d'une chute plus générale, la forme de la faillite financière. Si la lecture eschylienne que nous avons faite met l'accent sur la culpabilité du personnage tragique, il nous faut nous rappeler qu'Aristote insiste sur l'ambivalence morale du personnage de tragédie : Sherman McCoy et David Golder se présentent comme des personnages ni bons, ni mauvais, qui, par leur faiblesse, provoquent leur chute. Leur sort funeste est à même de susciter la pitié du lecteur et il peut être le moyen pour eux d'obtenir la rédemption de leur créateur. Aristide Saccard, quant à lui, échappe à la pitié propre au genre tragique et est rédimé sans condition par son romancier.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 480.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 480.

II. Ni bons ni mauvais : le basculement vers une compréhension euripidienne puis chrétienne de la chute

Aristote met l'accent sur l'ambivalence morale du personnage tragique : ce dernier, pour le philosophe, doit être « un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur »¹⁴⁹. En découle une lecture du personnage et de ses actes qui prend garde au manichéisme. Gilberte Ronnet nous dit en effet qu'il faut voir dans le personnage tragique un être « inspiré par autre chose que la méchanceté ou la perversité »¹⁵⁰, en proie surtout à ses passions et à la faiblesse. Or, nous dit Aristote, cette dynamique est la plus à même de susciter « la crainte et la pitié » : la pitié, selon lui, est ressentie envers celui qui connaît le malheur sans l'avoir mérité et le sentiment de crainte est causé par le spectacle du sort d'un être humain qu'on considère notre semblable, et qui ne peut donc pas être totalement mauvais. Aristote fait du dramaturge Euripide « le plus tragique des poètes », dans la mesure où ce dernier fait de la passion le moteur des actions des personnages et l'origine de leur égarement¹⁵¹. On peut s'intéresser à nos personnages à travers ce prisme : il s'agira notamment de voir en eux des héros euripidiens qui provoquent leur propre chute du fait de leur faiblesse et suscitent de ce fait la compassion du lecteur. On basculera enfin vers une compréhension chrétienne de la chute, pour montrer que nos personnages peuvent même, au terme d'une Passion douloureuse, obtenir l'absolution de leur romancier.

1. Des passions dangereuses

Sherman McCoy est le personnage le plus à même d'illustrer l'ambivalence morale du héros tragique : le jeune homme, ni franchement bon ni franchement mauvais, mais surtout lâche, présente des faiblesses qui jouent un rôle important dans sa chute. L'ambivalence morale de Sherman se manifeste notamment dans la manière dont il s'implique dans sa relation avec son épouse Judy : il fait en effet montre à l'égard de celle-ci d'une propension à la trahison et au mensonge que vient contrebalancer une estime de soi fort ambivalente, de telle sorte qu'il

¹⁴⁹ ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 2018, p. 104.

¹⁵⁰ RONNET, Gilberte, « Le sentiment du tragique chez les Grecs », dans *Revue des Études Grecques*, tome 76, fasc. 361-363, juillet-décembre 1963, p. 334 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1963_num_76_361_3746 [consulté le 02/11/2021].

¹⁵¹ *Id.*, p. 334.

fait osciller le lecteur entre antipathie à son égard et sympathie. Dans le premier chapitre, alors que McCoy sort de son immeuble pour aller rendre visite à sa maîtresse Maria, il tente d'appeler cette dernière depuis une cabine téléphonique et compose malencontreusement le numéro de son propre appartement. C'est donc sa femme qui lui répond, et, affolé, Sherman raccroche rapidement. A son retour de promenade, alors que Judy le questionne, soupçonnant une relation extra-conjugale, Sherman persiste à mentir, rejetant même la culpabilité sur Judy :

*“Judy, I swear to God [...] I don't even know anybody named Maria ! [...] you're totally... totally... utterly wrong. I swear to God. [...] Goddamn her. [...] His parents had been right, hadn't they ? He deserved better.”*¹⁵²

« Judy, je te jure que [...] je ne connais [...] *personne* nommé Maria ! [...] tu es totalement... totalement... absolument dans l'erreur. Je t'en fais le serment. » [...] *Que le diable l'emporte.* [...] Ses parents avaient eu bien raison, n'est-ce pas ? Il méritait mieux. »¹⁵³

La gradation en rythme ternaire des adverbes qui qualifient la supposée erreur de Judy couplée à la répétition de l'adverbe “*totally*”/« totalement » -“*totally... totally... utterly*”/« totalement... totalement... absolument », ainsi que le champ lexical de la promesse qu'utilise Sherman, accentué dans le texte original par la mention de Dieu – “*I swear to God*”/« je te jure », « serment » -, soulignent l'aplomb avec lequel il ment à son épouse. Le discours indirect libre qui suit, en révélant de quelle manière le personnage s'abstrait de la culpabilité en rejetant la faute sur Judy – “*He deserved better*”/« il méritait mieux », souligne sa mauvaise foi.

Toutefois, ce qui révèle la faiblesse du personnage, en plus de son aptitude au mensonge et à la trahison, c'est son estime de soi très ambivalente. Ainsi, en effet, se termine le premier chapitre : “*She was right. The Master of the Universe was cheap, and he was rotten, and he was a liar*”¹⁵⁴/ « [Judy] avait raison. Le Maître de l'Univers était minable, et il était pourri, et c'était un menteur. »¹⁵⁵ Ainsi, Sherman reprend à son propre compte les paroles de Judy, sans s'épargner lui-même, comme le souligne le champ lexical de la mesquinerie exprimé en gradation : “*cheap, rotten, a liar*”/« minable, pourri, menteur ». Si la manifestation du repentir de Sherman suscite la sympathie du lecteur, il ne l'empêche pas de mentir de nouveau à son épouse dans le chapitre XXI. Alors que Sherman doit avouer à Judy que c'était lui qui était impliqué dans l'affaire Henry Lamb et qu'il était alors en compagnie de Maria, car il va être arrêté, il ment de nouveau sur la nature de sa relation avec Maria : il emploie le terme de “*little*

¹⁵² WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁵³ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., pp. 37-38.

¹⁵⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 40.

flirtation”¹⁵⁶/« petit flirt »¹⁵⁷ pour qualifier leurs rapports, assurant par-là que Maria n’était pas son amante. Ainsi, Sherman oscille en permanence entre une forme de lâcheté, patente dans sa propension au mensonge, et des remords qui semblent sincères, sans que l’un prenne le pas sur l’autre.

Or sa lâcheté joue un rôle important dans sa débâcle. Le fait, en effet, que sa relation avec Judy se dégrade jusqu’à aboutir au divorce, par exemple, procède quasi exclusivement du fait que Sherman lui a menti à répétition : « [...] j’ai été trahie et j’ai été humiliée », lui dit son épouse lors de leur dernier appel. Mais la couardise de Sherman, si elle participe à la chute du personnage, n’est jamais réellement condamnable. A la fin du roman, alors que Sherman se présente chez Maria avec des micros dissimulés dans le dos pour pouvoir avoir la preuve, à l’insu de celle-là, que ce n’était pas lui au volant mais Maria, cette dernière découvre la supercherie. Sherman perd par-là son dernier soutien. Il a, encore une fois, cédé à la lâcheté. Mais là encore, l’ambivalence morale du personnage est manifeste : s’il a menti à Maria, Sherman donne encore une fois une image pitoyable de lui-même en manifestant sa haine de soi : “*Through stupidity, incompetence, and funk he had now managed to lose his one last hope.*”¹⁵⁸/« Grâce à sa stupidité, à son incompétence et à sa trouille il s’était débrouillé pour perdre son unique et dernier espoir. »¹⁵⁹ L’énumération en rythme ternaire – “*stupidity, incompetence, funk*”/« stupidité, incompétence, trouille » - souligne les torts dont Sherman s’accuse avec véhémence, suscitant l’empathie du lecteur. Empathie accrue par le fait que le lecteur sait que Sherman est accusé à tort d’avoir été au volant de la voiture au moment de l’accident, à la place de Maria et que sa revendication est donc légitime, bien que les moyens employés manifestent la poltronnerie du personnage.

Plus qu’une ambivalence morale de David Golder, qui est toutefois présente, ce sont les passions auxquelles il est en proie qui sont manifestes : Golder est un homme en proie à la peur de la mort et à un amour inconditionnel pour sa fille qui constitue son talon d’Achille et accélère la survenue de ses crises puis de sa mort. David Golder est ambivalent moralement. Irène Némirovsky dit de son roman qu’il est « né à Biarritz, du spectacle de tous ces oisifs, détraqués et vicieux, de tout ce monde mêlé de financiers, de banquiers douteux [...] »¹⁶⁰. Ainsi, la satire

¹⁵⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 472.

¹⁵⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 606.

¹⁵⁸ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 655.

¹⁵⁹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 838.

¹⁶⁰ LEFEVRE, Frédéric, « Une révélation : une heure avec Irène Némirovsky », dans *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930.

est vive dans le roman et Golder, « détraqué », « banquie[r] douteux », n'échappe pas au vice, parce qu'il est un homme d'affaires : « les affaires, au fond, c'est une espèce de vice, comme la morphine », jette Gloria à Golder dans le chapitre X, soulignant une propension du personnage à la cupidité¹⁶¹. Mais d'un autre côté, Golder se distingue par son abnégation. Dans le chapitre XIX, Golder rappelle à Gloria tout ce qu'il a fait pour l'enrichir : « ... Et maintenant, Gloria Golder ! Avec des robes, des bijoux, des maisons, des autos, que j'ai payés, moi, moi, avec ma santé, avec ma vie !... »¹⁶² Ainsi, l'antithèse qui oppose la matérialité des possessions de Gloria (« robes, bijoux, maisons », etc) et l'impalpabilité de ce que Golder a mis en jeu pour lui procurer ses biens (« ma santé, ma vie ») accentue le dévouement de Golder, qui a mis sa personne en jeu pour assurer la sécurité matérielle à sa femme. Homme d'affaires froid et cupide, mais dévoué, Golder est donc ambivalent moralement.

Mais plus que l'ambivalence morale de Golder, ce sont les passions contraires qui le traversent qui sont au cœur du roman : elles accélèrent son chemin vers la mort. Le personnage est notamment habité par une forte peur de la mort d'un côté, et de l'autre, par une intense affection pour sa fille qui joue un rôle moteur dans la survenue de ses crises puis dans sa mort. David Golder est habité par une vive peur de la mort. Lorsqu'il fait sa première crise dans le train pour Biarritz, il est terrorisé par ce qu'il lui arrive : « Il gémissait. [...] « J'ai peur. J'ai peur. J'ai peur », et le cœur qui cogne et galope. »¹⁶³ La triple répétition de l'expression qui affirme sa terreur – « j'ai peur » - souligne avec quelle intensité cette dernière l'habite. La mention du rythme effréné de son cœur, « qui cogne et galope », accentue, en faisant mention de la manière dont Golder somatise sa peur, l'intensité de son émotion. Ainsi, le personnage est en proie à une forte angoisse de la mort. Une autre passion qui habite Golder est l'amour inconditionnel qu'il voue à sa fille, idolâtrie qui constitue son talon d'Achille et accélère l'avancée de Golder vers la mort. Au chapitre XII, Joyce conduit contre son gré son père au cercle afin que ce dernier y gagne au jeu de l'argent pour elle et ce, alors que Golder est en mauvaise forme. Bien que ce dernier ait dans le chapitre précédent refusé de s'y rendre, et bien qu'une fois devant le cercle, il accepte de s'y rendre mais prévienne Joyce qu'elle « n'aur[a] pas un sou »¹⁶⁴, il joue toute la nuit puis déclare à sa fille qu'il lui donnera « cinquante mille francs »¹⁶⁵. Néanmoins, exténué par la nuit de jeu, il s'écroule devant Joyce, victime d'une crise

Cité dans PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007, p. 147.

¹⁶¹ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶² *Id.*, p. 118.

¹⁶³ *Id.*, p. 39.

¹⁶⁴ *Id.*, p. 70.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 72.

d'angine de poitrine. Ainsi, Golder a cédé aux désirs de sa fille, qui souhaitait obtenir de lui de l'argent, et s'est épuisé pour elle, ce qui a accéléré son mal. C'est, de plus, pour se procurer de l'argent pour elle qu'il effectue à la fin du roman un dernier voyage à Teïsk, alors qu'il a renoncé aux affaires, voyage au cours duquel il rend son dernier soupir. L'ambivalence morale de Golder s'accompagne donc d'une double passion : une peur paroxystique de la mort et un amour inconditionnel pour sa fille qui accélère sa perte.

Saccard, enfin, manifeste une ambivalence morale plus forte encore que McCoy et Golder, et est en proie à une vive passion pour l'argent qui provoque sa faillite. Saccard fait montre d'une forte ambivalence morale : alors que Sherman McCoy n'est « ni mauvais ni bon », Saccard, lui, semble à la fois très mauvais et très bon. D'un côté, il est la cible de nombreuses réprimandes de la part de Madame Caroline. Dans le chapitre XI, peu après que la ruine de l'Universelle a été annoncée en Bourse, elle qualifie l'Universelle d' « excécrable besogne qu[e Saccard] avait faite [...] avec sa passion voleuse de corsaire sans scrupules »¹⁶⁶. Les groupes nominaux « excécrable besogne » et « passion voleuse » ainsi que l'expression « sans scrupules » ont une forte connotation morale : Madame Caroline réprimande vivement l'entrepreneur d'avoir ruiné de pied ferme de multiples actionnaires. De l'autre côté toutefois, Saccard affiche des qualités morales certaines. Quand, dans le chapitre VIII, la Comtesse de Beauvilliers vient en compagnie de sa fille Alice lui proposer d'investir dans l'Universelle, elle explique à Saccard qu'Alice met beaucoup d'espoir en son projet d'Universelle. Le financier s'attendrit alors, et manifeste un altruisme réel pour la jeune fille qui a espoir de se constituer une dot grâce aux actions de l'Universelle : « Aussi se trouvait-il grand et bon, à l'idée d'avoir fait le bonheur de cette triste créature, que l'espoir d'un mari suffisait à embellir. »¹⁶⁷ Les deux adjectifs coordonnés - « grand et bon » - ainsi que la mention du « bonheur » soulignent l'aspiration de Saccard à faire du bien grâce à son projet. Le narrateur dépeint un Saccard attendri et touché de pouvoir faire naître l'espoir chez la jeune fille, comme le montre le fait qu'il la perçoit comme « embelli[e] », commentaire mélioratif formulé au discours indirect libre. Aussi Saccard se présente-t-il comme un personnage fortement paradoxal capable du pire et du meilleur.

¹⁶⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 424.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 308.

De plus, l'irrésistible passion pour l'argent qui l'anime provoque sa faillite. Gundermann s'adresse à Saccard en ces termes alors que, dans le chapitre III, Saccard est venu lui proposer d'investir dans son projet d'Universelle :

« [...] vous êtes beaucoup trop passionné, vous avez trop d'imagination ; puis, ça finit toujours mal, quand on trafique avec l'argent des autres... »¹⁶⁸

Gundermann, fait de la « passio[n] » et de l'« imagination », qu'il met sur le même plan, des traits de personnalité dangereux pour la réussite en Bourse. Le parallélisme en rythme binaire avec la répétition de l'adverbe « trop » souligne que l'excès de fougue qui caractérise Saccard lui sera certainement néfaste. Gundermann prédit donc la faillite de Saccard, comme le montre la deuxième moitié de la phrase – « ça finit toujours mal ». Le narrateur aussi affirme le rôle moteur qu'a la passion dans la faillite du personnage dans le chapitre VIII, par une annonce tragique : « C'était sa passion qui élevait ainsi Saccard, et sa passion qui devait le perdre. »¹⁶⁹ Le parallélisme couplé à la répétition du nom « passion » ainsi que l'auxiliaire modal « devait » souligne que sa passion est l'élément principal qui met en mouvement le personnage et que c'est elle qui, inéluctablement, provoquera sa faillite

2. Crainte et pitié : la *catharsis* du lecteur

Tout ambivalent qu'il soit moralement, entre couardise et repentir, McCoy s'attire de la part du lecteur une pitié sans équivoque dans la mesure où il se mue en un anti-héros victime d'une vindicte populaire intransigeante et brutale. Comme le montre Hélène Christol, dans le roman, ce n'est pas tant McCoy, à Wall Street, qui détient le pouvoir social, que le Révérend Bacon, chef politique du « Tiers-Monde » dans la ville. Le Révérend Bacon se présente comme un « arriviste, au cœur de trafics douteux », qui « manipul[e] les émeutes nées de la misère et du racisme » pour les diriger contre McCoy, qu'il décrit de manière stéréotypée comme un « capitaliste blanc, riche et sans cœur »¹⁷⁰. Ainsi, McCoy se transforme rapidement en une victime de cet orchestrateur de manigances qui parvient notamment à corrompre la justice institutionnelle. Les procureurs chargés de l'affaire, en effet, que sont notamment Abe Weiss, pour qui l'affaire est cruciale dans l'optique de sa réélection prochaine, et Kramer, qui compte tirer un grand prestige de l'affaire, n'ont aucun scrupule à mettre les procédés judiciaires au service de leurs intérêts. Est révélatrice à cet égard la scène d'audience, au chapitre XXVIII, au

¹⁶⁸ *Id.*, pp. 142-143.

¹⁶⁹ *Id.*, p. 329.

¹⁷⁰ CHRISTOL, Hélène, « Une société... », *art. cit.*, p. 88.

cours de laquelle le procureur Kramer en vient à demander que la caution à payer pour la libération de Sherman, initialement prévue à 10 000\$, soit augmentée à 1 million de dollars. La salle d'audience est remplie de spectateurs issus de l'entourage de Bacon. Or, la complicité entre Kramer et la foule dans cette scène est évidente : Kramer se présente comme le porte-parole du « Peuple » et lui font écho des acclamations dans l'assistance :

*“The voice of the crowd rose in a cheer laced with exultant laughter and then crested with a chant : Jail ! No bail !... Jail ! No bail !... Jail ! No bail !”*¹⁷¹

« La voix de la foule s'éleva en cris de joie parsemés de rires exaltés puis se fondit en un chant :
« *En prison, pas d'caution !... En prison, pas d'caution !... En prison, pas d'caution !... En prison, pas d'caution !* »¹⁷²

Ainsi le sort judiciaire de Sherman se trouve-t-il entre les mains d'un procureur qui soumet les procédés judiciaires aux revendications d'un « Peuple » en colère contre lui. L'épilogue montre que, alors que le juge Kovitsky, seule figure intègre de la justice dans le roman, a refusé l'accusation de « conduite dangereuse »/*“reckless endangerment”*¹⁷³ lors de l'audience présentée dans le dernier chapitre, le procureur Abe Weiss a obtenu une nouvelle inculpation de Sherman¹⁷⁴. L'épilogue informe également que la Fédération démocrate du Bronx, « en réponse aux exigences de la communauté »¹⁷⁵/*“responding to the community demands”*¹⁷⁶, a refusé la réinvestiture de Kovitsky. On voit donc comment la communauté noire orchestrée par Bacon a pu mettre la main sur le système judiciaire à travers des procureurs trouvant leurs propres intérêts dans l'affaire, faisant de Sherman la victime d'une vindicte injuste.

David Golder, quant à lui, en proie à un amour inconditionnel pour sa fille et à la peur de la mort, éveille la pitié du lecteur parce qu'il est confronté à l'égoïsme de sa fille Joyce, qui abuse de sa vulnérabilité à son égard, et à la cruauté de sa femme, Gloria ; il se retrouve seul à affronter un destin tragique à la résonance universelle. Golder fait face à l'égoïsme de sa fille, qui a compris qu'elle pouvait tout obtenir de son père : Joyce fait des demandes multiples d'argent à son père, honorées pour la plupart par Golder. Elle est dépensière : comme elle le dit elle-même à son père au chapitre IX, l'argent « [lui] coule entre les doigts »¹⁷⁷. Or, elle sait

¹⁷¹ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 690.

¹⁷² *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 882.

¹⁷³ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 717.

¹⁷⁴ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 917.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 917.

¹⁷⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 718.

¹⁷⁷ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 52.

obtenir de lui de l'argent, à coups de « Dad », de baisers et de phrases affectives – « Tu es un amour, Dad »¹⁷⁸, « mon Dad chéri »¹⁷⁹. Golder a souvent satisfait ses demandes, comme l'exprime Gloria à David au chapitre X : « pour elle, il y en a toujours ! »¹⁸⁰. Or, Joyce ne paraît mue que par l'égoïsme et semble n'expérimenter aucun attachement authentique à son père. Par exemple, au lendemain de la crise qu'il subit au cercle, alors qu'il perd connaissance plusieurs jours, Joyce n'est pas au chevet de son père. Golder l'attend encore deux jours après son réveil, et Joyce lui répond qu'elle n'est pas rentrée plus tôt parce qu'elle « avai[t] à faire »¹⁸¹. De plus, Golder n'est pas seulement victime de l'égoïsme de sa fille, mais aussi de la cruauté de sa femme, Gloria. Au chapitre XIX, celle-ci, au terme d'une discussion empreinte de forte animosité entre les époux, lui révèle que Joyce n'est pas sa fille à lui, mais celle de Hoyos : « ta fille, elle n'est pas à toi... C'est la fille de Hoyos... imbécile ! [...] Tu n'as jamais vu comme nous rions quand tu l'embrasses ta Joyce, ta fille !... »¹⁸². L'insulte qu'elle lui adresse – « imbécile » - ainsi que la mention du fait qu'ils « ri[ent] », complices, quand Golder est affectueux avec sa fille soulignent la méchanceté avec laquelle Gloria tourne en dérision cet attachement en l'expropriant d'une paternité dont elle lui révèle l'illégitimité.

Le sort de Golder, confronté à Joyce et Gloria, deux figures féminines abusives, suscite la pitié du lecteur. Golder a conscience du fait que Joyce est manipulatrice et il en souffre : dans le chapitre VII, quand Golder se rend compte que Joyce n'est pas venue l'attendre à la gare de Biarritz, il se dit intérieurement au discours direct : « Je lui dirai, [...], cette fois-ci je lui dirai... quand tu as besoin d'argent, alors, c'est Dad chéri, mon Daddy, mon darling, mais pas le moindre signe d'affection, de... »¹⁸³. L'utilisation du discours direct libre « Dad chéri, mon Daddy, mon darling » souligne la conscience qu'a Golder des stratégies de séduction mises en place par sa fille pour obtenir de lui de l'argent. La répétition de la proposition « je lui dirai » accentue la tristesse qui habite Golder alors qu'il constate une fois de plus le manque d'attachement de sa fille qu'il adore. Et quand Gloria lui annonce que Joyce n'est pas sa fille, Golder est dans un état de prostration : « Il ne bougeait pas, il ne disait rien. [...] Il mit ses mains devant sa figure. [...] Il écrasait ses mains contre son visage avec une sorte de honte et se taisait. »¹⁸⁴ Il reste campé dans une attitude qui manifeste son abattement profond – « ses mains devant sa figure ». Le personnage, attristé par le manque d'attention de sa fille et abattu

¹⁷⁸ *Id.*, p. 91.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 96.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 58.

¹⁸¹ *Id.*, p. 90.

¹⁸² *Id.*, p. 122.

¹⁸³ *Id.*, p. 43.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 122.

par les cruelles révélations de sa femme, se rend digne de pitié, et ce, d'autant plus qu'il doit affronter sa propre mort sans aucun soutien.

Némirovsky, de fait, parvient à éveiller la pitié du lecteur en lui présentant un être aux prises avec un destin dont le tragique réside dans sa portée universelle. L'autrice a une perception du tragique comme éminemment universel : Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt inscrivent en épigraphe de leur ouvrage biographique de Némirovsky l'épithète que celle-ci souhaitait voir inscrite sur sa propre tombe : « Comme d'autres vies du même genre, comme toutes les vies, celle-ci est une tragédie. Grands espoirs, nobles efforts. Sous les difficultés et les obstacles toujours croissants, noblesse toujours pour elle et vaillants efforts, et, comme résultat, la mort... »¹⁸⁵ (Carlyle, *The Life of John Sterling*). Elle perçoit donc le tragique comme une caractéristique de chaque vie humaine. Or, David Golder, lui-même, est en proie à l'« effort », aux « difficultés et [aux] obstacles », et emporté par la mort dans les dernières lignes du roman. Les deux épreuves majeures auxquelles il est confronté sont la maladie et son corrélat, la mort, embrassant par-là deux réalités emblématiques d'une condition humaine tragique universellement partagée. Lorsqu'il fait sa première crise d'angine de poitrine dans le train, gagné par la peur, il se dit au discours indirect libre :

« Ah ! qu'est-ce que ça fait que ce soit le cœur ou autre chose ? C'est des noms, cela, ça ne signifie rien que la mort, la mort, la mort. Qui donc disait : « Nous passerons tous par-là... » »¹⁸⁶

La triple répétition – « la mort, la mort, la mort » - indique la lucidité du personnage face à la réalité à laquelle il est confronté : il ne veut pas se réfugier vers des mots moins cruels. La triple utilisation de ce vocable souligne également l'attitude paradoxale d'un personnage qui tente d'appriivoiser cette dure réalité qu'il ne connaît pas car il ne l'a pas expérimentée, mais dont il sait toutefois qu'elle emporte chaque être humain. Il a donc conscience d'être face à une fatalité éminemment universelle, comme le souligne la phrase aux allures d'adage – « nous passerons tous par-là ». Ainsi, le personnage mis en scène par Némirovsky suscite la pitié de son lecteur par son statut de victime et parce qu'il est confronté à une destinée tragique à portée universelle.

Alors que Sherman McCoy et Golder prennent les traits de victimes tragiques, suscitant la pitié du lecteur, Saccard, au contraire, grandi par une passion tournée vers la vie, échappe à la pitié propre au genre. Dans *L'Argent*, la passion pour l'argent perd sa valeur tragique du fait

¹⁸⁵ PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie...*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁶ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, op. cit., p. 38.

même qu'elle est porteuse de vie, saine, noble pour Zola. Si *L'Argent* est le réceptacle de vives critiques à l'encontre de Saccard notamment par le biais de Madame Caroline, Colette Becker met en évidence dans son article, en comparant le traitement de l'argent effectué par Zola dans *La Curée* et dans *L'Argent*, le fait que le Saccard du second roman est une figure positive. D'après Colette Becker, Zola choisit de mettre dans ce second roman l'accent sur la force de vie que représente l'argent. Comme l'écrit Colette Becker, le Saccard de *L'Argent* « crée la vie en rêvant de mise en valeur de l'Orient, de construction de ports, de villes »¹⁸⁷ : c'est donc une figure charismatique et féconde, mue par une imagination tournée vers la vie. En découle une certaine invincibilité positive du personnage : grandi par sa passion pour l'argent, Saccard devient une figure de vitalité et de puissance, que les coups du sort n'abattent pas. Au lendemain de la faillite de l'Universelle, le narrateur écrit de Saccard qu'il est « tenace, invaincu quand même »¹⁸⁸ et « obstinément vivace »¹⁸⁹, ce qui souligne que la débâcle de sa banque ne l'a fragilisé que pour un temps. « Après les premières heures d'émotion et d'anéantissement, il s'était retrouvé, debout, solide, avec son indomptable espoir »¹⁹⁰, écrit le narrateur. Si Saccard a été temporairement abattu par ses déboires en bourse, ce que suggère le terme très fort d'« anéantissement », c'est bien la vitalité qui l'habite qui reprend le dessus vigoureusement, ce suggère l'adjectif « indomptable » qui vient qualifier l'espoir qui habite le personnage.

Or, du fait même qu'il est habité par une force qui le rend invincible, le personnage échappe à la pitié caractéristique du genre tragique, pitié qui est réservée aux petits actionnaires victimes de la chute de l'Universelle. Madame Caroline s'apitoie, au lendemain de la défaite en Bourse de Saccard, sur le sort des actionnaires ruinés par son entreprise. Dans le chapitre XI, au lendemain de la faillite de l'Universelle, elle est prise de pitié en observant la Comtesse de Beauvilliers et sa fille depuis son logement. Elle vient d'apprendre que les deux femmes ont perdu dans l'entreprise l'intégralité de leur fortune et qu'elles vont devoir déménager comme locataires dans un étroit logement. Or, le narrateur décrit la compassion profonde qu'elle ressent à leur égard : « Lorsqu'elle les voyait, [...] promenant leur mortelle mélancolie, [...] elle était prise d'une pitié immense, [...] le cœur déchiré de remords [...] »¹⁹¹. La description pathétique repose en effet sur le champ lexical de la compassion – « pitié », « remords » - et sur l'hyperbole

¹⁸⁷ BECKER Colette, « Zola et l'argent » dans *Les Cahiers naturalistes - L'Argent, roman de la Bourse* (dir. Alain Pagès), Paris, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Grasset, n°78, 2004, p. 38 [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9790527c/f1.item> [consulté le 10/10/2020].

¹⁸⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 420.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 424.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 423.

¹⁹¹ *Id.*, pp. 43-433.

– « mortelle mélancolie », « cœur déchiré de remords » - ce qui souligne que les personnages sont dignes de pitié. Or, au lendemain de la faillite de l'Universelle, ce n'est pas de la pitié que ressent Madame Caroline à l'égard de Saccard, mais de l'admiration. Face à l'absence de remords de Saccard, Madame Caroline, emportée d'abord par sa colère, cède à l'indulgence et baisse les bras, impressionnée par la vitalité du personnage.

« Et malgré elle, de son effroi, une admiration montait. Brusquement, [...], elle venait d'avoir la sensation d'une force débordante, d'un resplendissement de vie : l'éternelle illusion de l'espoir, l'entêtement de l'homme qui ne veut pas mourir. »¹⁹²

L'extrait accumule les expressions renvoyant à l'idée d'une vitalité impétueuse. Le champ lexical de l'ardeur – « force, espoir, vie, entêtement » - s'accompagne du champ lexical de l'abondance – « débordante, resplendissement, éternelle », si bien que Saccard devient une quasi-allégorie de la vie. Saccard, pour Zola, n'est donc pas une figure qui doit susciter de la pitié, mais bien de l'admiration.

3. Un chemin de croix rédempteur

Nos personnages de financiers, figures euripidiennes d'ambivalence morale en proie aux passions, suscitent la pitié de leur lecteur par leur trajectoire catamorphe, échappant ainsi à toute condamnation sévère. Mais surtout, ils obtiennent l'absolution de leur créateur, au terme d'un itinéraire qui peut s'apparenter à un long chemin de croix.

David Golder suit dans le roman un parcours de rachat accéléré par sa faillite en Bourse et qui débouche sur la rédemption divine : il travaille donc à obtenir son rachat, qui est accompli au moment de sa mort. Christian Donadille voit dans le parcours de David Golder un itinéraire « de la dépossession et du rachat ». En effet, au cours du roman, le personnage travaille volontairement à l'obtention de son rachat. Il abandonne progressivement la spéculation financière et refuse l'emprise qu'ont sur lui sa femme et sa fille. Le critique voit dans le « non » initial formulé par Golder à l'adresse de Marcus le premier signe du refus de la spéculation financière du protagoniste¹⁹³. A ce « non » succèdent plusieurs refus de donner à Joyce et à Gloria l'argent qu'elles lui demandent, comprenant qu'il se faisait posséder par ces dons. Donadille souligne qu'est décisif dans le parcours de Golder le moment où il reconnaît sa

¹⁹² *Id.*, p. 484.

¹⁹³ DONADILLE, Christian, « *David Golder* : un itinéraire... », *art. cit.*, p. 9.

culpabilité à l'égard de Marcus¹⁹⁴. Dans le chapitre XX, Golder s'avoue à lui-même qu'il a une responsabilité dans le suicide de Marcus : « j'ai tué Simon Marcus, je sais bien... Tu le sais bien, va, murmura-t-il sombrement à lui-même [...] »¹⁹⁵. La répétition de la proposition soulignant que Golder a conscience de son crime – « je sais bien » -, à la première et à la deuxième personnes du singulier, souligne que Golder ne se ment pas sur le sujet. Comme le montre Donadille, cette reconnaissance de sa culpabilité annonce la phrase de dépouillement que permet sa faillite en Bourse au chapitre XX : Golder vend sa maison à Biarritz et ses meubles et se retrouve dans son appartement parisien, dépouillé. Golder trouve une satisfaction dans la dépossession : il « regard[e] avec une expression de soulagement les vastes fenêtres nues débarrassées des rideaux de damas [...] »¹⁹⁶. L'évocation du « soulagement » souligne combien il n'était pas heureux dans son activité de financier forcé de gagner de l'argent pour subvenir à ses besoins et à ceux de son épouse et de sa fille. Donadille voit, enfin, dans le parcours de Golder, une phase de « passion et [de] rachat »¹⁹⁷, rachat permis notamment par la transmission de sa fortune à sa fille et qui aboutit au moment de la mort de Golder. Les quatre derniers chapitres du roman décrivent le voyage effectué par Golder à Teïsk pour participer aux négociations ayant cours au sujet la concession de Teïsk à Tubingen, alors même qu'il a pris la décision de renoncer aux affaires. Il fait ceci pour recouvrer une fortune qu'il puisse léguer à sa fille. Sur le trajet du retour, sur le bateau qui relie Teïsk à Constantinople, Golder rend l'âme à une présence divine suggérée par la présence d'une lumière qui l'éclaire sur son lit de mort : « toute la lumière du soir frappant le hublot, tombait sur la figure renversée »¹⁹⁸. Ainsi, Golder suit volontairement un itinéraire de rachat qui lui permet de gagner, sur son lit de mort, la rédemption divine.

Sherman McCoy, quant à lui, en embrassant sa condition de victime, se transforme en une figure christique et rencontre une forme de noblesse rédemptrice. Sherman, en effet, confronté à des figures éminemment hostiles, incarne une certaine noblesse : l'article du *New-York Times* faisant office d'épilogue fait mention de blessures physiques qu'il a subies dans le cadre d'une altercation avec des compagnons de cellule – “*a slightly swollen left jaw and*

¹⁹⁴ *Id.*, p. 15.

¹⁹⁵ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 136.

¹⁹⁷ DONADILLE, Christian, « *David Golder : un itinéraire...* », *art. cit.*, p. 15.

¹⁹⁸ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 189.

Christian Donadille voit dans cette phrase le signe de la « manifestation symbolique de la Présence ». Dans DONADILLE, Christian, « *David Golder : un itinéraire...* », *art. cit.*, p. 17.

abrasions on the knuckles of both hands”/« une légère enflure du côté gauche de la mâchoire et des écorchures aux phalanges des deux mains » : or, interrogé par le juge à ce sujet, Sherman reste digne : il affirme qu’il peut s’ « occuper soi-même »/“*take care [...him]self*” de cette affaire, et il est fait mention du fait qu’il a « refusé tout traitement médical »¹⁹⁹/“*declined offers of medical treatment*”²⁰⁰ : Sherman, que l’on connaît pleutre et pusillanime, épouse sa nouvelle condition avec honneur. De plus, lors de son dernier entretien avec Judy, il évoque la période de ses débuts à Pierce & Pierce, période au cours de laquelle il « levait le poing gauche quand [il] quittai[t] l’appartement »/“*[he] used to give [her] the raised left fist when [he] left the apartment*”, faisant le signe des Black Panthers, ce qui devait signifier que « [s]on cœur et [s]on âme n’appartiendraient jamais à Wall Street »/“*[his] heart and soul would never belong to [Wall Street]*”. Or, il déclare à cette dernière que les événements récents l’ont réformé, ou plutôt lui ont permis de renouer avec celui qu’il était alors :

“ *Well, now I’ve broken with Wall Street. Or Wall Street’s broken with me. I know it’s not the same thing, but in an odd way I feel liberated.*”²⁰¹

« Eh bien maintenant j’ai rompu avec Wall Street. Ou Wall Street a rompu avec moi. Je sais que ce n’est pas la même chose, mais d’une certaine manière, je me sens libéré. »²⁰²

Ainsi, la scission d’avec Wall Street, impliquée par la répétition du participe passé “*broken*”/« rompu » se présente comme la cause de l’émancipation du personnage que souligne le participe passé à valeur adjectivale “*liberated*”/« libéré ». Les événements qui accablent Sherman semblent donc lui conférer une forme d’intégrité morale, comme s’ils avaient favorisé une purification rédemptrice du personnage.

Alors que McCoy et Golder expérimentent tous deux une Passion, Saccard est rédimé sans condition par son auteur par le biais du personnage de Madame Caroline. En effet, même cette dernière, qui s’insurge tout le long du roman contre le fléau qu’est l’argent et contre Saccard, qui s’en fait le chantre, finit par être convaincue de la valeur créatrice de l’argent : « [Saccard] avait raison : l’argent [...] « était le fumier dans lequel poussait l’humanité de demain »²⁰³, se dit-elle au discours indirect libre dans le dernier chapitre. Ainsi, par la métaphore du « fumier », elle reconnaît la fertilité de l’argent et le fait que celui-ci soit une

¹⁹⁹ WOLFE, Tom, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 916.

²⁰⁰ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 717.

²⁰¹ *Id.*, p. 674.

²⁰² *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 862.

²⁰³ ZOLA, Émile, *L’Argent...*, op. cit., p. 497.

force de vie avant d'être une force de destruction. Or, non seulement Madame Caroline nuance sa perspective sur Saccard, mais elle le rédime et appelle sur ce-dernier la miséricorde divine. Quand elle voit des petites filles de l'Œuvre du Travail prier pour Saccard à la suite de la faillite, elle rédime intérieurement le personnage, considérant que le bien qu'il a fait l'emporte sur les maux qui lui sont imputables :

« Un trouble profond l'avait saisie, elle retrouvait cette preuve qu'il n'y a point d'homme condamnable, qui, au milieu de tout le mal qu'il a pu faire, n'ait encore fait beaucoup de bien. Et elle partit, [...] appelant les bénédictions du ciel sur l'homme d'inconscience et de catastrophe, dont les mains folles venaient de ruiner un monde. »²⁰⁴

Aux yeux de Madame Caroline, Saccard a fait du mal : elle le caractérise comme un être aux actes dévastateurs - « homme d'inconscience et de catastrophe » -, qui a causé des souffrances : il a « [fait du] mal », et « ruin[é] un monde ». Toutefois, justement parce qu'il a fait du mal autour de lui, il peut être racheté. C'est ainsi que Madame Caroline gracie intérieurement Saccard sur un mode chrétien : son être intérieur est bouleversé – « un trouble profond l'avait saisie » - et elle se met à souhaiter une miséricorde divine pour Saccard – « appelant les bénédictions du ciel ». Christophe Reffait souligne que c'est un véritable tour de force de la part de Zola : Madame Caroline a un rôle clé qui consiste à « désamorcer nos préventions contre le spéculateur [pour] obt[enir] son absolution »²⁰⁵. Or, la rédemption du personnage se fait sans condition et n'aboutit à aucun amendement de la part de Saccard. A peine remis de la débâcle de l'Universelle, ce dernier se lance en effet dans un nouveau projet à la fin du roman – « une affaire colossale, le dessèchement d'immenses marais [en Hollande] »²⁰⁶ - qui causera certainement autant de déboires. C'est bien, explique Christophe Reffait, parce que Zola « proclame l'innocuité de la ruine »²⁰⁷, mettant l'accent sur le fait que l'argent, obéissant à une logique cyclique, est avant tout une force de vie.

Nous avons donc dévié d'un premier schéma de compréhension eschylien vers une lecture euripidienne du sort de nos protagonistes : il s'est agi de montrer que nos personnages correspondaient à la conception aristotélicienne du héros de tragédie. Ni bons ni mauvais, McCoy et Golder provoquent leur propre chute du fait de leurs passions et suscitent par leur itinéraire douloureux la pitié de leur lecteur. Nous avons enfin montré à travers un prisme

²⁰⁴ *Id.*, p. 473.

²⁰⁵ REFFAIT, Christophe, « Présentation », *op.cit.*, p. XXXIV.

²⁰⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 497.

²⁰⁷ REFFAIT, Christophe, « Présentation », *op. cit.*, p. XXXV.

chrétien que leur itinéraire catamorphe pouvait s'apparenter à une Passion leur permettant d'obtenir la rédemption de leur créateur. Aristide Saccard, toutefois, échappe à la pitié propre au genre tragique et est absous sans condition par son créateur.

La chute de nos spéculateurs est lourde de sens existentiel. Dans la partie qui suit, nous montrerons que David Golder et Eric Packer notamment parcourent tous deux un chemin qui les incite à s'extirper d'une situation que l'on peut qualifier d'inauthentique : Golder, déphasé dans un monde financiers juifs à Biarritz, renoue progressivement grâce à sa faillite avec son identité de « juif du ghetto », parcourant ainsi un itinéraire existentiel qui s'achève avec sa mort. Packer, quant à lui, est initialement prisonnier d'un rapport au monde qui nie l'incarnation. Il tente de renouer avec la corporéité du monde à la suite de sa faillite, mais cet itinéraire aboutit sur une mort qui entérine un impossible accès à l'authenticité.

III. Une (in)authenticité mortifère

David Golder et Eric Packer parcourent tous deux un itinéraire existentiel dans lequel la faillite joue un rôle moteur. Golder, financier juif déraciné, connaît un cheminement qui le fait renouer progressivement avec son enfance en Russie : ce parcours, rendu possible par la débâcle du personnage, aboutit à sa mort. Packer, quant à lui, protagoniste empêtré dans l'abstraction financière et dans la temporalité des marchés, débute après sa banqueroute une trajectoire semée d'embûches vers l'incarnation et la corporéité, trajectoire qui aboutit à un trépas fort ambigu.

1. « Désaxés »

Au début de nos deux romans, Golder et Packer se trouvent dans une situation d'inauthenticité²⁰⁸. David Golder, en plus d'être déraciné, est acculé à une identité sociale qui ne lui convient pas, celle du juif financier. Packer, pour sa part, est aux prises avec l'irréalité des marchés financiers, prisonnier d'un rapport au monde et à lui-même qui refuse la corporalité et l'histoire.

Dans la première partie du roman, David Golder, déraciné, est à l'étroit dans son identité de juif financier. Irène Némirovsky, en effet, romancière elle-même juive et certainement ambivalente à l'égard de sa judéité à l'heure où se multipliaient sans vergogne les discours antisémites, comme le montre Susan Suleiman²⁰⁹, présente des personnages ambigus quant à leur identité juive. L'autrice déclare dans le cadre de son interview radiophonique en 1934 : « Je continue à peindre la société que je connais le mieux et qui se compose de désaxés, sortis du milieu où ils eussent normalement vécu, et qui ne s'adaptent pas sans choix ni sans souffrances à une vie nouvelle »²¹⁰, soulignant par-là l'étrangeté qui pouvait habiter des juifs souvent étrangers naviguant entre plusieurs mondes (le pays de leur enfance et la France, pays

²⁰⁸ Nous empruntons à la tradition philosophique existentialiste (Kierkegaard, Heidegger, Sartre), comme Johannes Voelz le fait pour Eric Packer : selon le chercheur, la recherche de Packer doit conduire le personnage à retrouver une vie en lien direct avec la mort. Appliqué à la condition de Golder, ce terme peut désigner une émancipation des forces de la conformité sociale. Cf :

VOELZ, Johannes, "In The Future, Toward Death : Finance Capitalism and Security in DeLillo's *Cosmopolis*", dans *Amerikastudien/American Studies*, 2015, vol. 60, n°4, pp. 519-520 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/44071924?seq=1> [consulté le 25/03/2022].

²⁰⁹ SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky – Vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 36.

²¹⁰ Interview radiophonique, 1934, citée dans l'exposition « Irène Némirovsky : « Il me semble parfois que je suis étrangère », Paris, Mémorial de la Shoah, octobre 2010-mars 2011.

Citée dans :
Id., p. 216.

d'immigration ; les juifs et les non-juifs) et ne sentant à l'aise nulle part. Ainsi, Golder est un exemple de personnage qui a mis de côté son identité originelle de « juif du ghetto »²¹¹ pour embrasser sans sérénité la condition de juif financier. Juif émigré d'un ghetto russe arrivé à Paris pour faire fortune, Golder est déraciné. Dans l'avant-dernier chapitre, alors qu'il se trouve au port russe duquel doit partir le bateau qui doit l'amener à Constantinople et alors qu'il reconnaît la cordonnerie d'un cousin de son père, Golder se souvient que son père avait essayé de le dissuader de partir pour Paris. Il se dit alors :

« - Si j'étais resté pourtant ?

[...] Qui sait ? Gloria faisant le ménage et cuisant les galettes à la graisse d'oie, le vendredi soir...

[...] Comme c'était bizarre qu'au bout de tant d'années, il fût ramené dans ce coin perdu de la terre... »²¹²

Golder se représente donc intérieurement la vie qu'il aurait eue s'il était demeuré dans le ghetto en Russie, représentation qui passe par une image précise : « Gloria faisant le ménage et cuisant les galettes [...] ». Cette vision intérieure de la Gloria qui aurait pu être se trouve en forte opposition avec son épouse telle qu'elle est présentée dans le roman, riche et aux manières raffinées. L'adjectif « bizarre » souligne l'étrangeté qui envahit Golder alors qu'il fait cette expérience intérieure, étrangeté caractéristique de celui qui comprend que sa vie a pris un cours bien différent de celui qu'elle aurait dû naturellement prendre. David Golder est donc bien « sort[i] du milieu où i[l] e[ût] normalement vécu ». Or, il n'est jamais parvenu à embrasser sans arrière-pensée sa condition de juif financier. Au chapitre VIII, Golder, tout juste arrivé à Biarritz, se représente la sociabilité des financiers qui l'y attend, en soulignant son malaise :

« Plus tard, la cohue brillante de Biarritz envahirait la maison. Ces têtes... Elles lui soulevaient le cœur quand il y pensait... Tous les escrocs, les souteneurs, les vieilles grues de la terre... Et cela boirait, mangerait, se saoulerait toute la nuit à ses frais... Une cour de chiens avides... [...] Autrefois, cela l'avait amusé, flatté... [...] Mais à mesure qu'il devenait plus vieux et malade, il se fatiguait davantage des gens, de leur tumulte, de sa famille et de la vie. »²¹³

Golder est pris d'un profond malaise à l'idée de revoir leurs connaissances de Biarritz – « elles lui soulevaient le cœur ». Ils représentent à ses yeux le pire de l'être humain, comme le soulignent les accumulations en rythme ternaire à cadence majeure qui visent à insister sur leur malhonnêteté – « escrocs, souteneurs, vieilles grues de la terre » - et la débauche à laquelle ils

²¹¹ Expression utilisée par Susan Suleiman dans :
Id., p. 220.

²¹² NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 177.

²¹³ *Id.*, p. 46.

se livrent – « boirait, mangerait, se saoulerait ». Comme le montre la fin de la citation, la vieillesse opère pour lui comme un révélateur de son inadéquation avec ce monde qui l’entoure et auquel il ne parvient pas à s’identifier totalement. Golder semble donc un personnage entre deux mondes : le ghetto de ses origines, qu’il a choisi de quitter, et le monde de la finance, juive et non-juive, face auquel il ressent un malaise.

Eric Packer, quant à lui, aux prises avec la spéculation financière abstraite et déréalisée, est initialement enfermé dans un rapport à lui-même et au monde qui refuse l’incarnation. En effet, Eric Packer, *trader* à la tête du fonds d’investissement Packer Capital, est captif de la « temporalité du risque »/“*time of risk*” dont parle Johannes Voelz, propre aux marchés financiers et définie comme le temps d’un « type de gestion de la contingence [concentré] sur l’incertitude du futur »²¹⁴. Ainsi, Packer est absorbé par le futur des potentiels investissements. “*A visionary*”²¹⁵/« Visionnaire »²¹⁶, comme le dit son épouse Elise, il a sans cesse les yeux rivés aux écrans qui, dans sa limousine, retranscrivent les données des marchés financiers :

*“He sat in the club chair at the rear of the cabin looking into the array of visual display units. There were medleys of data on every screen, all the flowing symbols and alpine charts, the polychrome numbers pulsing. He absorbed this material in a couple of long still seconds [...]”*²¹⁷

« Il était installé dans le fauteuil club au fond de la limousine, les yeux fixés sur le déploiement des éléments à affichage visuel. Sur chaque écran il y avait des quantités de données, tous les symboles fluides et les graphiques escarpés, les chiffres polychromes qui palpaient. Il assimila ce matériau en quelques longues secondes immobiles [...] »²¹⁸

L’intensité du regard qu’il pose sur les écrans est signifiée en anglais par la préposition “*into*” qui renforce le verbe “*looking*”, et en français, par le participe à valeur adjectivale « fixés » qui s’applique aux « yeux ». L’acuité avec laquelle il observe les données financières ainsi que la concentration avec laquelle il les « assimil[e] »/“*absorbe[s]*” révèlent que tout son être est tourné vers elles. Or, ces informations financières visent elles-mêmes l’avenir : la « palpitation »/“*puls[e]*” des chiffres renvoie au fait qu’ils changent incessamment. Ils sont la manifestation de la « contingence » et de « l’incertitude » des marchés, et sont ceux qui doivent permettre au spéculateur de réaliser les arbitrages les moins risqués possibles. Ainsi, captif de ces données financières abstraites, Packer s’extrait du monde réel. Comme le souligne Voelz,

²¹⁴ “*a type of contingency management [...] focus[ed] on the uncertainty of the future*”

VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, p. 510.

²¹⁵ DELILLO, Don, *Cosmopolis*. New-York, Scribner, 2003, p. 19.

²¹⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad. Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2003, p. 29.

²¹⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 23.

bien que galvanisé par la confrontation au risque financier, le *trader* met tout en œuvre pour se protéger des menaces provenant du monde concret qui pèsent sur lui²¹⁹. Ainsi, protégé par un appareil de sécurité sophistiqué, Packer peut par exemple assister comme à un spectacle à une manifestation antisystème qui vise sa limousine :

*“There were people approaching the car. [...] He saw Torval confront a man carrying a brick. He dropped him cold with a right cross. Eric decided to admire this. [...] It had more sense of TV. [...] He was enjoying this. [...] Protesters were rocking the car. He looked at her and smiled. There were close-ups on TV of faces scorched by pepper gas.”*²²⁰

« Il y avait des gens qui approchaient de la voiture. [...] Il vit Torval affronter un type armé d’une brique. Il l’étendit raide d’un crochet du droit. Eric décida d’admirer le geste. [...] On comprenait mieux à la télévision. [...] Il se régala. [...] Des manifestants secouaient la voiture. Il la regarda et sourit. La télé montrait des gros plans de visages brûlés par le gaz au poivre. »²²¹

Bien que sa limousine soit prise au milieu des dangers de la manifestation, dangers qui prennent la forme du « type armé d’une brique »/“*a man carrying a brick*” et de « manifestants [qui] secou[ent] la voiture »/“*protesters [...] rocking the car*”, Eric est protégé par sa voiture et par son chef de sécurité, Torval. A l’abri du moindre risque, il spectacularise les événements qui suivent leur cours sous ses yeux, ce que soulignent les verbes de perception visuelle – “*he saw, he looked*”/« il vit, il regarda » -, si bien que la manifestation devient un événement plaisant qui ne le concerne pas, ce que montre la phrase : “*he was enjoying this*”/« il se régala ». Le refus du monde réel se cristallise en un refus de son corps : Packer refuse sa propre corporalité. Il ne connaît pas, ne comprend pas son corps. Ainsi, du fait que sa prostate soit asymétrique, il pense :

*“[...] there was something about the idea of asymmetry. It was intriguing in the world outside the body, a counterforce to balance and calm, the riddling little twist, subatomic, that made creation happen. [...] But when he removed the word from its cosmological register and applied it to the body of a male mammal, his body, he began to feel pale and spooked. [...]”*²²²

« [...] Il y avait quelque chose dans cette idée d’asymétrie. Elle intriguait, dans le monde situé hors du corps, une force d’opposition à l’équilibre et au calme, l’énigmatique petit truc de travers, subatomique, qui permet à la création d’advenir. [...] Mais quand il ôtait le mot de son registre cosmologique pour l’appliquer à un corps de mammifère mâle, à son corps, il commençait à se sentir pâle et à frissonner de trouille. »²²³

²¹⁹ VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, pp. 517-518.

²²⁰ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

²²¹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 100-101.

²²² *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 52.

²²³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 63.

Packer ne parvient pas à appréhender son organisme sensoriellement. Il ne peut se le figurer qu'intellectuellement, ce que soulignent les étapes que suivent son discours intérieur. Dans un premier temps, il envisage abstraitement l'idée de l'asymétrie dans ce qu'il s'imagine être son milieu naturel : *“the world outside the body”*/« le monde situé hors du corps ». Ainsi, il imagine la notion d'asymétrie intuitivement dans un monde en deux dimensions. C'est seulement dans un second temps, en faisant un effort intellectuel de taille, qu'il peut envisager d'appliquer ce concept à son propre corps, corps qu'il peine à habiter, comme le souligne l'apposition : *“his body”*/« son corps », qui ne vient qu'après la mention d'un corps plus générique renforcée par l'allitération en « m » : *“the body of a male mammal”*/« un corps de mammifère mâle ». La difficulté qu'il a à concilier l'asymétrie, *“the riddling little twist”*/« l'énigmatique petit truc de travers », avec son propre corps est patente du fait de son malaise que suggèrent les deux adjectifs – *“pale and spooked”*. En plus de ne pas habiter son corps, Packer semble privé d'histoire personnelle et d'existence suprasensible. Peu profond psychologiquement, comme le souligne Sciolino²²⁴, il suit une trajectoire « erratique »²²⁵ à travers Manhattan, et peine, par exemple, à reconnaître son épouse dans la voiture qui jouxte la sienne au début du roman :

*“It took him a moment to understand that he knew the woman in the rear seat of the taxi that lay adjacent. She was his wife of twenty-two days, Elise Shifrin, a poet [...] Her poetry was shit.”*²²⁶

« Il lui fallut un moment pour se rendre compte qu'il connaissait la femme assise sur le siège arrière du taxi contigu. C'était sa femme de vingt-deux jours, Elise Shifrin, poète [...] Sa poésie était de la merde. »²²⁷

Le fait qu'il désigne sa femme par la périphrase *“the woman in the rear seat of the taxi”*/« la femme assise sur le siège arrière du taxi », ainsi que le jugement méprisant qu'il porte sur sa production littéraire - *“Her poetry was shit”*/« Sa poésie était de la merde » - soulignent son manque d'investissement affectif. Privé de sentiments, Packer ne semble initialement guidé par aucun fil directeur existentiel.

Ainsi, au début de nos romans, les deux protagonistes semblent prisonniers d'un état inauthentique : l'un est enfermé dans une identité sociale qui ne lui convient pas quand l'autre, captif de l'abstraction des marchés financiers, refuse son incarnation dans le monde réel. Or,

²²⁴ SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel as World Literature : The Neoliberal Antihero in Don DeLillo’s « Cosmopolis »”, dans *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 57, n° 2, été 2015, p. 218 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/26155299?seq=1> [consulté le 05/04/2021].

²²⁵ Joseph Vogl qualifie la trajectoire de Packer d'« erratique » : cette dernière a, pour lui, « un cours épique et [se réalise] à la manière dont se déroulaient les anciennes errances. » (p. 17). Cf : VOGL, Joseph, *Le spectre du capital* (trad. Olivier Mannoni), Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, p. 20.

²²⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 15-16.

²²⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 26.

pour l'un comme pour l'autre, la faillite est ce qui permet d'accélérer ou d'amorcer une trajectoire existentielle vers l'authenticité. La faillite de Golder permet à celui-ci de renouer avec son identité de « juif du ghetto » par le biais de Soifer, caricature du juif avare, tandis que celle de Packer constitue le point de départ d'une trajectoire ambivalente du personnage vers l'incarnation.

2. Une faillite motrice

Dans la première partie du roman, le mal-être de Golder quant à la condition de juif financier qu'il a embrassée se cristallise dans la manière dont il perçoit Fischl, son *alter-ego* caricatural et déformé. Susan Suleiman analyse dans le roman la description du personnage de Fischl. Ce dernier, qui apparaît dans le chapitre VIII, écope d'une description impitoyable : il est en effet décrit comme « un petit juif gras, roux et rose, l'air comique, ignoble, un peu sinistre, avec [...] ses petites jambes faibles, courtes et tordues, [et] ses mains d'assassin [...] »²²⁸. Ainsi, la description allie la mention de caractéristiques physiques peu flatteuses – « gras », « rose », « jambes [...] tordues » -, la présence du stéréotype antisémite qui passe notamment par l'évocation de la rousueur du personnage²²⁹, et des termes révélateurs d'une répulsion virulente de la part du narrateur pour le personnage – « ignoble », « assassin ». L'extrait a de fait servi d'argument pour ceux qui taxaient Némirovsky d'antisémitisme²³⁰. Or, Susan Suleiman rétorque que la description qui est faite de Fischl relève en réalité du discours indirect libre et qu'elle est avant tout révélatrice de la forte ambiguïté qui habite Golder à l'égard de Fischl. Pour Suleiman, Fischl constitue une « image spéculaire déformée » de Golder, dans la mesure où, comme Golder, il est un homme d'affaires juif, mais un homme d'affaires *pire* que lui, car là où Golder est intraitable, Fischl est fourbe. Golder ressent un malaise face à ce double déformé. Il relève lui-même son irritation à l'égard de Fischl : « Je ne peux pas le voir, comme c'est drôle, songea-t-il. »²³¹ Ainsi, Golder est bien indisposé par cet *alter ego* auquel il est confronté. Pour Suleiman, si Golder ne « peu[t] pas [...] voir » Fischl, c'est parce que, ayant intériorisé le stigmatisme qui pèse sur les juifs, Golder se sent mal à l'aise face à un juif qui concorde trop avec les préjugés, et qui plus est, lui ressemble. Fischl, pour Suleiman, « parle et agit trop comme un Juif vu par les antisémites, et [...] sa présence menace de contaminer Golder

²²⁸ *Id.*, p. 47.

²²⁹ Pour une glose du stéréotype de la rousueur dans *David Golder*, voir : WOLF, Nelly, « Le juif roux, présence du stéréotype dans *David Golder* », Dans *Roman 20-50*, n°54, février 2012, pp. 31-41 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-31.htm> [consulté le 25/01/2022].

²³⁰ SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, *op. cit.*, p. 221.

²³¹ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 48.

par association »²³². Notre hypothèse est que c'est surtout parce que Fischl est un juif *financier* que Golder ressent un mal-être face à lui.

Or, au lendemain de sa faillite, Golder trouve en Soifer, type du juif avare, un autre *alter-ego*, déformé également mais porteur existentiellement : ce dernier lui permet de renouer avec son identité originelle de « juif du ghetto ». La banqueroute de Golder, qui intervient à la fin du chapitre XX, laisse le personnage dépossédé et abandonné par ses proches. Or, le dépouillement que vit Golder le rapproche de Soifer, qui, présenté de manière caricaturale comme le type du juif avare, offre toutefois à Golder un miroir du nouveau lui-même²³³ ; il ne suscite pas en notre protagoniste la même irritation que Fischl dans la mesure où il lui permet de renouer avec son identité originelle. Soifer apparaît au chapitre XXIII, alors que Golder, qui a fait faillite, a dû vendre sa maison de Biarritz pour habiter seul son appartement dépouillé. Le personnage se rapproche du type du juif avare, qui a déjà pris les traits de Shylock et de Gobseck :

« [...] il était d'une avarice qui confinait à la folie. [...] Toute sa vie il avait marché sur la pointe du pied pour faire durer ses chaussures davantage. Depuis quelques années, comme il avait perdu toutes ses dents, il ne mangeait que des bouillies, des légumes écrasés afin d'éviter la dépense d'un râtelier. »²³⁴

La description confine à la caricature : en témoigne l'utilisation qui est faite de l'hyperbole – « toute sa vie », « toutes ses dents ». La citation campe un personnage figé dans l'effort – « marché sur la pointe du pied, il ne mangeait que etc » - pour éviter la moindre dépense. Or, comme le souligne Suleiman, Soifer ressemble à Golder, dans la mesure où tous deux partagent le même sort²³⁵ : « Plus tard Soifer devait mourir seul, comme un chien, sans un ami, [...] enterré dans le cimetière le meilleur marché de Paris, par sa famille qui le haïssait, et qu'il avait haïe, à qui il laissait pourtant une fortune de plus de trente millions [...] »²³⁶. Ainsi que Soifer, Golder meurt sinon seul, car en compagnie d'un jeune homme, du moins loin de sa femme et de sa fille, et le roman a bien dépeint la haine que partagent Gloria et Golder dans l'intimité. Golder, également, laissera à sa mort de quoi subvenir à Joyce. Mais Soifer plus précisément, présente à Golder un miroir pertinent quoique déformé du nouveau lui-même, dépossédé par la

²³² Pour lire l'analyse que fait la critique, voir : SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, *op. cit.*, p. 222.

²³³ *Id.*, p. 224.

²³⁴ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, pp. 142-143.

²³⁵ SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, *op. cit.*, p. 224.

²³⁶ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 143.

faillite. Comme Golder est en train de le faire dans le roman, Soifer a pris ses distances vis-à-vis de l'argent. En effet, il

« [a] conservé une méfiance, accrue d'année en année, envers cet argent que les révolutions et les guerres pouvaient changer ainsi, du jour au lendemain, en vieux assignats sans valeur. »²³⁷

Les hommes partagent une complicité à cet égard qui se manifeste par exemple dans la répulsion qu'ils ont de l'enrichissement effréné que poursuivent d'autres. Dans le chapitre XXIV, Soifer évoque à Golder « une affaire de [...] faillite frauduleuse », et il est dit qu'en en faisant le récit, il manifeste « une expression de délectation »²³⁸. Ainsi, Soifer se réjouit de récits de faillite qui adviennent à d'autres. Golder a également plus tôt dans le roman manifesté une certaine impitoyabilité à l'égard de Fischl, se réjouissant de sa faillite : « Lui-même se demanda brusquement pourquoi il était heureux de voir Fischl perdre son argent ? »²³⁹ s'est-il demandé au chapitre VIII, avant de constater l'irritation que Fischl faisait naître en lui. Les deux personnages manifestent donc une forme de malaise vis-à-vis de la cupidité sans limites qu'ils peuvent constater chez autrui. Soifer agit donc comme un miroir du nouveau Golder, éloigné de l'argent. Au chapitre XXIV, alors que le regard de Golder s'attarde sur deux « juifs du ghetto » depuis le restaurant de la rue des Rosiers auquel l'a conduit Soifer, ce dernier énonce tout haut une réflexion que se fait certainement intérieurement Golder :

« Vous ne croyez pas qu'ils sont plus heureux que nous ?... Sales, pauvres, mais est-ce qu'un Juif a besoin de tant de choses ?... »²⁴⁰

Golder fait écho à cette réflexion lorsqu'il s'adresse au jeune juif qu'il rencontre sur le bateau, et qui ambitionne, comme Golder l'a fait quarante-ans plus tôt, de faire fortune en Europe : « Ah ! Tu veux devenir riche ?... [...] Regarde-moi bien, tu crois que ça vaut la peine ? »²⁴¹ Ainsi, Soifer et Golder se ressemblent en ce qu'ils sont désabusés quant à l'intérêt que présente la recherche sans limites d'argent. En réalité, c'est moins à un nouveau Golder que Soifer renvoie son reflet qu'à un Golder qui, à la suite de sa faillite, renoue avec son identité juive originelle de « juif du ghetto ». En effet, Golder, par la dépossession qu'a provoquée sa faillite, renoue avec la pauvreté qui était sienne lorsqu'il était enfant, puis adolescent. Lorsque Soifer amène Golder au restaurant juif de la rue des Rosiers et que ce dernier aperçoit en face

²³⁷ *Id.*, p. 142.

²³⁸ *Id.*, p. 146.

²³⁹ *Id.*, p. 48.

²⁴⁰ *Id.*, p. 149.

²⁴¹ *Id.*, pp. 183-184.

du restaurant un homme allumant une lampe fonctionnant au gaz, le protagoniste est envahi par la nostalgie :

« Golder se rappela brusquement une petite lucarne posée de biais comme celle-là, en face de la boutique où il était né... et cette rue dans la neige et le vent qu'il revoyait quelquefois en rêve. »²⁴²

L'hypocoristique « petite », les points de suspension, ainsi que le déictique « cette [rue] » donnent à voir la valeur affective que prend, pour Golder, la vision qu'il a. Cette réminiscence surgit soudainement, « brusquement », ce qui suggère qu'un phénomène de résurgence du passé est à l'œuvre, phénomène que ne contrôle pas Golder.

Dans *Cosmopolis*, l'avènement de la faillite, contemporain de l'identification d'une menace par l'appareil de sécurité du protagoniste, enclenche une trajectoire de Packer vers l'incarnation : cet itinéraire, s'il confirme la volonté du protagoniste de se confronter au réel, manifeste également son incapacité à adhérer franchement à un vécu historique et corporel de son existence.

A la fin du deuxième chapitre, Packer, enfiévré par la faillite financière, se met en mouvement pour renouer avec l'incertitude de la vie réelle. La fin du deuxième chapitre fait coïncider, en effet, la débâcle du fonds d'investissement du protagoniste, Packer Capital, du fait d'une augmentation incontrôlable du cours du yen, et la prise en compte par Packer du fait qu'une « menace crédible », pesant sur lui, a été identifiée par son appareil de sécurité. Or, les deux nouvelles conjuguées le vivifient :

*“He watched the major issues breeze by and felt purified in nameless ways to see prices spiral into lubricious plunge. Yes, the effect on him was sexual, cunnilingual in particular [...] But the credible threat was the thing that moved and quickened him. [...] there was trembling pleasure to be found, and joy at all misfortune, in the swift pitch of markets down.”*²⁴³

« Il regardait les grands titres passer à tire-d'aile et se sentait purifié de manière inexprimable en voyant les prix plonger dans une spirale lubrique. Oui, l'effet sur lui était sexuel, cunnilingual plus précisément [...] Mais ce qui le touchait et le stimulait, c'était la menace crédible [...] il y avait un plaisir frémissant à être découvert, et une joie face à toute infortune, dans le mouvement rapide de la chute des marchés. »²⁴⁴

Ainsi, sa banqueroute lui procure du plaisir sexuel, ce que connote l'utilisation singulière de l'adjectif à connotation érotique “*lubricious*”/« lubrique » pour qualifier la plongée – “*plunge*”

²⁴² *Id.*, p. 149.

²⁴³ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 106-107.

²⁴⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 118-119.

– des prix. La « menace crédible » [constituée par Benno Levin, qui a fomenté le plan d’assassiner Packer] l’enflamme également : elle « le touch[e] et le stimul[e] »/“*move[s] and quicken[s] him*”, le verbe français « toucher » attribuant à la tournure une acception possiblement sexuelle que ne recouvre pas le terme anglais “[to] move”. Or, c’est bien la coïncidence des deux événements qui semble le galvaniser, comme l’indique la dernière phrase : le « plaisir frémissant à être découvert »/“*trembling pleasure to be found*”, renvoyant à la menace, est appréhendé sur le fond de la « chute des marchés »/“*markets down*”. Ainsi, il semble que la faillite, parce qu’elle réduit à néant les possibilités de gain et place le personnage dans une impasse financière, projette ce dernier dans la vie réelle. Car c’est bien un passage de la « temporalité du risque » à la « temporalité de la sécurité », définie comme une temporalité dont « l’horizon est limité par le champ de la menace »²⁴⁵, qui s’enclenche avec cette banqueroute. Ainsi, Packer est propulsé par sa débâcle vers la vie réelle, faite de menaces, d’incarnation et d’histoire. Est révélateur à cet égard le fait qu’il assassine Torval, son chef de sécurité : c’est ce qui doit lui permettre de ressentir le « frisson de l’insécurité »²⁴⁶, et, par-là, le frisson de la vie.

Or, la trajectoire de Packer vers l’incarnation est ambivalente : si elle manifeste la volonté sincère pour le personnage d’adhérer à sa corporalité, elle révèle également qu’il peine à se projeter véritablement dans une identité sociale et historique.

Dans un premier temps, Packer parvient au salon de coiffure dans lequel il doit se faire couper les cheveux, conduit par son chauffeur, Ibrahim Hamadou, qui prend l’envergure d’un guide spirituel : désireux de ressentir une mélancolie authentique, il ne parvient pas à l’expérimenter en son nom propre. Comme le montre Martina Sciolino, Packer trouve en son chauffeur, Ibrahim Hamadou, un guide vers l’incarnation. Alors que dans le premier chapitre, le narrateur explique que le *trader* a pour habitude de ne jamais regarder son employé, juste après avoir assassiné Torval, Packer se décide à lui prêter attention²⁴⁷. Or, celui qui ne révélera son identité que quelques pages plus loin s’avère opposé à Packer, parce qu’il est incarné, dans un corps qui a souffert. Le texte insiste, de fait, sur son œil malmené :

²⁴⁵ “*its horizon is limited by the existential scope of threat.*”
VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, p. 517.

²⁴⁶ “*the thrill of insecurity*”
Id., p. 518.

²⁴⁷ SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 227.

*“He had an eye, the left, that was hard to find beneath the deep sag of the lid. The lower rim of the iris was visible, shut off in a corner. The man had a history, evidently. There were evening streaks in the white of the eye, a sense of blood sun. Things had happened in his life.”*²⁴⁸

« Il avait un œil, le gauche, qui était difficile à repérer sous le pli profond de la paupière. Le bord inférieur de l’iris était visible, emprisonné dans un coin. L’homme avait une histoire, manifestement. Il y avait dans le blanc de l’œil des stries vespérales, une impression de soleil sanglant. Il était arrivé des choses dans sa vie. »²⁴⁹

La métaphore du soleil couchant, qui fait de l’iris l’astre rougeoyant – “*blood sun*”/« soleil sanglant » - et des vaisseaux sanguins éclatés des traces nuageuses dans le ciel – “*evening streaks*”/« stries vespérales » - élève au rang de symbole la blessure du chauffeur. Celle-ci, en effet, fait signe vers l’incarnation de l’homme, l’existence pour lui d’une « histoire »/“*history*”, là où Packer peine à s’en constituer une. Or, le fait que ce personnage soit le chauffeur de Packer confère à l’itinéraire de Packer son sens : Packer est en quête de réconciliation avec sa corporéité. Car « la question de savoir ce qui conduit [...] Packer [...] est liée à celle de savoir *qui le conduit* »²⁵⁰, explique Sciolino. Cependant, notre spéculateur a des difficultés à ressentir des émotions authentiques. Alors que Packer est dans la rue, près du salon de coiffure d’Anthony où il a été conduit par Hamadou, et qu’il tente de ressentir la mélancolie qui aurait été celle de son père s’il avait été là – son père dont on a appris qu’il avait été emporté par un cancer foudroyant en deux mois alors qu’Eric avait cinq ans –, est sensible le souhait du *trader* d’expérimenter des émotions authentiques, bien qu’il échoue à les éprouver de manière immédiate :

*“His father had grown up here. There were times when Eric was compelled to come and let the street breathe on him. He wanted to feel it, every rueful nuance of longing. But it wasn’t his longing or yearning or sense of the past. He was too young to feel such things, and anyway unsuited, and this had never been his home or street. He was feeling what his father would feel, standing in this place.”*²⁵¹

« Son père avait grandi là. Il y avait des moments où Eric ne pouvait s’empêcher de venir et de laisser la rue poser son souffle sur lui. Il voulait la sentir, jusqu’à la moindre nuance de nostalgie. Mais ce n’était pas sa nostalgie, son regret ou son sens du passé. Il était trop jeune pour éprouver

²⁴⁸ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 157.

²⁴⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 168.

²⁵⁰ “*The question of what drives [...] Packer [...] is bound up with who drives Packer.*”

SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 220.

²⁵¹ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 159.

pareilles choses et, de toute façon, ce n'était pas son genre, et puis ça n'avait jamais été sa maison, sa rue. Il éprouvait ce que son père aurait éprouvé, debout à cet endroit précis. »²⁵²

Le texte suggère qu'Eric a pu ressentir de manière répétée une compulsion à venir s'imprégner de l'atmosphère de la rue, ce que souligne le passif en anglais – "*was compelled to come*". Cet élan est associé à une forte volonté de sa part de ressentir le passé de son père avec émotion, comme l'indique le verbe "*he wanted*" / « il voulait ». Or, le texte insiste à la fois sur la possibilité pour le personnage de ressentir au moins l'ombre d'émotions sincères, et sur son incapacité à les expérimenter en son nom propre. Les trois synonymes utilisés pour décrire la tristesse que ressent le personnage – "*his longing or yearning or sense of the past*" / « sa nostalgie, son regret ou son sens du passé » - indiquent que Packer, parce qu'il ressent au moins un semblant d'émotions, est capable de les nommer. Néanmoins, l'insistance sur le fait que ce ne sont pas ses émotions à lui – "*it wasn't his longing...*" / « ce n'était pas sa nostalgie... » - ainsi que l'excuse qu'il convoque pour éviter d'avoir à les expérimenter à la première personne – "*he was [...] unsuited*" / « ce n'était pas son genre » - révèlent son inaptitude à faire de ces émotions les siennes.

Plus tard, dans le cadre de la confrontation finale de Packer avec un *alter-ego*, Benno Levin, un ancien de ses employés qui s'est juré de le tuer, se révèle la même tension entre élan vers l'incarnation et stérilité du projet. D'après Johannes Voelz, Levin souhaite se présenter comme le représentant de la matérialité, s'opposant en creux à Packer, qui serait du côté de la virtualité²⁵³. Ainsi, dans ses confessions, il écrit : "*I don't live an unreal life. I live a practical life [...]*"²⁵⁴ / « Je ne mène pas une vie irréelle. Je mène une vie matérielle [...] »²⁵⁵. En ce sens, Sciolino explique qu'il permet dans une certaine mesure à Packer de prendre conscience, en miroir, de sa propre corporalité²⁵⁶. Est significative à cet égard le fait que les deux personnages aient tous deux une « prostate asymétrique » : alors que Packer informe Levin du fait que sa prostate est asymétrique, ce dernier rétorque qu'il est dans la même situation, et qu'il n'y a « pas de quoi s'inquiéter ». En découle pour Packer une sensation d'apaisement :

*"Eric didn't think he'd ever known such relief, hearing these words from a man who shared his condition. He felt a sweep of well-being. An old woe gone [...]"*²⁵⁷

²⁵² *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 170.

²⁵³ VOELZ, Johannes, "In The Future, Toward Death...", *art. cit.*, p. 520.

²⁵⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 58

²⁵⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁶ SCIOLINO, Martina, "The Contemporary American Novel...", *art. cit.*, p. 231.

²⁵⁷ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 199

« En entendant ces paroles d'un homme qui partageait sa condition, Eric ne pensait pas avoir jamais éprouvé un tel soulagement. Une vague de bien-être l'envahit. Un vieux malheur envolé [...] »²⁵⁸

La périphrase, qui désigne Levin comme “*a man who shared his condition*”/« un homme qui partageait sa condition », rapproche les deux hommes en insistant sur leur ressemblance. Or, la dédramatisation qu'opère Levin de l'asymétrie de leur prostate reconforte Packer, ce que souligne le champ lexical de l'apaisement – “*relief, well-being*”/« soulagement, bien-être ». L'injonction de Levin à ne pas s'inquiéter de l'asymétrie de sa prostate réconcilie Packer avec son corps, et, plus largement, avec le réel. En effet, dans sa tirade qui suit, Levin oppose d'un côté l'analyse systématique et mathématico-abstraite que faisait Packer des cours des actions s'échangeant sur les marchés, et l'asymétrie de sa prostate, qui, d'après lui, échappe à toute systématisme et ne consiste qu'en une « petite bizarrerie ». En faisant comprendre à Packer qu'il n'est pas grave, selon lui, d'avoir une prostate asymétrique, il l'incite donc indirectement non seulement à prendre conscience de sa corporalité, mais également à se réconcilier avec ce qui s'oppose aux données qui peuplent son esprit mathématique, à savoir le réel. Les propos de Levin sont, de fait, reconnus comme une leçon constructive par Packer : “*He was probably right. There was something in what he said.*”²⁵⁹/« Il avait sans doute raison. Il y avait quelque chose dans ce qu'il disait. »²⁶⁰ Il demeure toutefois que Levin ne constitue qu'un double de Packer qui lui est identique, et peu fécond en leçons existentielles, si bien qu'il le laisse rivé à sa solitude solipsiste et abstraite. En effet, Levin ressemble à Packer en ce qu'il peine à accéder à une identité historique et stable :

*“I feel like the same thing I always was. [...] I think of my personal time-span set against the vast numerations, the time of the earth, the stars, the incoherent light-years, the age of the universe, etc. [...] I can only pretend to be someone.”*²⁶¹

« Je me sens la même chose que j'ai toujours été. [...] Je considère ma durée personnelle en fonction de vastes numérations, le temps de la terre, les étoiles, les années-lumière incohérentes, l'âge de l'univers, etc. [...] Je ne peux que feindre d'être quelqu'un. »²⁶²

Levin, qui se compare à un élément inanimé – “*the same thing*”/« la même chose » -, ressemble, par son approche *astronomique* de son propre *ego*, à Packer, en proie à un « fantasme [...] d'échapper dans l'hyperespace »²⁶³. Il semble n'être qu'un *ego* an-historique, inchangeant –

²⁵⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 211.

²⁵⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 200.

²⁶⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 213.

²⁶¹ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁶² *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 70-71.

²⁶³ “*a desperate fantasy of escaping in hyperspace*”

SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 231.

“*the same [...] I always was*”/« l[e] même [...] que j’ai toujours été » - et, qui plus est, inauthentique. Son identité relève en effet de la performance théâtrale - “*I can only pretend to be someone*”/« Je ne peux que feindre d’être quelqu’un » -, performance qui revêt une dimension existentialiste, comme celle mise en œuvre par le garçon de café de Sartre. Or, en n’offrant à Packer qu’un reflet de sa propre abstraction, il ne permet pas à Packer d’accéder à l’être-vers-la-mort heideggerien dont parle Johannes Voelz :

« [Levin] ne devient jamais plus qu’un autre ensemble de voix dans le chœur des troisièmes personnes et ainsi, renvoie Packer à lui-même pour trouver son point de vue à la première personne sur l’authentique être-vers-la-mort. »²⁶⁴

En effet, celui qui « enten[d] le son de [s]a voix à la troisième personne remplir l’air autour de [s]a tête »²⁶⁵/“*hear[s] the sound of [his] voice, third person, filling the air around [his] head*”²⁶⁶ ne fait que vivre d’imagination. Packer s’adresse à lui en ces termes :

“*Your crime has no conscience. [...] Your crime is in your head. Another fool shooting up a diner because because. [...] Bullets flying through the walls and floor. So useless and stupid. [...] Even your weapon is a fantasy*”²⁶⁷

« Votre crime n’a pas de conscience. [...] Votre crime est dans votre tête. Encore un idiot qui va mitrailler un bistrot parce que parce que. [...] Les balles qui volent à travers les murs et le sol. Tellement inutile et idiot. [...] Même votre arme est un fantôme. »²⁶⁸

Packer souligne l’absence de substance qu’a, à ses yeux, le projet d’assassinat de Levin : il demeure une chimère – “*a fantasy [...] in [his] head*”/« un fantôme [...] dans [sa] tête » - vaine et sans motivation sérieuse – “*useless and stupid*”/« inutile et idiot ». Le projet est donc abstrait, à l’image de celui qui l’a fomenté. Ainsi, parce qu’il constitue un double de Packer, campé dans la même abstraction que lui, Levin ne prend pas l’envergure d’un *alter-ego* susceptible de l’aider à trouver son chemin vers l’incarnation.

Ainsi, la faillite de nos deux protagonistes amorce pour chacun d’entre eux une trajectoire vers l’authenticité. Cependant, si Golder renoue à l’occasion de sa débâcle avec son identité d’origine de « juif du ghetto », Packer, quant à lui, bien qu’il fasse des tentatives pour se mouvoir vers un vécu incarné du monde, demeure rivé à une abstraction anhistorique. Or, la

²⁶⁴ “*he never becomes more than yet another set of voices in the choir of third persons and thus leaves Packer thrown back on himself to find his first-person viewpoint of authentic being-toward-death.*”

VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, p. 521.

²⁶⁵ DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁶ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 58.

²⁶⁷ *Id.*, p. 196.

²⁶⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 208.

trajectoire de nos protagonistes initiée par leur banqueroute les conduit tous deux à la mort : la mort de Golder constitue l'achèvement du parcours qu'il a suivi pour se réappropriier l'identité juive de son enfance, mais celle de Packer symbolise l'impossibilité pour le personnage d'accéder à une existence incarnée et historique, authentique.

3. Un bilan mortel

La mort de Golder représente l'aboutissement pour lui de son parcours de réappropriation de son identité de « juif du ghetto » rendu possible par la débâcle en Bourse. Alors qu'il est sur son lit de mort, le narrateur décrit comment Golder se met à parler le yiddish, sa langue natale, spontanément : « Golder dit quelques mots en russe, puis, tout à coup, il commença à parler Yiddish, la langue oubliée de son enfance qui remontait brusquement à ses lèvres. »²⁶⁹ Ces mots rappellent la Pentecôte, épisode au cours duquel les apôtres « se m[ett]ent à parler en d'autres langues » (Actes, 2, 4) à la suite de la résurrection de Jésus, à leur grande surprise : ces mots peuvent évoquer par-là une renaissance implicite à lui-même de Golder, qui survient par la résurgence de sa langue natale. Le retour de Golder à son identité juive passée trouve son aboutissement lors de la mort du personnage. Au moment ultime où la mort engourdit Golder, le personnage est envahi de divers souvenirs (Joyce, Marcus etc), qui se cristallisent en une image : la boutique où il est né et où il a grandi. L'expérience de pensée convoque pour lui tous les sens - la vue, mais aussi le toucher, car « il sen[t] sur sa bouche les flocons de neige épaisse [d'] autrefois »²⁷⁰ - et se fait à l'aune de la nostalgie. C'est donc son passé de « juif du ghetto » qui imprègne l'âme du personnage au moment de sa mort, constituant ce qui perdure chez lui comme le plus essentiel.

La mort de Packer, quant à elle, si elle conserve une ambiguïté, entérine définitivement l'impossibilité pour le protagoniste d'adhérer à une existence incarnée et historique : en ce sens, elle met en échec la trajectoire initiée par la faillite du protagoniste. Livré à lui-même après une confrontation avec son *alter-ego* qu'est Levin, Packer procède à un acte d'autodestruction lourd d'ambiguïtés. Comme le montre Johannes Voelz, alors que le dialogue avec Benno Levin aboutit à une aporie, Packer, pour trouver son chemin vers l'authenticité, n'a plus qu'une seule solution : retourner contre lui son appareil de sécurité²⁷¹. Il se tire donc une balle du revolver

²⁶⁹ *Id.*, p. 188.

²⁷⁰ *Id.*, pp. 190-191.

²⁷¹ VOELZ, Johannes, "In The Future, Toward Death...", *op. cit.*, p. 521.

que lui avait fourni Ibrahim Hamadou dans sa main. En résulte une immense souffrance physique qui suscite en lui la réflexion suivante :

*“The pain was the world. The mind could not find a place outside it. He could hear the pain, staticky, in his hand and wrist. [...] He could feel himself contained in the dark but also just beyond it, on the lighted outer surface, the other side, belonged to both, feeling both, being himself and seeing himself.”*²⁷²

« La douleur était l’univers. L’esprit ne pouvait pas se dégager de la douleur. Il pouvait l’entendre, poisseuse, dans sa main et son poignet. [...] Il se sentait contenu dans les ténèbres mais également juste au-delà, dans la surface éclairée dehors, de l’autre côté, il appartenait aux deux, ressentait les deux, il était et se voyait »²⁷³

Comme le montre Johannes Voelz, le statut de la douleur que ressent Packer est ambiguë : celle-ci est à la fois un chemin possible vers l’authenticité et une expérience médiata²⁷⁴. En effet, la présence de la douleur est pleine et authentique, comme le montre la métaphore de « l’univers »/“*the world*”, qui spatialise la douleur et révèle son caractère englobant, ainsi que le rythme haché, asyndétique, de la troisième phrase qui mime les spasmes éprouvants. Néanmoins, elle est médiata, comme l’indique le verbe étrange “*hear*”/« entendre », qui suggère qu’elle est moins ressentie corporellement comme une sensation authentique qu’appréhendue par l’esprit. L’ambivalence de cette douleur est rendue par l’allitération finale en « b », « l », « f » et « s » - “*belonged to both, feeling both, being himself and seeing himself*” – qui révèle la confusion qui habite un Packer partagé entre expérience immédiate et perception médiata. L’ambiguïté de cette douleur s’exacerbe alors que Packer apprend au moyen de sa montre qu’il va bientôt mourir :

*“He’d always wanted to become quantum dust, transcending his body mass, the soft tissue over the bones, the muscle and fat. [...] But his pain interfered with his immortality. [...] The things that made him who he was could hardly be identified much less converted to data [...] So much come and gone, this is who he was, the lost taste of milk licked from his mother’s breast, the stuff he sneezes when he sneezes, this is him [...] He’d come to know himself, untranslatably, through his pain.”*²⁷⁵

« Il avait toujours voulu devenir poussière quantique, transcender sa masse corporelle, les chairs douces par-dessus les os, le muscle et la graisse. [...] Mais la douleur interférait avec son immortalité. [...] Ce qui faisait de lui ce qu’il était ne pouvait guère être identifié, et moins encore converti en données [...] Tant de choses venues et disparues, voilà ce qu’il était, le goût perdu du

²⁷² DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 201.

²⁷³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 213.

²⁷⁴ VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, p. 521.

²⁷⁵ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 206-207.

lait tété au sein de sa mère, le truc qu'il éternue quand il éternue, c'est lui [...] Il en était venu à se connaître lui-même, et c'était intraduisible, à travers la douleur »²⁷⁶

Si le texte insiste dans un premier temps sur la résurgence d'une aspiration à se dissoudre dans l'espace du capital pour n'être plus qu'un microélément – une « poussière quantique » / “*quantum dust*” -, l'approche de sa mort renvoie violemment le personnage à sa finitude et à sa vie incarnée, existentielle, ce que souligne l'identification nostalgique au « lait tété au sein de sa mère »/“*milk licked from his mother's breast*”. Packer ne retient de la douleur que l'expérience immédiate qu'elle constitue, comme l'indique l'adverbe “*untranslatably*”/« intraduisible », ainsi que le fait qu'elle lui a permis de trouver son identité historique – “*he'd come to know himself*”/« Il en était venu à se connaître lui-même ». Néanmoins, le fait que la mort soit l'unique alternative à la vie médiante du « temps du risque » signifie l'échec de l'itinéraire de Packer : « Déchiré entre la virtualité et la mort elle-même, Packer semble avoir perdu son chemin vers « l'affaire de vivre »²⁷⁷ (*business of living*), écrit Voelz. En effet, le personnage, en accédant à l'intuition de l'authenticité, identifie paradoxalement le vide de son identité sociale : “*Maybe he didn't want that life, after all [...] What did he want that was not posthumous ?*”²⁷⁸/« Peut-être qu'il ne voulait pas de cette vie, après tout [...] Que voulait-il qui ne fût pas posthume ? »²⁷⁹. Ainsi si l'automutilation de Packer constitue une expérience existentielle forte, la mort qui la suit entérine l'impossibilité pour le personnage à initier une existence dans le « temps de la sécurité. »

²⁷⁶ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 219-220.

²⁷⁷ “*Torn between virtuality and death itself, Packer seems to have lost his way toward the “business of living”*” VOELZ, Johannes, “*In The Future, Toward Death...*”, *art. cit.*, p. 522.

²⁷⁸ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 209.

²⁷⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 222.

- Deuxième partie -

Les implications systémiques de la faillite du spéculateur : hypermasculinités factices, crise économique, crise démocratique

« Dans le système moderne se noie l'individu »

(MC Solaar, « Nouveau Western »)

Nous avons donc proposé une lecture éthique de notre corpus, centrée sur l'individu qu'est le spéculateur. Nous avons soumis notre corpus à une clé de lecture tragique, eschylienne, et euripidienne, puis à une clé de lecture chrétienne, pour éclairer les ressorts moraux et existentiels d'un itinéraire catamorphe qui inclut la faillite financière. Nous avons ensuite analysé les itinéraires spirituels parcourus par David Golder et Eric Packer comme des chemins devant mener, avec succès ou non, par la faillite, à l'authenticité.

L'individu-spéculateur est indissociable du système social, économique-financier, politique, dans lequel il évolue. Le motif de la faillite de l'individu permet aux romanciers de mettre en valeur les *failles* d'un système masculiniste, capitaliste et démocratique qu'ils observent ou dans lequel ils évoluent eux-mêmes.

Nous montrerons dans un premier temps que Saccard, Golder et Packer évoluent dans un système financier patriarcal. Ils endossent le rôle de « sujets libéraux » menant les affaires de manière trop risquée, ou bien de gagneur-de-pain tétanisés par la peur de la mort. La faillite révèle le caractère construit et inauthentique de ces masculinités, ou elle peut offrir au personnage une opportunité de s'émanciper de son rôle de *breadwinner*.

Si le système capitaliste est masculiniste dans nos quatre romans, il présente un visage différent selon les époques : dans un deuxième temps, nous confronterons l'analyse que fait Zola d'un système capitaliste industriel qu'il encense comme porteur de progrès, et celle que fait DeLillo d'un capitalisme financier tout entier tourné vers l'abstraction, mortifère et producteur de subjectivités narcissiques. La faillite révèle l'opposition entre nos deux romanciers : elle apparaît dans *L'Argent* comme la caution de la foi du romancier en l'autorégulation rationnelle du système tandis que, dans *Cosmopolis*, elle constitue un événement périlleux, imprévisible et incompréhensible pour l'esprit humain.

Nos romanciers transcrivent également dans leur roman la crise démocratique qu'ils observent : Zola, en faisant de l'Universelle une métaphore de la IIIe république, traduit sa méfiance à l'égard d'un suffrage universel encore balbutiant qui noie l'individu et profite à une poignée d'hommes, tandis que Wolfe représente une société américaine gangrénée par l'individualisme et privée de la classe moyenne appelée de ses vœux par Tocqueville. La faillite de nos spéculateurs, à cet égard, est porteuse à la fois de désespoir et d'espoir politique. Elle acte les problèmes démocratiques identifiés par nos auteurs, mais fait naître par le biais de nos spéculateurs, des hommes piliers pour la démocratie : Saccard prend les traits du « bon orateur » charismatique et Sherman, de l'homme moyen tocquevillien.

I. Hypermasculinités feintes

1. Finance et homosociabilité masculine

La recherche récente consacrée aux masculinités s'est déplacée de l'étude de cas singuliers, prégnante dans les trente dernières années, qui mettait en valeur l'existence de masculinités, dominations et hiérarchies plurielles - période que Raewyn Connell désigne comme « le moment ethnographique »²⁸⁰ -, à l'étude de la masculinité en termes globaux²⁸¹. Il s'agit désormais de mettre l'accent sur le caractère structurellement bien qu'impalpablement patriarcal de la globalisation, ce qui incite Carla Freeman à parler de « masculinisation implicite de[s] modèles macrostructurels »²⁸². Si elle se manifeste localement et de manière variée, la domination masculine est donc aussi et surtout globale et systémique.

La finance est l'un des principaux domaines d'exercice de l'hégémonie masculine, dans la mesure où les femmes ont été exclues historiquement des marchés financiers. Libby Assassi, dans l'introduction de *The Gendering of Global Finance* (2009), démontre de quelle manière, avec la transition du féodalisme au capitalisme en Angleterre, s'est affirmée une nouvelle « ontologie sociale », dans laquelle les femmes ont été écartées de la sphère économique, en particulier des activités financières. Dans le cadre de cette organisation sociale, les hommes ont appris à régner sur leur domaine, celui de la vie publique et politique, pendant que les femmes étaient associées à la sphère privée du foyer²⁸³.

Les romans que nous étudions donnent à voir le masculinisme systémique du domaine financier et la bipartition entre domaine financier réservé aux hommes et sphère privée attribuée aux femmes à plusieurs époques, le financier se mouvant librement entre les affaires économiques et la sphère domestique ou les relations érotiques et sexuelles, auxquelles il a aussi accès.

²⁸⁰ CONNELL Raewyn W., "Masculinities and Globalization" dans *Men and Masculinities*, 1.1, 1998, p. 4. Citée dans FERRY, Peter, " 'A World Citizen With A New York Pair of Balls', The Global Hegemonic Male in Don DeLillo's *Cosmopolis*", dans *Masculinity in Contemporary New York Fiction*, Oxford, Taylor & Francis, 2014, [en ligne sans pagination]. <https://www.perlego.com/book/1665644/masculinity-in-contemporary-new-york-fiction-pdf> [consulté le 09/06/2021].

²⁸¹ FERRY, Peter, " 'A World Citizen...' ", *art. cit.*, 2014.

²⁸² FREEMAN, Carla, "Is Local : Global as Feminine : Masculine ? Rethinking the Gender of Globalization" dans *Signs*, 26.4, 2001, p. 1008.

Citée dans FERRY, Peter, " 'A World Citizen...' ", *art. cit.*, 2014.

²⁸³ ASSASSI, Libby, *The Gendering of Global Finance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 17.

David Golder dépeint un monde des affaires exclusivement masculin et son corrélat, le domaine privé des femmes, à Paris, dans les années 1920. Dans ce roman, les affaires sont réservées aux hommes exclusivement. Est révélatrice à cet égard la scène du chapitre 27, qui donne à voir la fin de négociations entre dix hommes – et aucune femme - au sujet de la concession de l'entreprise pétrolière russe Teïsk à l'entreprise allemande Tübingen, négociations qui ont duré dix-huit semaines et qui ont épuisé leurs participants. La discussion a lieu dans les miasmes d'une « odeur de fort tabac russe, de cuir, de sueur humaine »²⁸⁴ (p. 164), évocateurs d'un entre-soi masculin, et dans une atmosphère dont le caractère conflictuel est souligné par les comparaisons à la bestialité et à la violence physique :

« À présent, tous pressés dans un coin de la salle, ils poussaient des clameurs sauvages, où Valleys distinguait seulement les mots « intérêts du prolétariat » et « tyrannie du capital exploitant » qu'ils se jetaient dix fois en une seconde à la figure comme des coups de poings »²⁸⁵

Les « clameurs sauvages » et les « coups de poings » sont voués à dépeindre un milieu masculin virulent et brutal.

Or, si les affaires sont réservées aux hommes, dans ce roman, les femmes ne travaillent pas et vivent avec les ressources de leur mari ou père. Dépendante, Joyce l'est financièrement de son père, si bien qu'à la suite de la faillite de Golder, alors que celui-ci ne lui donne plus d'argent, elle s'apprête à épouser Fischl, vieux financier juif, qui ne veut pas « coucher avec [elle], simplement, [...] une nuit de temps en temps [...] mais qui] en veut pour son argent, le vieux cochon »²⁸⁶. Ainsi, la faillite du père la place dans la dépendance d'un autre homme, bien plus âgé, qui n'hésite pas à exiger d'elle une forme de prostitution : le corps de Joyce devient une monnaie d'échange, que Joyce doit mettre en jeu pour obtenir de l'argent véritable, ce que souligne l'euphémisme « qui en veut pour son argent ». Wendy Brown, de fait, explique que « la domination [masculine] s'exprime comme le pouvoir de [...] contrôler le monde *et* le pouvoir d'accès aux femmes »²⁸⁷. Elle établit un lien entre le pouvoir économique et les modalités d'accès aux femmes : c'est parce que les hommes concentrent l'argent qu'ils peuvent disposer des femmes.

²⁸⁴ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*..., p. 164.

²⁸⁵ *Id.*, pp. 166-167.

²⁸⁶ *Id.*, pp. 157-158.

²⁸⁷ “Th[e] dominance [of masculine power] expresses itself as the power to describe and run the world *and* the power of access to women [...]”

BROWN, Wendy, “Finding the Man in the State”, dans *States of Injury, Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 167.

Cette situation de dépendance des femmes entraîne chez les protagonistes féminines de *David Golder* des comportements cupides. Elles sont de fait présentées de manière péjorative, l'accent étant mis sur leur avidité. Au chapitre 4, alors que Golder se rend chez son associé Marcus à la suite du suicide de ce dernier et qu'après avoir été accueilli par la femme de celui-ci, il aperçoit dans la pièce des papiers en désordre et des enveloppes ouvertes, il exprime à travers un discours indirect libre sa rancœur face à l'insatiabilité qu'il pressent chez l'épouse de Marcus :

« Il n'était pas encore mort, sans doute, quand elle s'était précipitée pour voir ce qui restait ; elle n'a pas eu la patience d'attendre, de chercher les clefs... »²⁸⁸

Gloria, la femme de Golder, est dépeinte de la même manière. Lorsqu'elle demande pour la première fois à Golder, au chapitre 10, comment se portent ses affaires, un regard de cupidité la traverse : « Un regard différent, perçant, aigu, brilla comme un éclair entre ses longs cils englués de peinture. »²⁸⁹. Or, c'est bien en raison de leur dépendance vis-à-vis des hommes que les femmes adoptent des comportements cupides. Le roman laisse donc paraître la manière dont, de manière systémique, les relations économiques sont réservées aux hommes et la sphère privée, attribuée aux femmes, en associant brutalité et violence au domaine masculin, et dépendance et cupidité aux personnages féminins.

Dans *L'Argent*, la gestion des affaires financières est le fait des hommes, les femmes ayant toutefois des fonctions professionnelles en marge du champ financier. L'incipit du roman présente l'homosociabilité masculine²⁹⁰ qui a lieu au restaurant Champeaux, placé rue du Quatre-Septembre, face au Palais Brongniart, juste avant l'ouverture d'une séance à la Bourse. L'auteur y présente un florilège de professions masculines associées à la Bourse. Saccard rencontre notamment Mazaud, « l'agent de change »²⁹¹, Pillerault, Moser et Salmon, « trois spéculateurs de sa connaissance »²⁹² et Massias, « un remisier »²⁹³. A travers une focalisation interne à Saccard, qui peut observer le Palais Brongniart depuis le restaurant, le narrateur décrit l'arrivée progressive des financiers à la Bourse : « [...] sur les marches de la Bourse, éclatantes de soleil, des taches noires, des hommes se montraient déjà, un à un. »²⁹⁴ L'insistance sur la

²⁸⁸ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 27.

²⁸⁹ *Id.*, p. 58.

²⁹⁰ Nous empruntons ce terme à Paul Lagneau-Ymonet, dans LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d'affaires... », *art. cit.*, pp. 113-127.

²⁹¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁹² *Id.*, p. 42.

²⁹³ *Id.*, p. 44.

²⁹⁴ *Id.*, p. 44.

masculinité des personnages, « des hommes », est soutenue par la mention qui est faite, sur le mode de l'*ekphrasis*, de la couleur de leur habit de financier, « noi[r] ».

Or, Paul Lagneau-Ymonet écrit qu'à la Bourse de Paris, les femmes « peupl[ent] les marges professionnelles [...] et sociales [...], ainsi que l'imaginaire. »²⁹⁵ Elles ne sont de fait pas absentes du domaine financier dans *L'Argent* comme elles le sont dans *David Golder*. Quelques pages plus loin, en effet, le narrateur décrit de nouveau l'attroupement qui se crée autour du Palais Brongniart, en ces termes :

« [...] il voyait les marches ensoleillées de la Bourse comme mouchetées maintenant d'une montée continue d'insectes humains, des hommes correctement vêtus de noir, qui peu à peu garnissaient la colonnade ; pendant que, derrière les grilles, apparaissaient quelques femmes, vagues, rôdant sous les marronniers. »²⁹⁶

Ainsi, les femmes se caractérisent par une présence absente : elles sont bien là, mais se présentent seulement « derrière les grilles », leur éloignement pouvant susciter les fantasmes.

De plus, y est associée une connotation péjorative portée par le verbe « rôd[er] ». Comme dans *David Golder*, les femmes sont décrites de manière dépréciative. De fait, d'après Paul Lagneau-Ymonet, *L'Argent* présente un éventail des représentations négatives associées aux femmes à la Bourse²⁹⁷. La Méchain, par exemple, collecte les valeurs dépréciées, en « oiseau carnassier des champs de massacre de la finance »²⁹⁸. L'actrice Chuchu, follement dépensière, désignée comme « capricieuse et dévorante »²⁹⁹, incite le commis Flory, qualifié en opposition de « malheureux et tendre garçon »³⁰⁰, à spéculer avec l'argent des clients de son patron. Enfin, la baronne Sandorff est la « catin »³⁰¹ qui couche avec ceux qui la renseignent et remboursent ses dettes quand elle perd. Les trois femmes sont donc présentées comme des personnages avides qui profitent des hommes. Or, l'auteur place comme contrepoint vertueux à ces femmes Madame Caroline, qui conjugue l'indignation contre le potentiel destructeur de l'argent – « À cette minute, elle maudissait [l'argent], l'exécrait, dans la révolte indignée de sa noblesse et de sa droiture de femme. »³⁰² – et la rectitude morale, elle qui regrette de s'être donnée à Saccard la première fois – « elle, si sage, si instruite par la dure expérience, si

²⁹⁵ LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d'affaires... », *art. cit.*, p. 116.

²⁹⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 51.

²⁹⁷ LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d'affaires... », *art. cit.*, p. 116.

²⁹⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 488.

²⁹⁹ *Id.*, p. 384.

³⁰⁰ *Id.*, p. 447.

³⁰¹ *Id.*, p. 281.

³⁰² *Id.*, p. 286-287.

maîtresse d'elle-même, avoir ainsi succombé, sans savoir pourquoi ni comment, dans une crise de larmes, en grisette sentimentale ! »³⁰³. Pour le sociologue, Zola pose ainsi une limite entre des comportements acceptables voire souhaitables pour que la société bourgeoise puisse « acquérir, consolider et transmettre un patrimoine et une position » et des formes « dérégées » de ces pratiques³⁰⁴ ; il se place en défenseur de l'ordre bourgeois que nous pouvons qualifier de patriarcal. Les femmes, dans le roman, sont les porteuses de l'ordre moral ; ce n'est pas tant le comportement qu'auront les hommes vis-à-vis d'elles que les femmes elles-mêmes qui permettront de juger du degré de déchéance de la société.

Dans le roman de Don DeLillo, le personnage principal est censé représenter l'homme hégémonique typique ; l'auteur donne à voir des personnages féminins directement impliqués dans la sphère financière, ce qui est une exception au sein de notre corpus, mais celles-ci, fortement sexualisées, demeurent associées à la sphère privée. D'après Peter Ferry, Eric Packer est emblématique de l'« homme hégémonique global » (*global hegemonic male*)³⁰⁵, ce qui est manifeste dans la déclaration que fait Packer devant Didi Fancher : “*I’m a world citizen with a New York pair of balls*”³⁰⁶/« je suis un citoyen du monde avec des couilles new-yorkaises »³⁰⁷, tout en “*hosting his genitals in his hands*”/« soupesant dans sa main ses organes génitaux ». L'indifférenciation de genre qui est supposée dans le terme “*citizen*”/« citoyen », terme neutre surtout en anglais, est rapidement contrebalancée par la double mention du sexe masculin. L'évocation des « couilles »/“*pair of balls*”, renvoie à la notion de pouvoir et de puissance, idée renforcée immédiatement par son association avec la ville de New-York, capitale du monde. Ainsi, c'est moins par la peinture d'une variété d'hommes spéculateurs liés et affairés que par la mise en scène d'un seul, mais emblématique et hégémonique, que Don DeLillo donne à voir le masculinisme du système.

De plus, Don DeLillo, peut-être par souci de fidélité à l'évolution qu'a connue la finance - la bourse new-yorkaise ayant commencé à recruter des femmes en 1943³⁰⁸-, présente deux femmes ayant une responsabilité importante dans les affaires financières du protagoniste : Jane Melman, responsable financière, et Vija Kinski, responsable du service Recherche et analyse conceptuelle. Si leur rôle financier est important et si elles occupent une place non négligeable dans le roman, cela n'empêche pas Kinski de déclarer : “*Men think about immortality. Never*

³⁰³ *Id.*, p. 107.

³⁰⁴ LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d'affaires... », *art. cit.*, pp. 116-117.

³⁰⁵ FERRY, Peter, “ ‘A World Citizen...’ ”, *art. cit.*, 2014.

³⁰⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 37.

³⁰⁸ LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d'affaires... » *op. cit.*, 2007, p. 116.

mind what women think. We're too small and real to matter here.»³⁰⁹/« Les hommes pensent à l'immortalité. Peu importe ce que pensent les femmes. Nous sommes trop petites et trop réelles pour compter ici »³¹⁰. Kinski explicite par cette phrase ce qu'implique l'hégémonie masculine incarnée par Packer : la subordination des ambitions des femmes aux impératifs masculins. Le masculinisme dénoncé dans le roman correspond donc à celui que décrivent Rebecca West et Sheila Ruth en 1983, pour qui, nourrir une approche masculiniste, c'est « confondre pour l'ensemble des perceptions humaines les seules perspectives, croyances, attitudes, standards, valeurs et perceptions masculines. »³¹¹ Or, l'inégalité de conditions qu'évoque Kinski se manifeste dans le roman par la sexualisation que Packer opère des femmes, quand bien même elles sont ses collègues de travail. Packer appréhende très rapidement Jane Melman en la sexualisant :

*“Looking at you, what ? I'm more excited than I've been since the first burning nights of adolescent frenzy. Excited and confused. I look at you and feel an erection stirring even as the situation argues strenuously against it.”*³¹²

« En te regardant, quoi ? Je suis plus excité que je ne l'ai été depuis les premières nuits brûlantes de la fougue adolescente. Excité et troublé. Je te regarde et je sens venir une érection alors même que la situation s'y oppose farouchement. »³¹³

Ainsi, parce qu'elle est une femme, il ne peut pas interagir avec elle sans alimenter des désirs érotiques à son égard. Cette sexualisation fait partie du stéréotype de l'homme hégémonique, qui affirme sa virilité par la pénétration : *“I'm super-acute”*³¹⁴/« je suis hyperpénétrant »³¹⁵/, dit-il à Jane Melman. Si Vija Kinski, quant à elle, ne semble pas émousser ses sens au départ, des images sexualisées lui viennent par la suite : *“he began to imagine her asquat his chest in the middle of the night”*³¹⁶/« [...] il commença à se la représenter à califourchon sur son torse au milieu de la nuit [...] »³¹⁷, si bien qu'elles viennent interférer dans la discussion professionnelle, jetant comme un discrédit sur les interventions de Kinski. Alors que cette

³⁰⁹ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 105.

³¹⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 117.

³¹¹ Citée dans DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le « masculinisme » : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », dans *Recherches féministes*, vol. 22, n° 2, 2009, p. 100 [en ligne]. <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n2-rf3635/039213ar.pdf> [consulté le 02/06/2021].

Il cite lui-même KRAMAPRAE, Cheri, TREICHLER, Paula, A. (dir), dans *A Feminist Dictionary*, Boston, Pandora Press, 1985, p. 208.

³¹² DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 49.

³¹³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 60.

³¹⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 49.

³¹⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 59.

³¹⁶ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 104.

³¹⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 116.

dernière lui partage des interrogations rhétoriques – “*Shouldn't the glory of a great man's death argue against his dream of immortality ?*”³¹⁸/ « la mort glorieuse d'un grand homme ne devrait-elle pas constituer un argument contre son rêve d'immortalité ? »³¹⁹, Packer est surtout intéressé par l'image qui habite son esprit sur le mode de l'obsession : “*Kinski naked on his chest*”³²⁰/« Kinski nue sur son torse. »³²¹. Cette dynamique révèle l'association qui perdure, malgré la force de caractère et l'ambition des protagonistes féminines du roman, entre le domaine sexuel et donc privé, et les femmes.

2. Sujet libéral ou *breadwinner*

L'approche systémique du masculinisme n'écarte pas l'étude de cas singuliers et locaux. Elle analyse plutôt les interactions entre schémas globaux et masculinités particulières, les individus intégrant certaines des normes masculinistes imposées par les schémas globaux, mais présentant également des singularités dans leur incarnation du patriarcat. Pour O'Connell, il peut y avoir des tensions entre modèles généraux et masculinités individuelles, et les modèles de genre locaux ne sont pas tout à fait dominés par les schémas globaux³²². Comme le montre Wendy Brown, la masculinité se manifeste différemment pour le père, pour l'homme politique, pour le propriétaire ou contrôleur de l'économie etc³²³. Comme nous allons le montrer, les protagonistes de notre corpus présentent autant d'individualités masculines différentes, qui intègrent différemment le milieu patriarcal dans lequel ils évoluent.

Pour ce qui est des relations qu'ils ont avec les femmes, Aristide Saccard et Eric Packer se caractérisent par un va-et-vient constant entre les affaires économiques et une intimité érotique qui déborde largement le foyer, là où David Golder alterne entre les affaires et un foyer hostile qui ne lui offre ni amour ni relations sexuelles.

Saccard et Packer incarnent le sujet masculin libéral décrit par Wendy Brown. Pour cette dernière, « [le sujet libéral] se déplace librement entre la famille et la société civile, jouissant de prérogatives dans celle-là et des droits dans celle-ci. [...] Le profit qu'il tire de ses droits civils est renforcé plutôt que limité par ses relations dans la sphère privée, quand, pour les

³¹⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 105.

³¹⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 117.

³²⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 105.

³²¹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 117.

³²² CONNELL, Raewyn, “Globalization, Imperialism, and Masculinities” dans *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (éd. Michael Kimmel, Jeff Hearn, Raewyn Connell). Thousand Oaks, Sage, 2005, p. 74.

Citée dans FERRY, Peter, “‘A World Citizen...’”, *art. cit.*, 2014.

³²³ BROWN, Wendy, “Finding ...”, *art. cit.*, p. 178.

femmes, c'est le contraire [...] »³²⁴. Ainsi, Saccard semble disposer des femmes à sa guise et sans limite, quand bien même il a une famille – à sa femme Angèle succède Renée et il a trois enfants : Clotilde, Maxime et Victor. Est révélatrice la description qui est faite dans *La Curée* de son rapport aux femmes :

« Saccard avait compris qu'un grand financier doit aimer les femmes et faire quelques folies pour elles. [...] il entra dans son programme de courir les alcôves, de semer les billets de banque sur certaines cheminées, de mettre de temps à autre une fille célèbre comme une enseigne dorée à ses spéculations. »³²⁵

La dernière image, celle qui compare la femme à « une enseigne dorée », va dans le sens de la description faite par Wendy Brown : non seulement le financier se meut librement entre les affaires et les femmes, mais ces dernières sont un soutien pour les premières. Le contraire étant souvent le cas pour les femmes, ce que révèle le discours indirect libre de Madame Caroline dans *L'Argent*, au sujet du sort tragique qu'a subi Renée dans *La Curée* :

« Saccard vendant son nom, épousant pour de l'argent une fille séduite ; Saccard, par son argent, sa vie folle et éclatante, achevant de détraquer cette grande enfant malade [...] Mme Caroline se trouvait prise d'une véritable épouvante, [...] à l'idée qu'elle était au monstre, après tant d'autres. »³²⁶

Est révélatrice également la manière dont le personnage se déresponsabilise de sa paternité : à la mort d'Angèle, Saccard envoie Clotilde chez son frère Pascal, et, dans *L'Argent*, alors que Madame Caroline lui relate que Victor s'est enfui de l'Œuvre du Travail après avoir violé Alice de Beauvilliers, il fait mine d'être touché et dévie rapidement le sujet vers les affaires³²⁷.

Eric Packer, quant à lui, a une épouse depuis peu, qu'il trompe avec au moins trois autres femmes dans le roman. Si le financier correspond au va-et-vient décrit par Wendy Brown, la perspective du roman est différente de celle de *L'Argent*. Certes, le protagoniste alimente une sexualisation extrême de la femme qui démontre une perspective dominante, voire méprisante : “*He wanted a reason to despise her*”³²⁸/« il voulait une raison de la mépriser »³²⁹ écrit le narrateur, après que Packer a couché avec Didi Fancher. Toutefois, ses relations ont lieu avec

³²⁴ “The liberal subject is a man who moves freely between family and civil society, bearing prerogative in the former and rights in the latter. [...] his enjoyment of his civil rights is buttressed rather than limited by his relations in the private sphere, while the opposite is the case for women [...]”.

BROWN, Wendy, “Finding ...”, *art. cit.*, p. 167.

³²⁵ ZOLA, Émile, *La Curée...*, *op. cit.*, pp. 156-157.

³²⁶ *Ibid.*, *L'Argent...*, *op. cit.*, pp. 287-288.

³²⁷ *Id.*, pp. 476-477.

³²⁸ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 30.

³²⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 41.

des personnages féminins consentants, présentés à l'écart de toute sphère domestique - à l'exception de Didi Fancher, qui reçoit Packer « chez elle »³³⁰/*“in her apartment”*³³¹ - et ne présentant pas de séquelle quant au comportement de Packer à leur égard.

Enfin, la perspective est très différente pour David Golder, qui fait siens des discours méprisants à l'égard des femmes, tout en étant en réalité présenté comme un pourvoyeur (*breadwinner*)³³² peu intéressé par la sexualité et ne comptant pas d'amante. De fait, la bipartition systémique présentée dans ce roman entre sphère financière masculine et domaine privé réservé aux femmes, qui place ces dernières dans la dépendance financière de leur mari ou père, suscite chez le personnage une perspective masculiniste spécifique, consistant à « regarder les femmes comme des faiblardes incompetentes, sinon en ce qui a trait de leurs fonctions maternelles. »³³³, comme la définit Rebecca West dans le *Manchester Daily Dispatch* du 26 novembre 1912. En effet, sont exprimés par l'intermédiaire du discours indirect libre notamment plusieurs stéréotypes liés aux femmes que David Golder s'approprié, le choix de ce type de discours rendant compte de l'intensité avec laquelle ces manières de pensées se sont greffées sur sa psyché. De fait, pour David Golder, les femmes ne peuvent pas comprendre les affaires, comme il l'exprime à Gloria : « Ah ! tu m'ennuies, éclata Golder brusquement, cette manie de m'interroger sans cesse sur les affaires ! Tu n'y comprends rien, tu le sais bien ! Le diable emporte les femmes ! »³³⁴ En plus de considérer les femmes comme inaptes aux affaires, Golder les assimile à des êtres stupides – « les femmes sont idiotes »³³⁵ s'exclame-t-il devant sa fille –, aguicheurs – il désigne au moins neuf fois dans le roman comme des « grues »³³⁶ tant sa femme et sa fille que des femmes étrangères – et faibles – lorsqu'il fait sa deuxième crise et que le docteur Ghédalia ainsi que Gloria ne lui révèlent pas la gravité de sa maladie, il déclare au discours indirect libre : « [...] pourquoi me cachent-ils la vérité ? Je ne suis pas une femme, nom de Dieu... »³³⁷.

Néanmoins, ces propos, que ne tiennent pas explicitement Saccard et Packer, sont les symptômes d'une mentalité qui enferme le protagoniste dans son rôle de gagne-pain : les femmes étant totalement exclues des affaires, c'est leur mari et père qui doit gagner le pain de

³³⁰ *Id.*, p. 36.

³³¹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 25.

³³² ASSASSI, Libby, *The Gendering...*, *op. cit.*, p. 59.

³³³ Citée dans DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le « masculinisme »... », *art. cit.*, p. 99.

Il cite lui-même KRAMAPRAE, Cheris, TREICHLER, Paula, A. (dir), dans *A Feminist...*, *op. cit.*, p. 258.

³³⁴ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 59.

³³⁵ *Id.*, p. 63.

³³⁶ *Id.*, pp. 34, 46, 59, etc.

³³⁷ *Id.*, p. 86.

la famille. Ainsi, lorsque Golder fait intérieurement ses comptes dans le chapitre 2, il se plaint des frais qu'il a dû payer pour sa famille :

« Tout ce que coûtait cette vie idiote... Sa femme, sa fille, la maison de Biarritz, la maison de Paris...

A Paris seulement, il payait soixante mille francs de loyer, les impôts. »³³⁸

Or, si Golder paie pour sa famille, ce n'est pas pour avoir, comme il serait conforme au modèle patriarcal, des relations sexuelles en échange. Aucune mention n'est faite d'une éventuelle amante pour Golder. Il n'a aucune relation sexuelle avec Gloria – « il y a près de dix-huit ans que tu ne t'es pas approché de moi »³³⁹, dit-elle – et est même impuissant – « les nuits où il l'écrasait en vain sous ses lèvres... »³⁴⁰. Et, tandis que Saccard ne se préoccupe pas de sa progéniture, Golder est très impliqué émotionnellement vis-à-vis de sa fille Joyce : « Joyce ? Il l'aimait, elle... »³⁴¹. Il s'oppose donc à Saccard et Packer, dans la mesure où, alors que ces derniers correspondent à la description du « sujet libéral » faite par Wendy Brown, qui jouit de privilèges économiques et de privilèges sexuels, il est installé dans le rôle d'un pourvoyeur qui entretient financièrement son foyer sans aucune récompense affective ou sexuelle.

3. *Overconfidence* ou peur de la mort

Dans la mesure où les femmes sont conscrites dans leur rôle subordonné et globalement absentes du domaine financier, les valeurs exhibées dans le monde strictement financier que présentent différemment nos romans exaltent la masculinité. De fait, Joan Acker définit l'hypermasculinité hégémonique comme « agressive, impitoyable, [et] compétitive »³⁴², caractéristiques auxquelles nos trois protagonistes à l'étude semblent correspondre.

Saccard manifeste une compétitivité qui peut tendre à l'agressivité sur le marché, et à l'excès de confiance. Sa compétitivité prend la forme d'une rivalité infatigable et agressive avec Gundermann. Le banquier juif Gundermann règne à la Bourse, en gagnant éternel, et Saccard entend mener bataille contre ce dernier à travers son projet de l'Universelle. La métaphore épique parcourt le texte lorsqu'il est fait mention de Gundermann : « il y eut un silence, gros de batailles »³⁴³, « [... Saccard] ne cacha plus son plan de s'attaquer à la haute banque juive, dans

³³⁸ *Id.*, p. 18.

³³⁹ *Id.*, p. 121.

³⁴⁰ *Id.*, p. 121.

³⁴¹ *Id.*, p. 78.

³⁴² The «*hegemonic hypermasculinity*» is «*agressive, ruthless, competitive [...]*».

ACKER, Joan, «Gender, Capitalism and Globalization», dans *Critical Sociology* 30.1, 2004, pp. 17-41.

Citée dans FERRY, Peter, « 'A World Citizen...' », *art. cit.*, 2014.

³⁴³ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 143.

la personne de Gundermann, dont il s'agissait de battre en brèche le milliard, jusqu'à l'assaut et à la capture finale. »³⁴⁴. Saccard est un chef de guerre qui n'hésite pas à attaquer. Il prêche une forme d'implacabilité : à l'ingénieur Hamelin, qui l'avertit qu'il finira par vendre ses actions pour cesser de se salir les mains, Saccard lui rappelle qu'il l'a enrichi grâce au coup de Sadowa, au détriment de Gundermann et lui dit : « Laissez donc, n'ayez aucun remords : c'est de l'argent reconquis sur ces sales juifs ! »³⁴⁵.

Eric Packer, quant à lui, ne manifeste pas de rivalité, étant apparemment le seul spéculateur, enfermé qu'il est dans une forme de solipsisme financier. Toutefois, son agressivité et sa dureté sont perceptibles notamment dans les domaines extra-financiers : on l'observe à la manière dont il abat Torval, son garde du corps, par exemple, l'expression d'une émotion étant remplacée par un constat cynique : “[Torval] looked foolish and confused”³⁴⁶/« [Torval] avait l'air stupide et abasourdi. »³⁴⁷

David Golder, enfin, se décrit lui-même au discours indirect libre comme sans pitié : « À Londres, à Paris, à New-York, quand on disait « David Golder » c'était le nom d'un vieux Juif dur, qui toute sa vie avait été détesté et craint, qui avait écrasé ceux qui lui voulaient du mal. »³⁴⁸ Il est bourru, « grommelle » souvent³⁴⁹.

Mettant en valeur le corrélat de cette approche batailleuse et sans pitié des luttes financières, Libby Assassi explique que la domination masculine exercée dans les marchés financiers se manifeste par « des fanfaronnades au sujet de prises de risque excessives, de spéculation et de profits conséquents »³⁵⁰. Barber et Odean parlent quant à eux de « confiance excessive » (*overconfidence*) et ils précisent que les recherches psychologiques ont prouvé que les hommes, dans le domaine financier, étaient plus « excessivement confiants » (*overconfident*) que les femmes, ce qui les rendait davantage sujets au commerce excessif (*excessive trading*)³⁵¹.

³⁴⁴ *Id.*, p. 329.

³⁴⁵ *Id.*, p. 317.

³⁴⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 146.

³⁴⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 158.

³⁴⁸ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 127.

³⁴⁹ *Id.*, pp. 22-31-33, etc.

³⁵⁰ “boasts of aggressive risk taking, speculation and vast profits”/“reckless risk-taking behavior”

ASSASSI, Libby, *The Gendering...*, *op. cit.*, p. 2.

³⁵¹ BARBER, Brad M., ODEAN, Terrance, “Boys Will be Boys : Gender, Overconfidence, and Common Stock Investment”, dans *The Quarterly Journal of Economics*, , vol 116, n° 1, février 2001, p. 262 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/2696449?seq=1> [consulté le 04/06/2021].

La confiance exagérée de Saccard, de fait, se manifeste dans la gestion qu'il fait de l'Universelle. Zola décrit ainsi la manière dont il dirige ses affaires, lors de l'augmentation de capital qui suit Sadowa :

« [...] Saccard procédait par coups de fièvre, appliquant au terrain financier la méthode de la culture intensive, chauffant, surchauffant le sol, au risque de brûler la récolte ». ³⁵²

Le terme de « coups de fièvre », renvoyant à une certaine impulsivité, et la répétition du participe présent « chauffant », associé en second lieu au préfixe intensif « -sur », qui accompagnent la double métaphore pathologique et agricole, soulignent l'impétuosité du personnage, qui privilégie l'irrationalité. De fait, les risques qu'il prend inquiètent Hamelin, pour qui Saccard « mèn[e] l'Universelle au galop, d'un train fou. » ³⁵³

Le masculinisme de Packer transparait surtout dans sa confiance démesurée dans les paris qu'il fait contre l'augmentation du cours du yen. Son analyste financier, Michael Chin, lui fait montre de son inquiétude face à la hausse effrénée du cours du yen, le mettant en garde contre l'immense somme d'argent que Packer risque de perdre :

“[...] there is a reason to believe we may be leveraging too rashly. [...] We are borrowing enormous, enormous sums. [...] We are speculating into the void.” ³⁵⁴

« [...] il y a des raisons de croire que nous mettons peut-être la pression un peu trop fort. [...] Nous empruntons des sommes énormes, énormes. [...] Nous spéculons dans le vide. » ³⁵⁵

Le comportement que dénonce Michael Chin renvoie à l'excès de confiance décrit par Barber et Odean comme le fait de croire que ses connaissances au sujet de la valeur d'une action, obligation ou monnaie sont meilleures que ce qu'elles sont réellement ³⁵⁶. Le fait de « spécul[er] dans le vide » renvoie à cette audace consistant à s'émanciper de connaissances réelles sur le yen. De fait, à ces avertissements, Packer répond par la confiance : “*It's going to turn our way. [...] The yen can't go any higher.*” ³⁵⁷ / « Ça tournera dans le bon sens pour nous. [...] Le yen ne peut pas monter plus haut. » ³⁵⁸. Ses considérations, confiantes, ne reposent sur aucune analyse financière précise. La discussion aboutit sur une prise de décisions orchestrée par Packer : “*The two men talked and made decisions. These were Eric's decisions [...]*” ³⁵⁹ / « Les deux hommes

³⁵² ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 265.

³⁵³ *Id.*, p. 265.

³⁵⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 32.

³⁵⁶ BARBER, Brad M., ODEAN, Terrance, “Boys Will be Boys...”, *art. cit.*, pp. 261-262.

³⁵⁷ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁵⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 22.

discutèrent et prirent des décisions. C'étaient les décisions d'Eric [...] »³⁶⁰. Ainsi, Packer fait fi de l'avertissement de son analyste financier et maintient ses positions trop risquées. Les risques qu'il prend sont également extra-financiers. D'abord en sécurité dans sa voiture, il en sort et va au-devant de son assassin Benno Levin sans protection. Il dit "*I had a gun but threw it away. [...] I wasn't thinking ahead. I didn't want to make plans or take precautions.*"³⁶¹ / « j'avais un pistolet mais je l'ai jeté [...] Je n'anticipais pas. Je ne voulais pas établir de plans ni prendre de précautions. »³⁶²

David Golder, enfin, présente un caractère plus ambigu. En effet, alors qu'Eric Packer va au-devant de sa mort, Golder a peur de la sienne : lorsqu'il fait sa première crise d'angine de poitrine, dans le train, il manifeste son épouvante : « j'ai peur, pensa-t-il désespérément, j'ai peur... »³⁶³. Or, sa peur est suffisamment forte pour l'inciter à la prudence dans les affaires. Lorsqu'il est en convalescence de sa deuxième crise, il insiste sur le repos qu'il espère :

« Je suis vieux... Il faudra bien s'arrêter un jour ou l'autre... Je ne veux pas travailler jusqu'à ce que je meure... Je veux vivre encore... Je ne fumerai pas... je ne boirai pas, je ne jouerai pas... Si c'est le cœur, il faut être tranquille, calme, pas d'émotions [...] »³⁶⁴

Ainsi, parce qu'il est placé face à la fatalité de la maladie, David Golder n'hésite pas à se protéger des turbulences des affaires.

Ainsi, nos protagonistes manifestent une certaine conformité à différents types masculinistes : si Saccard et Packer correspondent au « sujet libéral » décrit par Wendy Brown, pour qui la sphère domestique ou privée est un lieu de jouissances qui doit servir les affaires, et s'ils sont propices à l'excès de confiance, David Golder semble à l'étroit dans son rôle de pourvoyeur, privé de sexualité et en proie à la peur de la mort. Cependant, si, en apparence, pour Saccard et Packer du moins, l'appropriation du masculinisme est synonyme de puissance, la faillite que nos trois personnages expérimentent agit comme un révélateur du caractère construit de leur masculinité, en mettant en lumière la manière dont les schémas auxquels ils se conforment peuvent les enfermer.

4. La faillite : acte manqué, masculinité simulée, ou émancipation

³⁶⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 32.

³⁶¹ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 167.

³⁶² *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 178.

³⁶³ NÉMIROVSKY, Irène, *David*..., *op. cit.*, p. 37.

³⁶⁴ *Id.*, p. 90.

Dans *L'Argent*, le masculinisme exacerbé dont fait preuve le personnage constitue un dehors qui dissimule son incapacité à opérer une pleine réalisation de sa personne. La faillite constitue l'acte manqué révélateur de cette inadéquation pathologique qui habite le protagoniste. La virilité de Saccard est exacerbée par Zola, dans *L'Argent*. En effet, comme le dit Hélène Gomart, Saccard a une « structure psychique acheteuse »³⁶⁵. Il est constitutivement haussier, quand adopter un « tempérament baissier »³⁶⁶ est le symptôme d'une perte de virilité. L'association entre fougue haussière et virilité sexuelle transparait dans la manière dont Saccard annonce à ses actionnaires qu'il veut que le cours de l'Universelle atteigne trois-mille francs :

« Il s'interrompt, baissa la voix, comme effrayé lui-même de l'énormité de son désir.

« Vous ne savez pas ce que je veux ? Je veux le cours de trois mille francs. »³⁶⁷

En effet, la hausse du cours est ici liée à la libido : elle est un moteur de « désir ». La Bourse constitue l'endroit idéal pour que Saccard réalise ses prétentions masculines car elle est féminisée et prend la forme d'une amante. Dans le premier chapitre, Saccard, qui se rappelle sa dernière défaite en Bourse, se dirige une fois de plus vers le Palais Brongniart, même s'il n'ose pas encore y entrer : « Comme les amants chassés de l'alcôve d'une maîtresse, qu'ils désirent davantage, même en croyant l'exécrer, il revenait fatalement là [...] »³⁶⁸. Hélène Gomart rend compte de l'imaginaire de la menstruation qui est associé à la Bourse dans *L'Argent* : d'après elle, la Bourse fonctionne par « flux »³⁶⁹, de manière cyclique, chaque liquidation opère la fin d'un cycle et le début d'un nouveau. Cette féminité de la Bourse fait qu'elle constitue l'endroit privilégié pour que Saccard puisse affirmer une masculinité féconde : « la Bourse-femme dans *L'Argent* abrite la possible nidation des concepts de Saccard. »³⁷⁰.

Or, cette affirmation viriliste et procréatrice de Saccard masque une structure d'échec, non-conforme aux dehors que se donne le personnage et qui ne peut aboutir que sur un acte manqué. La chercheuse fait le lien avec l'*aliquis* de Freud : Saccard est comme l'étudiant patient de Freud qui fait face à un conflit psychanalytique car il appelle de ses vœux une postérité juive qui puisse prendre sa revanche sur l'antisémitisme, sans toutefois souhaiter, lui, avoir d'enfants. En effet, bien que désireux de « procréer » en Bourse, il s'empêche de le faire en ne revendant jamais ses titres. Saccard est emprisonné dans une perspective haussière

³⁶⁵ GOMART, Hélène, « L'interminable opération à terme d'Aristide Saccard », dans *Les Cahiers naturalistes...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁶⁶ *Id.*, p. 71.

³⁶⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 316.

³⁶⁸ *Id.*, p. 55.

³⁶⁹ *Id.*, p. 65.

³⁷⁰ GOMART, Hélène, « L'interminable... », *art. cit.* p. 76.

velléitaire. À Dejoie qui lui indique qu'il souhaite vendre ses actions de l'Universelle, il répond :

« Ah ! çà, mon garçon, vous êtes stupide !... Est-ce que vous croyez que nous allons nous arrêter à treize cents ? Est-ce que je vends, moi ?... »³⁷¹

Ainsi, il n'est aucunement décidé à vendre. Or, parce qu'il ne revend pas ses titres, il ne peut pas toucher de bénéfice sur son opération à terme. Comme Saccard ne peut pas opérer la vente de titres qui permettrait de réaliser le gain, la faillite s'impose et prend la forme d'un acte manqué.³⁷² Le personnage n'a pas pu réaliser ses prétentions masculines procréatrices au moyen de la Bourse féminisée.

Cosmopolis, pour sa part, met en scène les tensions qui habitent le personnage dans la manière dont il intègre les normes masculines que lui propose la société : Packer tente à la fois de se conformer à ces normes, en jouant un rôle, et de s'en émanciper. Les prises de risque qu'opère le personnage pour s'affranchir des normes le mettent en face de son absence d'identité authentique, rendant l'anéantissement du moi inévitable. Ruth Helyer, dans « *DeLillo and masculinity* », montre que Don DeLillo présente des personnages « hypermasculins », en inadéquation perpétuelle avec les normes sociales masculines qui leur sont proposées. Ils tentent à la fois de s'y conformer, et en même temps, de s'en extraire. Le texte de Don DeLillo contient plusieurs références à des « sentiments d'inadéquation »³⁷³. Ainsi, dans le premier chapitre, Packer ressent un sentiment de fragilité face à l'immeuble dans lequel il vit. L'immeuble est décrit comme :

*“a commonplace oblong whose only statement was its size. It had the kind of banality that reveals itself over time as being truly brutal. He liked it for this reason. [...] He felt wary, drowsy and insubstantial.”*³⁷⁴

« [une] masse oblongue sans charme dont le seul trait caractéristique était la taille, et qui avait ce genre de brutalité véritable. Il l'aimait pour cette raison précise. [...]. Il se sentait anxieux, engourdi, inconsistant. »³⁷⁵

Dans cette citation, le personnage mire dans l'immeuble la virilité qui lui manque : aux connotations phalliques de l'immeuble – “*its size*”/« la taille », “*brutal*”/« brutalité » - s'oppose

³⁷¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 310.

³⁷² *Id.*, p. 87.

³⁷³ HELYER, Ruth, “DeLillo and masculinity”, dans *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (ed. John N. Duvall), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 125.

³⁷⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 8-9.

³⁷⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 19.

l'énumération en rythme ternaire d'adjectifs qui soulignent l'impuissance de Packer. Plus tard, le protagoniste explicite cette inadéquation qu'il peut ressentir : lorsqu'il est face à Jane Melman et alors que son médecin lui fait un toucher rectal, il s'exprime ainsi dans un monologue intérieur rapporté au discours indirect libre :

*"Is his manhood a sham ? Does he love himself or hate himself ? I don't think he knows. Or it changes minute to minute."*³⁷⁶

« « Sa virilité est-elle un faux-semblant ? Est-ce qu'il s'aime ou se déteste ? Je ne crois pas qu'il le sache. Ou bien ça change d'une minute à l'autre. » »³⁷⁷

Ces lignes insistent sur l'inconstance de son identité masculine – « ça change d'une minute à l'autre » - et sur son caractère superficiel – « faux-semblant ». Ruth Helyer, de fait, dit que l'identité masculine, chez DeLillo est « théâtrale » (*performed*), qu'elle est le résultat d'un jeu d'acteur plus que d'une identité authentique.

Or, pour Helyer, conscients des conditionnements qui leur pèsent, les personnages tentent de se mettre en jeu pour accéder à une identité authentique³⁷⁸. La faillite de Packer relève de cette prise de risque : en effet, alors que la richesse est pour Packer une protection, dans la mesure où elle participe à le maintenir dans son identité fragile et superficielle de financier hégémonique, la perte d'argent qu'il subit lui offre une opportunité de se confronter à lui-même. Ainsi, alors que Packer sent la faillite, le narrateur s'exprime en focalisation interne :

*"The rain was dramatically right. But the threat was even better. [...] there was [...] joy at all misfortune, in the swift pitch of markets down. [...] Now he could begin the business of living."*³⁷⁹

« La pluie était théâtralement impeccable. Mais la menace était encore mieux. [...] il y avait [...] une joie face à tout infortune, dans le mouvement rapide de la chute des marchés. [...] Maintenant, il pouvait se lancer dans la grande affaire de vivre. »³⁸⁰

Le protagoniste associe donc le risque - la « menace » - au plaisir - la « joie » -, et ces-derniers, pour lui, sont synonymes du « vivre » authentique, face à ce qui est « théâtralement impeccable. »

Toutefois, si la faillite enclenche un processus de mise en jeu de soi-même, la brutalité qui la suit dans la dynamique de chute du personnage met à jour son absence d'identité

³⁷⁶ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 61.

³⁷⁸ HELYER, Ruth, "DeLillo ...", *art. cit.*, p. 134.

³⁷⁹ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 106-107.

³⁸⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 119.

profonde. La violence que Packer commet contre lui-même lui permet d'expérimenter une forme d'authenticité : *“The mind could not find a place outside it. He could hear the pain, staticky, in his hand and wrist.”*³⁸¹ « L'esprit ne pouvait pas se dégager de la douleur. Il pouvait l'entendre, poisseuse, dans sa main et son poignet. »³⁸² Toutefois, la première réalité qui s'impose à lui est le caractère construit de son identité et l'absence de soi profond. *“The pain was crushing him, making him smaller, [...] reducing him in size, person and value.”*³⁸³ « La douleur l'écrasait, le rapetissait [...], elle réduisait sa taille, sa personne, sa valeur. »³⁸⁴, dit le narrateur. C'est comme si la douleur ressentie par le personnage l'anéantissait au moment même où elle opérait. Elle annonce la mort qui l'attend, inévitable pour qui, une fois affranchi de la performance, s'est confronté à son propre néant.

Enfin, dans une perspective différente de celles de *L'Argent* et de *Cosmopolis*, on peut lire *David Golder* comme le parcours d'émancipation des normes masculines qui pèsent sur le personnage, parcours permis par la maladie qui l'épuise et accéléré par la faillite en Bourse. L'affranchissement aboutit toutefois sur le choix d'un retour à son rôle de gagne-pain, dans un geste généreux qui lui apporte la rédemption en même temps que la mort. Christian Donadille compare l'évolution du personnage à un « itinéraire de la dépossession et du rachat »³⁸⁵. En effet, le personnage se plaint d'être enfermé dans son rôle de pourvoyeur. Golder se désole à maintes reprises du rôle qui lui incombe, et de l'absence de récompense affective qu'il peut entrevoir. L'inconfort qu'il ressent quant à son rôle est exprimée notamment dans le train, lorsque Golder fait sa première crise d'angine de poitrine : « Une machine à faire de l'argent... Il n'était bon qu'à ça... Paie, paie et puis, va, crève... »³⁸⁶ dit-il au discours indirect libre. La répétition de l'impératif « paie » souligne qu'il a intégré l'obligation que lui assigne la société. Sa rancœur face à l'absence de reconnaissance à laquelle il se confronte est exprimée également à plusieurs reprises. Ainsi manifeste-t-il de la tristesse lorsqu'il se rend compte que sa fille Joyce n'est pas venue l'accueillir au train à Biarritz : « Toutes les fois qu'il revenait de voyage, il la cherchait malgré lui, parmi la foule. Mais jamais elle n'était venue... Cependant il ne cessait pas de l'attendre avec le même espoir humilié, tenace et vain. », ajoutant que son absence lui cause une « sensation profonde d'offense imméritée »³⁸⁷. Son orgueil est donc blessé par

³⁸¹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 201.

³⁸² *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 213.

³⁸³ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 198.

³⁸⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 211.

³⁸⁵ DONADILLE, Christian, « David Golder : un itinéraire... », *art. cit.*, pp. 7-18.

³⁸⁶ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁸⁷ *Id.*, p. 39.

l'absence de considération de Joyce, soulignée par l'adverbe « jamais » qui s'oppose à la locution adverbiale « toutes les fois ». Il met également sur le compte de Gloria son impuissance, soulignant l'absence d'affection dont elle a fait preuve à son égard : « C'est ta faute... Tu ne m'as jamais aimé... »³⁸⁸.

Or, la temporalité du roman permet à Golder de s'émanciper de ces obligations qui pèsent sur lui. Christian Donadille, tout d'abord, lit la scène initiale comme une scène d'abandon de la spéculation financière : le chapitre s'ouvre *in medias res* sur un « Non » retentissant de Golder, « non » qui entérine son refus d'épauler son associé Marcus et le condamne au suicide³⁸⁹. Golder, par la suite, alors qu'il a fait deux crises d'angine de poitrine, dans le train, puis au Casino, parce qu'il craint pour sa santé, décide de ralentir de beaucoup le rythme de ses affaires, comme nous l'avons montré plus haut. Sa santé fragile constitue alors l'élément qui lui permet de s'extraire de sa condition de gagne-pain. Gloria sait bien que si Golder ne fait plus d'affaires, elle n'aura pas l'argent dont elle aura besoin : « [...] le jour de ta mort, quand tous tes créanciers se jetteront sur moi, je n'aurai rien, pas un sou ! » lui crie-t-elle au visage³⁹⁰. Mais Golder est déterminé, et il refuse dorénavant de payer autant pour sa femme que pour sa fille : au « non » initial fait écho un « non » sans concession adressé à Joyce lorsqu'elle lui demande de l'argent, notamment dans le chapitre 16. Alors que Joyce lui demande de l'argent pour partir en Espagne avec son amant, il refuse, puis se délecte de son refus : « Il murmura de nouveau : « Non ». Il paraissait goûter la forme du mot dans sa bouche, comme un fruit. »³⁹¹

Dans cette dynamique, la faillite apparaît comme un accélérateur de son émancipation. En effet, dépossédé d'une grande partie de sa richesse, Golder fait en sorte de cesser de pourvoir aux besoins de Gloria, dans une radicale absence de considération des conséquences que cela peut avoir sur son épouse : « Je me fiche tellement de toi, si tu savais... de toi, de ton argent et de tout ce qui te touche... Et puis, ton argent, ça ne durera pas, ma pauvre fille... crois-moi, quand il n'y a pas de mari pour alimenter la caisse, ce que c'est vite filé... »³⁹² L'adverbe intensif « tellement », le verbe de désintéret « je me fiche » et le détournement de la valeur hypocoristique de l'apostrophe « ma pauvre fille » soulignent la rancune du personnage et le

³⁸⁸ *Id.*, p. 121.

³⁸⁹ DONADILLE, Christian, « David Golder... », *art. cit.*, p. 9.

³⁹⁰ NÉMIROVSKY, Irène, *David...*, *op. cit.*, p. 116.

³⁹¹ *Id.*, p. 98.

³⁹² *Id.*, p. 138.

caractère définitif de sa décision. A partir de ce moment-là, il ne croise d'ailleurs plus sa femme dans le roman.

Seule Joyce revient lui demander de l'argent, sous peine d'épouser le vieux Fischl. Rattrapé par l'orgueil et par l'amour paternel, le vieux Golder sacrifie finalement sa santé à la protection financière de sa fille :

« Tes larmes... et l'idée que ce cochon pouvait acheter une chose à moi... hein ? hein ? répéta-t-il follement, avec une sorte de haine et de tendresse sauvage... Allons... tu veux que j'essaie ?... Que je te fasse encore un peu d'argent avant de mourir ? [...] Dans un an, tu seras plus riche que ta mère ne l'a été durant toute sa vie. »³⁹³

Ainsi, émancipé en partie de son statut social qui lui pèse, Golder s'y conforme de nouveau en fin de roman. C'est cette fois-ci sur un mode héroïque : la manière dont il sacrifie sa santé pour Joyce – il mourra dans le bateau qui l'amène de la Russie à Constantinople, voyage qu'il a réalisé pour elle – le campe en « Christ de la paternité »³⁹⁴ qui s'est oublié et a fait face à sa peur de la mort pour sa fille, seul être au monde pour qui il ressent de l'amour. L'affranchissement du personnage aboutit donc sur un retour à sa condition de pourvoyeur qui lui apporte le rachat en même temps que la mort.

Nous avons donc montré que notre corpus nous présentait un monde financier exclusivement masculin : les femmes, quand elles n'en sont pas exclues, y occupent des fonctions marginales ou sont très fortement sexualisées. Or, nos personnages de spéculateurs ont intégré différemment les normes de l'homosociabilité masculine : si Saccard et Packer correspondent au type du « sujet libéral » décrit par Wendy Brown, mouvant librement entre la sphère professionnelle et la sphère domestique et multipliant les relations avec les femmes, Golder est enfermé dans le rôle du *breadwinner* et ne jouit d'aucune relation sexuelle. Alors que Saccard et Packer font des investissements trop risqués du fait de leur hypermasculinité, Golder, quant à lui, paralysé par la peur de la mort, renonce aux affaires lorsqu'elles deviennent dangereuses pour sa santé. Or, la faillite révèle le caractère construit des masculinités de nos protagonistes : l'acte manqué qu'est le krach de l'Universelle révèle l'incapacité authentique de Saccard à réaliser en Bourse ses aspirations virilistes ; la faillite de Packer révèle que l'hypermasculinité du personnage n'est que jouée (*performed*) et qu'elle ne fait que masquer

³⁹³ *Id.*, p. 161.

³⁹⁴ DONADILLE, Christian, « David Golder... », *art. cit.*, p. 13.

l'inexistence d'une identité authentique ; celle de Golder, enfin, offre au personnage une opportunité d'échapper à son rôle de gagneur-de-pain, rôle que choisira librement de réendosser le spéculateur avant sa mort, dans un acte de dévouement envers sa fille.

Si le monde financier est masculiniste dans l'ensemble de notre corpus, il ne présente toutefois pas le même visage selon les époques et suscite enthousiasme ou rejet, selon le romancier. A l'heure de la révolution industrielle, Zola nous présente un capital financier orienté vers l'investissement industriel, tandis que DeLillo donne à voir au début du XXI^e siècle un système capitaliste financiarisé et fortement décorrélé de l'investissement productif. Ainsi, Zola, qui choisit de montrer la force productive du capital, encense « l'argent nouveau » porteur de progrès, tandis que DeLillo, pessimiste, présente un système mortifère, créateur d'individus narcissiques. La faillite sanctionne l'enthousiasme de l'un et les réserves de l'autre : dans le roman de Zola, le krach est le signe de l'autorégulation du marché et la promesse de la prospérité à venir, tandis que *Cosmopolis* met en scène dans la faillite un « cygne noir », un événement périlleux, imprévisible et incompréhensible pour l'homme.

II. L'argent nouveau ou le cygne noir

La deuxième moitié du XIXe siècle voit l'essor triomphant du capitalisme industriel en Europe et aux États-Unis. Son développement, auquel il est souvent fait référence comme à la « première révolution industrielle »³⁹⁵, repose sur les progrès importants du machinisme et sur une forte croissance de l'activité industrielle³⁹⁶ - dans les domaines de la sidérurgie, qui trouve son application dans le chemin de fer, par exemple, ou encore du textile. L'essor du capitalisme industriel est surtout rendu possible par l'importance prise par le secteur bancaire, qui devient, comme le mentionne Boris-Serge Chlepner, « l'organisme propulseur de l'expansion industrielle »³⁹⁷ par le biais du crédit. Il est donc, en termes marxistes, le résultat de la fusion entre capital industriel et capital bancaire. Il est aussi la conséquence du florissement de la Bourse, où s'échangent des valeurs mobilières émises par les entreprises pour le financement de leur activité.³⁹⁸

La seconde moitié du XXe siècle, quant à elle, voit l'émergence d'un capitalisme mondialisé et financiarisé, reposant sur l'alliance entre technologies de l'information et capital financier. L'Accord Général sur les Tarifs Douaniers et le Commerce (GATT) signé par vingt-trois pays le 30 octobre 1947, accord de libre-échange qui aboutit à la création de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC), amorce une mondialisation économique du capitalisme. La chute du bloc soviétique en 1991 lève l'un des principaux obstacles à son expansion³⁹⁹. De cette manière se met en place une « logique [économique] de réseaux transnationaux » mondialiste dans la mesure où elle échappe largement au contrôle des États⁴⁰⁰. Or, cette « emprise universelle du capitalisme » est celle d'un système financiarisé. L'effondrement du système de Bretton Woods dans les années 1960 ouvre la voie à la libéralisation totale des mouvements de capitaux et à l'apparition d'un réseau financier global. Les phénomènes de désintermédiation,

³⁹⁵ Cette notion est sujette à débats. Fernand Braudel, notamment, nuance la radicalité du phénomène en France et préfère souligner qu'il correspond à une logique de continuité. Voir par exemple : DANNEQUIN, Fabrice, « Braudel, Schumpeter et l'histoire du capitalisme », dans *Alternatives Économiques*, n°29, 2006, p. 106 [en ligne]. <https://www.alternatives-economiques.fr/braudel-schumpeter-lhistoire-capitalisme/00068453> [consulté le 13/05/2022].

³⁹⁶ SÉE, Henri, « Remarques sur le rôle du capitalisme financier à l'époque du « *hochkapitalismus* », dans *Revue d'histoire économique et sociale*, vol. 20, n°1, 1932, p. 99 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/24066503?seq=1> [consulté le 14/05/2022].

³⁹⁷ CHLEPNER, Boris-Serge, « Les débuts du crédit industriel moderne », dans *Bulletin de Sociologie de Bruxelles*, avril-juin 1929.

Cité dans SÉE, Henri, « Remarques... », *art. cit.*, p. 100.

³⁹⁸ PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques... », *op. cit.*, p. 100.

³⁹⁹ ADDA, Jacques, *La mondialisation de l'économie*, Paris, La Découverte, 2007, p. 7 [en ligne]. <https://www.cairn.info/la-mondialisation-de-l-economie--9782707148186.htm> [consulté le 17/05/2022].

⁴⁰⁰ *Id.*, p. 7.

déréglementation et décloisonnement des marchés, connus comme les « trois D », accélèrent dans les années 1980 une globalisation financière qui opère indépendamment du vouloir des États⁴⁰¹. Or, la financiarisation du système est renforcée par le développement massif des technologies de l'information. D'après François Caron, à partir des années 1960-1970, s'initie la « troisième révolution industrielle », qui repose notamment sur l'électronique et les technologies de l'information et qui trouve son aboutissement dans l'invention d'Internet⁴⁰². Le développement des nouvelles technologies s'accompagne d'une forte libéralisation des marchés de capitaux, l'un et l'autre phénomènes se renforçant mutuellement. Comme le montre l'historien, les politiques de libéralisation entreprises à partir des années 1970 aux États-Unis, telles que la fin des monopoles en 1982, rendent possible le développement sans précédent des technologies de l'information, tandis que l'essor d'Internet, qui n'obéit pas à une logique de frontières, constitue un socle technique performant pour la vague de libéralisation et de globalisation financière en cours⁴⁰³. En découle une « interaction entre technologie et capital »⁴⁰⁴ qui désolidarise le capital financier de l'activité productive.

1. Capital productif ou capital stérile

Dans *L'Argent* (1891) et *Cosmopolis* (2003), Émile Zola et Don DeLillo représentent respectivement chacune de ces phases du capitalisme. Le premier donne à voir le capitalisme industriel français florissant sous l'Empire libéral de Napoléon III puis sous la IIIe République. Le second, pour sa part, dépeint un système capitaliste globalisé qui repose sur l'alliance entre technologie et capital financier.

Au sein du capitalisme industriel français que Zola donne à voir, capital bancaire et capital industriel sont fortement liés. Cela n'empêche pas l'auteur de faire de la Bourse le thème central de son roman⁴⁰⁵ pour rendre compte de la folie spéculative qui s'empare alors des Parisiens et insister sur les potentialités fictionnelles de l'argent de l'agiotage. Pour insister sur la fécondité productive de l'argent, non seulement le romancier témoigne du fait que le développement des banques est étroitement lié à celui de l'activité industrielle, qui repose sur

⁴⁰¹ *Id.*, p. 96.

⁴⁰² CARON, François, « Troisième révolution industrielle et nouvelle économie », dans *Le Débat*, n° 112, mai 2005, p. 27 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-le-debat-2000-5-page-27.htm> [consulté le 15/05/2022].

⁴⁰³ *Id.*, pp. 33-34.

⁴⁰⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰⁵ MITTERAND, Henri, « Notice », dans ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 516.

des projets ancrés dans le réel, mais il souligne également que la spéculation qui fait rage à la Bourse, bien que forte en potentialités fictionnelles, demeure liée à l'activité productive.

Zola rend compte du co-développement des secteurs industriel et bancaire en France au XIXe siècle : l'argent des banques doit servir à financer des vastes projets industriels, notamment dans le secteur ferroviaire. Zola dépeint la « révolution bancaire »⁴⁰⁶ qui se produit sous le Second Empire et qui repose sur le large développement d'établissements de qui financent de vastes opérations industrielles, en France et à l'étranger. La Société Anonyme de Saccard doit être une banque, une « maison de crédit créée surtout dans le but de patronner de grandes entreprises »⁴⁰⁷. Elle fait donc partie de ces banques nouvelles qui, comme le Crédit mobilier fondé par les frères Pereire en 1852, sont des établissements par actions et dont l'activité principale est de financer, voire de contrôler les entreprises industrielles⁴⁰⁸. Or, l'un des domaines de prédilection de ces banques est le secteur ferroviaire. Ainsi, l'Universelle entreprend de financer un vaste réseau de chemins de fer en Asie mineure - un « réseau de lignes ferrées, jeté d'un bout à l'autre sur l'Asie Mineure, comme un filet »⁴⁰⁹ -, à l'instar de la Caisse générale des chemins de fer de Jules Mirès, créée en 1860 pour financer notamment les chemins de fer romains. De même, l'Union générale d'Eugène Bontoux, fondée en 1875, devait relier l'Empire austro-hongrois et la Turquie⁴¹⁰. Les projets des grandes entreprises se développent tant en France qu'à l'étranger, par le biais de succursales⁴¹¹ (un tiers de l'épargne des Français a été exportée⁴¹²) sous le Second Empire. Ainsi, Hamelin, dans le roman, est à l'origine de la création de la Banque nationale turque, qui doit être « une véritable succursale de l'Universelle »⁴¹³.

Or, les entreprises industrielles et les établissements de crédit se financent grâce à l'émission en Bourse de valeurs mobilières (actions et obligations), comme Zola le montre dans son roman : les échanges d'actifs financiers, bien qu'ils ouvrent la voie à la spéculation, demeurent liés à l'activité productive. Comme le dit Sigismond dans le chapitre IX, « la fortune foncière, domaniale, les champs et les bois, a décliné devant la fortune mobilière, industrielle,

⁴⁰⁶ PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques... », *art. cit.*, p. 102.

⁴⁰⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰⁸ PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques... », *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰⁹ *Id.*, p. 117.

⁴¹⁰ MITTERAND, Henri, « Notice... », *op. cit.*, pp. 516-517.

⁴¹¹ HAUTCŒUR, Pierre-Cyrille, « Les transformations du crédit en France au XIXe siècle », dans *Romantisme*, n°151, janvier 2011, p. 32 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-1-page-23.htm> [consulté le 15/05/2022].

⁴¹² PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques... », *op. cit.*, p. 110.

⁴¹³ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 223.

les titres de rente et les actions »⁴¹⁴. Ainsi, sous le Second Empire, l'argent passé, jusque-là associé à la domination nobiliaire héritée de l'Ancien Régime, a cédé la place à l'argent nouveau, qui prend la forme des valeurs mobilières échangées à la Bourse. Ces titres émis prennent notamment la forme d'actions ou d'obligations, ce dont Zola informe son lecteur avec pédagogie dans le chapitre IV, par le biais de Madame Caroline. Celle-ci, qui implore Saccard de faire preuve de prudence, préférerait que, pour financer son projet d'Universelle, il émette des obligations plutôt que des actions. Elle oppose d'un côté, les détenteurs d'obligations – « [de] simple[s] prêteur[s] qui touche[nt] tant pour cent sur [leur] prêt, sans être intéressé[s] dans les bénéfices » - , de l'autre, les actionnaires – « [des] associé[s] courant la chance des bénéfices et des pertes... »⁴¹⁵.

Or, l'échange grandissant de ces actifs ouvre la voie à la spéculation, par laquelle la valeur des titres, volatile, se désolidarise dans une certaine mesure de l'activité productive. Lorsque Saccard parvient devant la demeure de Daigremont, au chapitre III, le narrateur dit de l'existence faste de ce dernier qu'elle est « uniquement payé[e] par la spéculation, une fortune sans cesse mouvante, qui sembl[e] infinie comme la mer, mais qui en [a] le flux et le reflux, des différences de deux et trois cent mille francs, à chaque liquidation de quinzaine. »⁴¹⁶ Ainsi, la métaphore de l'océan rend compte du caractère instable de la valeur des titres. Le rythme binaire reposant sur la polyptote – « flux / reflux » - et sur l'association de deux valeurs numériques – « deux et trois cent mille francs » - souligne paradoxalement par la symétrie la forte variabilité de la richesse produite par la spéculation. Zola joue ainsi avec le *topos* de la littérature boursière du XIXe siècle, qui assimile l'argent de la spéculation à une pure fiction⁴¹⁷. Mais il le dépasse dans la mesure où la volatilité des titres boursiers n'empêche pas un lien étroit entre activité spéculative et activité industrielle. C'est ce que signifie Saccard lorsqu'il s'exclame : « Sans [la spéculation], les grands mouvements de capitaux, les grands travaux civilisateurs qui en résultent, sont radicalement impossibles... »⁴¹⁸ L'argent spéculatif a un potentiel fictionnel, mais il doit permettre de mener à bien de vastes projets ancrés dans le réel.

Si Zola présente un capital qui vise la production industrielle, ce n'est pas le cas de DeLillo : dans le capitalisme globalisé et financiarisé que ce dernier décrit et qui repose sur

⁴¹⁴ *Id.*, p. 364.

⁴¹⁵ *Id.*, p. 163.

⁴¹⁶ *Id.*, p. 144.

⁴¹⁷ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XVIII.

⁴¹⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 164.

l'alliance entre nouvelles technologies et capital, l'abstraction prime, l'argent des marchés boursiers étant entièrement décorrélé des sphères productives.

Là où Zola présente un capitalisme industriel naissant à l'échelle française, Don DeLillo dépeint un système hégémonique et mondialisé. Dans *Cosmopolis*, il fait du personnage d'Eric Packer l'allégorie du capitalisme hégémonique du début du XXI^e siècle. Comme l'écrit Martina Sciolino, Eric Packer constitue une figure « emblématique » du capitalisme financier moderne. Directeur d'un *hedge fund*, personnage à la psychologie superficielle, il incarne un capitalisme hégémonique omnienglobant⁴¹⁹. Alors que Packer regagne sa limousine au début du roman et que le véhicule est pris dans une file de voitures toutes identiques, le narrateur déclare au discours indirect libre :

*“He liked the fact that the cars were indistinguishable from each other. [...] He wanted the car because it was not only oversized but aggressively and contemptuously so, metastasizingly so, a tremendous mutant thing that stood astride every argument against it.”*⁴²⁰

« Il aimait le fait que ces voitures fussent impossibles à distinguer l'une de l'autre. [...] Il voulait la voiture non seulement parce qu'elle était gigantesque, mais parce qu'elle l'était de manière agressive, dédaigneuse, métastatique, vertigineux objet mutant qui trônait à califourchon sur tout argument avancé à son encontre. »⁴²¹

Martina Sciolino voit dans cette file de limousines identiques le signe d'une « monoculture hégémonique » rappelant le « nouvel ordre mondial du [c]apitalisme global [et] totalisant »⁴²². De fait, l'accumulation d'adverbes anglais, traduits comme des adjectifs en français, qui qualifient le véhicule – “*aggressively, contemptuously, metastasizingly*”/« agressive, dédaigneuse, métastatique » - suggère un système en réseaux économique-financier, caractérisé par une forte compétitivité et par une extension acharnée. Or, Packer constitue bien l'allégorie de ce capitalisme englobant. Ces limousines constituent un reflet du personnage, qui non seulement se complait face à ces objets à forte connotation symbolique – “*he liked the fact that...*”/« il aimait le fait que... » -, mais surtout trouve en eux le reflet de son *ego*, comme un complément nécessaire à la délimitation de son identité : il projette dans ces voitures sa propre aspiration à l'« agressiv[ité] », au « déd[ain] », à la « métastas[e] » symbolique.

Le capitalisme qu'incarne Packer repose sur l'alliance entre nouvelles technologies et capital. Joseph Vogl décrit le roman de Don DeLillo comme un ouvrage qui dépeint la

⁴¹⁹ SCIOLINO, Martina, “The Contemporary...”, *art. cit.*, p. 212.

⁴²⁰ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴²¹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴²² SCIOLINO, Martina, “The Contemporary...”, *art. cit.*, p. 223.

« connexion euphorique entre la technologie de l'information et le capital financier »⁴²³. De fait, à la fin du chapitre 2, alors que Packer observe les écrans de sa limousine qui retranscrivent les évolutions des cours des actifs qui s'échangent sur les marchés financiers, il s'émerveille de la simultanéité entre l'évolution fulgurante du cours du yen et la retranscription graphique ultraprécise qui en est faite :

*“With the currency ticker restored to normal function, the yen showed renewed strength, advancing against the dollar in microdecimal increments every sextillionth of a second. [...] It thrilled him to think in zeptoseconds and to watch the numbers in their unrelenting run”*⁴²⁴

« Sur la bande de défilement rentrée dans l'ordre, le yen manifestait un regain de vigueur, progressant contre le dollar par bons microdécimaux tous les soixante-milionièmes de seconde. [...] Ça l'excitait de penser en zeptosecondes et de regarder les chiffres défiler sans ralentir. »⁴²⁵

La subdivision extrêmement fine du temps (“*sextillionth of a second*”, “*zeptoseconds*”/« soixante-milionièmes de seconde », « zeptosecondes ») qui permet de suivre l'augmentation infinitésimale du cours du yen (“*microdecimal increments*”/« bons microdécimaux »), rend compte d'une accélération marquée du temps du capital qu'a permise la révolution technologique. L'association des consonnes fricatives “s, x, th” en anglais (“*sextillionth*”), puis la réunion de la labiale “p” et de la dentale “t” (“*zeptoseconds*”/« zeptosecondes ») miment les mouvements accélérés, incontrôlables et « euphori[ques] » du cours du yen. Ainsi, le roman donne à voir l'étroite association entre technologie et capital.

Or, ce système capitaliste qui repose sur l'alliance entre technologie et capital est tout entier habité par l'abstraction de la spéculation financière. Comme le souligne Joseph Vogl, Packer rêve « [d']échapper à la pesanteur du monde physique, du royaume des situations matérielles et des rapports de propriété »⁴²⁶. Packer, en effet, ne connaît pas l'argent trébuchant et sonnante, comme le montrent les pensées qui le traversent alors qu'il se trouve dans le quartier des diamantaires juifs, pensées retranscrites au discours indirect libre :

*“Hundreds of millions of dollars a day moved back and forth behind the walls, a form of money so obsolete Eric didn't know how to think about it. It was hard, shiny, faceted. It was everything he'd left behind or never encountered, cut and polished, intensely three-dimensional.”*⁴²⁷

⁴²³ VOGL, Joseph, *Le spectre...*, *op. cit.*, p. 16.

⁴²⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 106.

⁴²⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 118.

⁴²⁶ VOGL, Joseph, *Le spectre...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴²⁷ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 64.

« Des centaines de millions de dollars allaient et venaient chaque jour derrière ces murs, une forme d'argent tellement obsolète qu'Eric ne savait pas comment y penser. C'était un argent dur, brillant, à facettes. C'était tout ce qu'il avait laissé derrière lui ou n'avait jamais rencontré, taillé et poli, intensément tridimensionnel. »⁴²⁸

Dans cet extrait, Packer s'intéresse particulièrement à l'objet-diamant. Mais celui-ci vaut pour toute forme d'argent tangible, comme le souligne la généralisation – “*it was everything...*”/« c'était tout... ». Les deux accumulations d'adjectifs, qui renvoient à la matérialité du diamant – “*hard, shiny, faceted*”/« dur, brillant, à facettes » puis “*cut and polished, intensely three-dimensional*”/« taillé et poli, intensément tridimensionnel » – s'opposent à l'unique adjectif quelque peu dédaigneux, “*obsolete*”/« obsolète », qui frappe d'obsolescence cette forme d'argent. L'argent de Packer, en effet, est abstrait et ne renvoie qu'à lui-même. Il n'est plus référentiel, comme le souligne Vija Kinski : “*Money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself.*”⁴²⁹/« l'argent a perdu son caractère narratif de même que la peinture l'a perdu jadis. L'argent se parle à lui-même. »⁴³⁰ A l'instar des arts visuels, l'argent a perdu son caractère référentiel au profit de l'abstraction.

2. Avenir prometteur ou destructeur

Ainsi, nos romanciers dépeignent deux systèmes capitalistes opposés. Là où le système dépeint par Zola lie capital et production industrielle en France, celui que représente DeLillo associe capital et technologie à l'échelle mondiale, dans une abstraction et une spéculation qui désolidarisent l'investissement financier de l'activité productive. Or, la présence ou l'absence de lien entre capital et production détermine la possibilité ou non de l'avènement d'un progrès favorable à l'humanité. Dans le roman de Zola, l'alliance du capital bancaire et du capital industriel rend possible l'avènement d'un progrès aux allures d'utopie. Chez DeLillo, l'omniprésence agressive des marchés financiers exclut la temporalité du groupe social et n'accouche que de destruction et de mort.

Dans *L'Argent*, le capital doit permettre la réalisation de projets industriels qui sont synonymes de progrès : si Zola joue encore avec l'ambiguïté en assimilant à certains égards lesdits progrès à des rêves, cette métaphore fictionnelle corrobore paradoxalement leur caractère efficace. Christophe Reffait montre que dans le roman, l'Orient, où s'affaire Hamelin,

⁴²⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 75.

⁴²⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 77.

⁴³⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 89.

constitue le lieu du progrès en train d'être réalisé : les descriptions de l'espace oriental constituent « comme des hypotyposes futures »⁴³¹ qui représentent le progrès rendu possible par l'activité capitaliste. C'est en effet une « énorme série de projets »⁴³² que veulent mettre en branle Saccard et Hamelin grâce à l'Universelle. Saccard veut réaliser une véritable « conquête de l'Orient »⁴³³ : celle-ci repose notamment sur la création d'une Compagnie Générale des Paquebots réunis, qui doit permettre de prendre le contrôle de la Méditerranée, sur l'exploitation des mines d'argent et de charbon, ainsi que sur la construction d'un immense chemin de fer de Brousse à Beyrouth. Elle doit aboutir au transfert du trône papal à Jérusalem, « couronnement de l'édifice »⁴³⁴. Or, ce projet est à certains égards synonyme de chimère : c'est « une fiction en train d'advenir »⁴³⁵. Ainsi, Madame Caroline assimile l'Orient à un Eden utopique :

« Elle revoyait les jardins étagés de Beyrouth, les vallées du Liban aux grands bois d'oliviers et de mûriers, les plaines d'Antioche et d'Alep, immenses vergers de fruits délicieux. [...] Tout cela, maintenant, se vivifiait, sous une extraordinaire poussée de sève jeune. L'évocation de cet Orient de demain dressait déjà devant ses yeux des cités prospères, des campagnes cultivées, toute une humanité heureuse. »⁴³⁶

Ainsi, le paysage naturel évoque à Madame Caroline un paradis terrestre, comme le souligne l'énumération – « les jardins étagés... fruits délicieux » - ainsi que l'insistance sur le caractère nourricier de la nature – « oliviers, mûriers, fruits délicieux ». Or, les projets « civilisateurs » financés par l'Universelle, exposés par la gradation qui termine la dernière phrase – « des cités prospères... une humanité heureuse » - ont une dimension utopique qui les rapproche de la fiction.

Néanmoins, cette métaphore fictionnelle permet en réalité de concéder davantage encore de crédit aux projets financés par l'Universelle en rendant compte de leur caractère séduisant voire enivrant. De fait, le vaste projet d'Hamelin est progressivement mis en œuvre dans le roman. Au chapitre V, Hamelin peut créer la Compagnie générale des Paquebots réunis et obtient les concessions qui permettent l'exploitation des mines d'argent du Carmel. Au chapitre VII, il décrit déjà « les ports de la côte envahis par le monde de l'Occident » ainsi que la « gorge écartée du Carmel, où la mine d'argent [est] en pleine exploitation »⁴³⁷ et il explique qu'il a

⁴³¹ DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 408.

⁴³² ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 123.

⁴³³ *Id.*, p. 326.

⁴³⁴ *Id.*, p. 123.

⁴³⁵ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XXX.

⁴³⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, pp. 292-293.

⁴³⁷ *Id.*, p. 291.

déjà choisi où seraient édifiées les stations des chemins de fer. Au chapitre VIII, enfin, « les travaux [des chemins de fer sont] prochains »⁴³⁸. L'assimilation de ces progrès à des fictions vient donc corroborer paradoxalement leur réalisabilité.

Dans le roman de DeLillo, au contraire, le capitalisme financier, entièrement régi par les logiques d'investissement et tourné entièrement vers les gains escomptés, n'aboutit qu'à de la destruction et à de la mort pour le groupe social. Pour Joseph Vogl, le roman donne à voir un système organisant une « agression du futur contre le reste du temps »⁴³⁹, dans la mesure où tout est ordonné sur les marchés par les profits espérés et par les perspectives d'enrichissement. Comme le dit Vija Kinski :

“ [...] *time is a corporate asset now. It belongs to the free market system ; The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of incontrollable markets and huge investment potential. The future becomes insistent.*”⁴⁴⁰

« [...] le temps est désormais une valeur d'entreprise. Il appartient au système du libre marché. Le présent est plus difficile à trouver. Il est en train d'être aspiré du monde pour laisser place au futur des marchés incontrôlés et à un énorme potentiel d'investissement. Le futur devient insistant. »⁴⁴¹

Que le temps devienne une marchandise – “*it belongs to the free market system*”/« il appartient au système du libre marché » - montre bien que le système capitaliste décrit par DeLillo a réussi à devenir maître de ce qui est *a priori* hors de prise. La « temporalité du risque » dont parle Johannes Voelz⁴⁴², à savoir la temporalité propre aux marchés financiers, inexorablement orientés vers le futur du fait de la contingence liée aux investissements qui y sont faits, relègue violemment le présent au second plan en l'assimilant à un temps du passé, comme le souligne la métaphore de l'inhalation – “*it is being sucked out of the world*”/« il est en train d'être aspiré du monde ». Le capital « traite du pouvoir du futur et s'accomplit dans une fin de l'histoire »⁴⁴³. C'est pour cette raison que le protagoniste dédaigne toutes sortes d'équipements qui appartiennent selon lui au passé, comme les gratte-ciels par exemple, dont il dit qu'ils « étaient déjà historiques bien avant sa naissance »⁴⁴⁴/“*[they] were a narrative long before he was born*”⁴⁴⁵. Dans le texte anglais, les gratte-ciels font partie d'un récit – “*a narrative*” - : ils appartiennent à l'univers des choses qui ne peuvent que se raconter parce qu'elles n'existent

⁴³⁸ *Id.*, p. 324.

⁴³⁹ VOGL, Joseph, *Le spectre...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴⁰ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴¹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴² VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death...”, *art. cit.*, p. 510.

⁴⁴³ VOGL, Joseph, *Le spectre...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴⁴ DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 9.

plus, ce que souligne bien l'adjectif qualificatif français « historiques », qui rapproche les gratte-ciels à la fois du récit et de la grande histoire. Or, cette invasion du futur de la spéculation financière, en oblitérant l'avenir concret du groupe social, en devient destructrice. De fait, elle n'a que des effets néfastes sur lui. Alors que Packer et Kinski observent l'éclatement d'une manifestation antisystème à Broadway, Kinski déclare :

*“The more visionary the idea, the more people it leaves behind. This is what the protest is all about. Visions of technology and wealth. The force of cyber-capital that will send people into the gutter to retch and die. What is the flaw of human rationality ? [...] It pretends not to see the horror and death at the end of the schemes it builds. [...] The future fails. It always fails. It can never be the cruel happy place we want to make it.”*⁴⁴⁶

« Plus l'idée est visionnaire, plus elle laisse de gens en arrière. C'est tout le sujet de la manifestation. Les visions de technologie et de richesse. La force du cybercapital qui enverra les gens vomir et mourir dans le caniveau. Quelle est la faille de la rationalité humaine ? [...] Elle fait semblant de ne pas voir l'horreur et la mort qu'elle conduit au bout des schémas qu'elle construit. [...] Le futur échoue. Il échoue toujours. Il ne peut jamais être le lieu de ce bonheur cruel que nous voulons en faire. »⁴⁴⁷

La temporalité du capital qui envahit le roman oblitère le temps concret, historique, et rend de ce fait impossible un progrès bénéfique pour la société. Si les marchés permettent un progrès technologique qui lui-même crée de la richesse – “*technology and wealth*”/« technologie et [...] richesse » - ce progrès strictement circonscrit au domaine financier nie la temporalité existante du groupe social, des « gens »/“*people*” et en niant celle-là, elle tue celui-ci : le capital n'engendre qu' « horreur et [de] mort »/“*horror and death*”.

3. Argent nouveau ou capitalisme narcissique

Ainsi, si pour Zola, le présent est porteur d'un avenir riche de progrès permis par le capitalisme en développement, pour DeLillo, au contraire, le système capitaliste, à la merci du futur omniprésent des marchés financiers, est incapable de produire un progrès bénéfique au groupe social. Face à leurs constats respectifs, les deux romanciers adoptent une perspective opposée quant au système qu'ils s'emploient à décrire. D'un côté, Zola, qui s'érige en véritable théoricien de l'économie, n'hésite pas faire preuve d'un vif optimisme et à encenser dans son roman « l'argent nouveau » du capitalisme. De l'autre, DeLillo, pessimiste, insiste sur le

⁴⁴⁶ *Id.*, pp. 90-91.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 102-103.

caractère détraqué d'un système qui crée des individus narcissiques et diffuse des habitudes de consommation compulsives et autodestructrices.

Émile Zola fait l'apologie de « l'argent nouveau » du capitalisme, symbolisé par Saccard⁴⁴⁸ et supérieur d'après lui à d'autres idéologies de l'argent appartenant soit au passé, soit au domaine de l'irréalisable. Dans sa lettre du 8 avril 1890 au journaliste du *Gil Blas*, Zola écrit au sujet de son roman : « Je crois que je dirai du bien de l'argent. Je vanterai, j'exalterai sa généreuse et féconde puissance, sa force expansive. [...] Je pars de ce principe que l'argent bien employé est profitable à l'humanité tout entière. »⁴⁴⁹ Ainsi, Zola postule que l'argent est facteur de progrès - il apporte « la dignité de la vie : il rend libre, est l'hygiène, la propreté, la santé », écrit le romancier dans son ébauche⁴⁵⁰. Partant de ce postulat qui va à l'encontre de la *doxa* littéraire de son époque⁴⁵¹, il n'hésite pas à mettre en scène dans son roman la victoire de « l'argent nouveau », seul à même de fructifier selon lui, sur d'autres « idéologies de l'argent » (Christophe Reffait)⁴⁵², obsolètes ou irréalistes. D'un côté, l'argent de Saccard l'emporte sur l'argent de la noblesse, « l'argent d'hier », et sur l'argent des juifs, « l'ancien argent » ; de l'autre, il vainc la charité, inefficace, ou encore l'argent socialiste, « l'argent de demain »⁴⁵³.

Dans *L'Argent*, Zola montre l'obsolescence de l'aristocratie, détentrice de « l'argent d'hier », qui n'a plus sa place dans le système capitaliste naissant. Les Beauvilliers, famille noble voisine de Saccard et des Hamelin dont il ne reste que la mère et la fille, font l'objet d'une malchance digne d'un mélodrame, qui signifie que la domination aristocratique appartient désormais au passé⁴⁵⁴. Le Comte de Beauvilliers, « débauché »⁴⁵⁵, laisse à sa mort une femme et deux enfants ruinés : la Comtesse perdra le reste de sa fortune avec la débâcle de l'Universelle et la fille, Alice, sera sauvagement violée par Victor, le fils de Saccard. Leur sort est emblématique de l'obsolescence de l'aristocratie. Le narrateur explique, au sujet de la mort du Comte :

⁴⁴⁸ Ébauche, f°382. Cité dans : REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XXVIII.

⁴⁴⁹ Cité dans : *Id.*, p. XXII.

⁴⁵⁰ Ébauche, f° 378-379. Cité dans : *Id.*, p. XXII.

⁴⁵¹ Comme le montre Christophe Reffait, la littérature boursière de l'époque est généralement très critique. Voir : *Id.*, p. XXV.

⁴⁵² *Id.*, p. XXVII.

⁴⁵³ Ébauche, f°382, f° 404. Cité dans : *Id.*, p. XXVIII.

⁴⁵⁴ *Id.*, p. XXVIII.

⁴⁵⁵ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 110.

« Et le pis était que s’anéantissait avec [le Comte] cette fortune des Beauvilliers, autrefois colossale, assise sur des terres immenses, des domaines royaux, que la Révolution avait déjà trouvée amoindrie, et que son père et lui venaient d’achever. »⁴⁵⁶

La personnification de la richesse, qui est « assise sur des terres immenses, des domaines royaux », ainsi que le parallélisme – « des terres immenses, des domaines royaux » - soulignent l’abondance passée de leur fortune. La mention du cataclysme de la Révolution, qui a aboli les privilèges de la noblesse, permet d’attribuer au sort des Beauvilliers une valeur générale : il devient emblématique de celui qu’a vécu l’ensemble de leur classe sociale.

De plus, Zola campe un antagonisme fort entre Saccard et le juif Gundermann à la Bourse, représentant ainsi la supériorité de « l’argent nouveau » sur l’ancien. « Je ne puis toucher à l’argent sans évoquer tout le rôle des juifs autrefois et aujourd’hui », écrit Zola dans son dossier préparatoire⁴⁵⁷. Comme le montre Alain Pagès, Zola dépasse l’antisémitisme courant à son époque pour s’intéresser à la « question de l’argent » sous un angle philosophique⁴⁵⁸ [ce qui n’empêche pas ses formulations d’indisposer le lecteur d’aujourd’hui] : il veut « montrer la force de l’argent par-dessus même cette question des Juifs, qui rapetisse tout selon [lui] »⁴⁵⁹. Ainsi, ce qui l’intéresse est de centrer sa réflexion sur les différents types d’argent qui entrent en concurrence à la Bourse pour mieux mettre en valeur l’« argent nouveau » de Saccard. De fait, Zola campe une opposition tranchée entre Gundermann et Saccard. D’un côté, Gundermann incarne une finance « patrimonial[e] et raisonnable »⁴⁶⁰. Il trône sur son « milliard »⁴⁶¹, obtenu « par l’épargne [et] par l’heureux concours [...] des événements »⁴⁶², fortune qu’il tient sous clé et qui ne peut pas lui échapper. Face à lui, Saccard, « spéculateur, [...] capitaine d’aventures, manœuvrant les millions des autres »⁴⁶³, représente l’« économie du papier-monnaie, du marché boursier et de la spéculation » (Henri Mitterand)⁴⁶⁴ : il incarne l’argent risqué, fluide et fécond, « aventureux et virtuel »⁴⁶⁵. Le roman souligne l’antagonisme entre les deux personnages principaux à plusieurs reprises. Dans le

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 111.

⁴⁵⁷ « Dossier préparatoire » de *L’Argent*, BN, N.a.f., Mss 10268, f°380-381. Cité dans : PAGÈS, Alain, « Zola face à l’antisémitisme. De la « question juive » à la question de l’argent », dans *Les Cahiers naturalistes...*, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁵⁸ *Id.*, p. 106.

⁴⁵⁹ « Dossier préparatoire » de *L’Argent*, BN, N.a.f., Mss 10268, f°380-381. Cité dans : *Idem*, p. 105.

⁴⁶⁰ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.* p. XI.

⁴⁶¹ ZOLA, Émile, *L’Argent...*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶² *Id.*, p. 135.

⁴⁶³ *Id.*, p. 140.

⁴⁶⁴ MITTERAND, Henri, « L’argent et la lettre » dans *Le roman à l’œuvre, genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 178.

⁴⁶⁵ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XI.

premier chapitre notamment, le narrateur déclare : « Ils ne pouvaient s'entendre, l'un passionné et jouisseur, l'autre sobre et de froide logique. »⁴⁶⁶ Le chiasme, qui oppose le caractère « passionné » de Saccard à la « froide logique » de Gundermann d'un côté, ainsi que le comportement « jouisseur » de Saccard à la « sobr[iété] » de Gundermann de l'autre, renforce leurs profondes divergences. Or, il semble que c'est bien à l'argent de Saccard que va la préférence de Zola. Ce dernier écrit dans son dossier préparatoire : « je voudrais mon homme fort arrivant et nettoyant le juif, [...] plus fort que lui [...] »⁴⁶⁷. C'est donc bien la victoire de « l'argent nouveau » de Saccard, fécond et volatile, sur l'argent tenu sous clé de Gundermann que Zola encense.

Non content d'être victorieux sur « l'argent d'hier » et « l'ancien argent », l'argent de Saccard l'emporte sur deux formes d'argent idéalistes et irréalistes : la charité et « l'argent de demain » socialiste. La princesse d'Orviedo donne à voir le caractère problématique de la charité. Cette aristocrate soucieuse de « [donner] tout ce qui est bon et beau [...] aux humbles qui n'ont rien », à travers l'Œuvre du Travail, ne parvient qu'à « jet[er] aux quatre vents de l'aumône [sa] colossale fortune »⁴⁶⁸. Refusant la spéculation pour faire fructifier son argent, la princesse épuise ses fonds : la charité n'est plus prolifique⁴⁶⁹, comme elle l'était dans le conte zolien *Sœur-des-pauvres* (1863). Sigismond enfin, qui « profess[e] le socialisme avec une foi ardente »⁴⁷⁰, incarne « l'argent de demain ». Si Zola fait preuve de sympathie à l'égard du personnage, Judith Gautier, la fille de Théophile Gautier, souligne que « le rêve de Sigismond est de trop lointaine réalisation pour qu[e Zola] puisse se baser sur lui afin de conclure »⁴⁷¹. En effet, le projet collectiviste de Sigismond appartient à l'utopie⁴⁷² : le personnage, à sa mort, est comparé à un « rêveur, donnant un dernier souffle à sa chimère de justice et d'amour »⁴⁷³. Le champ lexical du songe souligne que le projet de Sigismond n'est pas de l'ordre du réalisable.

A l'opposé de Zola, Don DeLillo émet un discours empreint de pessimisme : il montre les vicissitudes d'un système qui rend le sujet narcissique et l'imprègne d'une culture de consommation qui dysfonctionne.

⁴⁶⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶⁷ « Dossier préparatoire » de *L'Argent*, BN, N.a.f., Mss 10268, f°380-381. Cité dans : PAGÈS, Alain, « Zola face à l'antisémitisme... », *art. cit.*, p. 105.

⁴⁶⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 455.

⁴⁶⁹ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, pp. XXVIII – XXIX.

⁴⁷⁰ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁷¹ GAUTIER, Judith, « *L'Argent*, par Émile Zola » dans *Le Rappel*, 1^{er} avril 1891, p. 3.

⁴⁷² REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XXIX.

⁴⁷³ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 494.

Cosmopolis donne à voir en Eric Packer le sujet néo-libéral typique évoqué par la critique. Martina Sciolino perçoit en lui une « subjectivité narcissique »⁴⁷⁴, emblématique du sujet néo-libéral contemporain. Pour Anselm Jappe, dans *La Société autophage – Capitalisme, démesure et autodestruction*, à une phase « œdipienne » du capitalisme, correspondant au développement du capitalisme industriel du XIXe siècle, a succédé une phase « narcissique », à partir notamment des années 1970. Le philosophe décrit le sujet narcissique en ces termes :

« Il ne connaît que lui-même, il ne parvient pas à établir de véritables rapports ni avec les objets naturels, ni avec les autres êtres humains, ni avec les instances symboliques et les principes moraux censés régler la vie humaine. Il nie l’objectivité du monde extérieur [...] »⁴⁷⁵

Ainsi, pour Anselm Jappe, le sujet capitaliste narcissique contemporain ne reconnaît ni les limites de son moi, ni aucun devoir moral. On peut voir dans Eric Packer une incarnation de ce sujet égotiste décrié. En effet, parce qu’il ne reconnaît à autrui aucune existence légitime, il s’approprie des éléments appartenant normalement à la communauté, procédant de ce fait à la « privatisation des communs » typiquement néolibérale qu’évoque Sciolino⁴⁷⁶. Alors qu’il a le projet d’acheter une chapelle comportant une quinzaine de tableaux de Rothko et que Didi Fancher lui rétorque que « la chapelle de Rothko appartient au monde [et qu’] il faut que les gens puissent la voir »/“*The Rothko Chapel belongs to the world [and] People need to see it*”, Packer lui répond catégoriquement : “*It’s mine if I buy it*”⁴⁷⁷/« Si je l’achète, elle m’appartient. »⁴⁷⁸. Ainsi, il franchit sans scrupule la limite entre ce qui relève de la propriété privée et ce qui appartient à un patrimoine commun, et, par-là, déplace de manière unilatérale et illégitime la frontière entre son *ego* et autrui. La négation d’autrui aboutissant nécessairement à l’absence de reconnaissance de l’existence d’une relation morale, Benno Levin, en décrivant Packer à la fin du roman, insiste sur son absence d’empathie :

“*You have half a heart. [...] The huge ambition. The contempt. I can list the things. [...] Mistreat some, ignore some, persecute others. The self-totality. The lack of remorse. These are your gifts [...]*”⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ “*a narcissistic subjectivity*”

SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 210.

⁴⁷⁵ JAPPE Anselm, *La société autophage – capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 11-12.

⁴⁷⁶ SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 213.

⁴⁷⁷ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 191.

« [...] vous n’avez pas un vrai cœur. [...] L’énorme ambition. Le mépris. Je peux faire la liste. [...] Maltraiter certains, en ignorer d’autres, ou les persécuter. Le soi absolu. L’absence de remords. Ce sont là vos dons [...] »⁴⁸⁰

Levin fait directement référence à l’attitude solipsiste de Packer en le décrivant comme un « soi absolu »/«*[a] self-totality*». L’accumulation de phrases nominales et infinitives décrit un personnage condescendant et tyrannique, tandis que le déterminant défini anglais « *the* » placé devant les noms a pour effet de systématiser les caractéristiques décrites, de souligner leur caractère nécessaire au regard de l’identité d’un spéculateur érigé en type.

Le corrélat du narcissisme caractéristique du sujet néo-libéral typique est l’intériorisation des normes d’une culture de consommation dérégulée. Martina Sciolino souligne que, partagé entre affirmation de soi et autodestruction, il en vient à symboliser une culture de consommation devenue malade⁴⁸¹. Enfermé dans un rapport narcissique au monde qui l’entoure, Packer est entre renforcement de son ego et instinct autodestructeur, ces deux attitudes étant le signe d’un rapport pathologique à ses propres désirs. L’ambivalence de la perception qu’il a de son propre *ego* est manifeste dans l’ensemble du roman : “*Does he love himself or hate himself ?*”⁴⁸²/ « est-ce qu’il s’aime ou se déteste ? »⁴⁸³ se demande-t-il alors que son médecin, Ingram, palpe son rectum. Il affirme son *ego* au détriment de celui des autres, ce qui révèle un instinct cruel. Lorsqu’il apprend par la nouvelle que Nikolai Kaganovitch, oligarque russe qui a été son ami dans le passé, a été assassiné, il s’en délecte :

*“Eric felt good about it, seeing him there, unnumbered bullet wounds to the body and head. It was a quiet contentment, an easing of some unspecifiable pressure in the shoulders and chest. It relaxed him, the death of Nikolai Kaganovitch.”*⁴⁸⁴

« Ça lui plaisait, à Eric, de le voir là, avec d’innombrables blessures par balles au corps et à la tête. C’était une satisfaction paisible, le relâchement d’une sorte de tension indéfinissable dans les épaules et la poitrine. Ça le détendait, la mort de Nikolai Kaganovitch. »⁴⁸⁵

Le champ lexical abondant du confort corporel renvoyant à l’état de Packer– “*felt good*”, “*a quiet contentment, an easing of some [...] pressure*”, “*relaxed*” – jure avec la présentation du corps de celui que Kinski appelle le « rival » du spéculateur, corps criblé « d’innombrables blessures par balles »/“*unnumbered bullet wounds*”. Le sadisme manifeste d’Eric se caractérise

⁴⁸⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 203.

⁴⁸¹ SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 221.

⁴⁸² DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 94.

ainsi par une affirmation pathologique de son *ego* au détriment de la reconnaissance de la valeur de celui d'autrui. Or, cette logique de valorisation de son *ego* est le revers de velléités autodestructrices. Le texte met en effet en valeur un vaste mouvement d'autodestruction organisé par Packer. Emblématique à cet égard est la balle qu'il se tire dans la main, à la fin du roman, et qui irradie son corps de douleur. Ce comportement autodestructeur rapproche Packer d'Érysichthon tel qu'il est présenté par Anselm Jappe. Érysichthon, condamné par Cérès à ne jamais ressentir la satiété, finit par se dévorer lui-même après avoir englouti tout ce qui était à sa portée. Or, Jappe voit dans le sort d'Érysichthon la représentation du sort du sujet néo-libéral : celui-là, envahi par une « avidité qui *a priori* ne peut jamais obtenir ce qui la comble », en est réduit à s'autodétruire⁴⁸⁶, de même qu'un Packer aliéné par l'abstraction financière qui aspire à toujours plus d'innovation technologique et de capital. En réalité, l'ambivalence de Packer est le signe d'un dérèglement du système de désirs, résultat nécessaire de la culture de consommation capitaliste. « Packer n'a aucune connaissance de ses désirs. Il ne sait pas ce qui le meut », écrit Sciolino⁴⁸⁷. Au début du roman, Packer prend la décision de se faire couper les cheveux d'une manière très instinctive et irréfléchie :

*“He didn't know what he wanted. Then he knew. He wanted to get a haircut.”*⁴⁸⁸

« Il ne savait pas ce qu'il voulait. Et puis il le sut. Il voulait se faire couper les cheveux. »⁴⁸⁹

L'utilisation de phrases courtes, la répétition du verbe “*he wanted*”/« il voulait » ainsi que l'utilisation du passé simple en français (« il le sut ») soulignent qu'il a pris sa décision de manière abrupte. Packer, au système de désirs entièrement dérégulé, est le résultat d'une culture de consommation dérégulée.

Ainsi, au sein de notre corpus, s'opposent l'optimisme d'un Zola qui exalte la vitalité de l'argent nouveau et le pessimisme d'un DeLillo qui rend compte des effets néfastes qu'a le système capitaliste contemporain sur les individus. La faillite de nos spéculateurs est révélatrice de ces différences de perspectives adoptées par nos romanciers. Celle de Saccard, loin d'être irrémédiable, fait signe vers une foi optimiste en l'autorégulation efficace du marché, tandis que celle de Packer révèle l'archaïsme des structures qui sous-tendent un système insondable.

⁴⁸⁶ JAPPE Anselm, *La société autophage...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸⁷ “Packer has no insight into desire. He does not know what drives him..”

SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel...”, *art. cit.*, p. 221.

⁴⁸⁸ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 17.

4. Faillite bénine ou cygne noir

Dans *L'Argent*, la faillite de Saccard, signe de l'existence de cycles économiques bénins, est révélatrice de l'autorégulation efficace du marché en laquelle croit Zola. Dans sa thèse, Christophe Reffait montre que Zola, en ayant recours au procédé romanesque de « l'aléa », rend compte du fait que les fluctuations du marché garantissent son équilibre. La représentation de « l'aléa », du risque, de l'incertitude, est rendue dans le roman par l'antinomie entre le motif de la hausse et la prémonition de la débâcle⁴⁹⁰. En effet, d'un côté, l'Universelle connaît des augmentations de capital de plus en plus fulgurantes ; de l'autre, l'annonce de la chute se fait de plus en plus insistante. Le jour où le cours de deux-mille-sept cents francs est atteint, tous pressentent le désastre à venir :

« [...] la hausse s'enrageait, dans un malaise croissant, intolérable ; désormais, on annonçait tout haut la catastrophe fatale, et on montait même, on montait sans cesse, par la force obstinée d'un de ces prodigieux engouements qui se refusent à l'évidence. »⁴⁹¹

Coexistent donc une hausse dont l'obstination est rendue par la personnification de l'augmentation – « s'enrageait » - et la répétition du verbe monter », et un inévitable écrasement, la « catastrophe fatale ». Le roman doit rendre compte de la croyance optimiste de Zola en « l'autorégulation régulation rationnelle du marché »⁴⁹² : la baisse vient compenser une trop forte hausse pour préserver l'équilibre du marché, et inversement. C'est ce qu'a retenu Zola de sa conversation du 18 avril 1890 avec le banquier Georges Lévy : « la baisse se produit infailliblement, chaque fois que les cours montent trop, d'une façon déraisonnable. »⁴⁹³ En découle pour lui une conception optimiste des crises, dont la faillite de l'Universelle est emblématique. Christophe Reffait mentionne le rapprochement possible entre Zola et l'économiste Juglar, contemporain de Zola. Ce dernier développe une théorie optimiste des cycles économiques : pour lui, « la cause unique de la dépression, c'est la prospérité » et inversement, la crise n'est « qu'une torpeur passagère, prélude à de plus belles destinées »⁴⁹⁴. Ainsi, pour Juglar, la crise est annonciatrice d'un avenir lumineux.

⁴⁹⁰ REFFAIT, Christophe, *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle, discours romanesque et imaginaire social de la spéculation*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 447.

⁴⁹¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 373.

⁴⁹² REFFAIT, Christophe, *La Bourse dans le roman...*, *op. cit.* p. 448.

⁴⁹³ « Conversation avec Georges Lévy », Ms 10269, f°157. Cité dans :

REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman politique », dans *Les Cahiers naturalistes...*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁹⁴ REFFAIT, Christophe, « La crise financière actuelle, selon les écrivains du XIXe siècle », dans *Esprit*, janvier 2010, p. 71 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2010-1-page-57.htm> [consulté le 20/05/2022].

Le roman de Zola fait un écho à cette théorie enthousiaste. Au lendemain de sa faillite, Saccard songe : « La crise passée, tout allait reprendre et resplendir de nouveau. »⁴⁹⁵ L'allitération en « r » et en « p » (« reprendre et resplendir ») met en valeur la foi de Saccard en un futur prometteur. La conséquence de cette analyse optimiste des crises est une forme « [d'] innocuité ⁴⁹⁶ » de la ruine : la faillite de Saccard, inscrite dans une économie de cycles, n'est pas irréversible, elle est pleine de promesses de prospérité. Ainsi, notre spéculateur, personnage lui-même « recyclé », dans la mesure où il réapparaît dans *L'Argent* après avoir été le protagoniste de *La Curée*⁴⁹⁷, ressort du krach invaincu et plus fort que jamais, l'esprit plein de nouveaux projets – « le dessèchement d'immenses marais [en Hollande] »⁴⁹⁸. C'est donc à une authentique « dédramatis[ation] »⁴⁹⁹ de la ruine que Zola a procédé.

Dans *Cosmopolis*, au contraire, la faillite de Packer est le signe funeste du fait que le système capitaliste est devenu incontrôlable et insondable. Comme l'explique Joseph Vogl, la trajectoire existentielle et individuelle « erratique » d'Eric Packer fait pendant à l'évolution tout aussi hasardeuse du cours du yen⁵⁰⁰. Or, cette progression du cours du yen, augmentation incontrôlable qui ruine entièrement Eric Packer et son fonds d'investissement, est assimilable, pour le philosophe, à un « cygne noir », lequel se définit ainsi :

« [le] cygne noir [désigne] un événement isolé qui, premièrement, se situe en dehors de toutes les prévisions et de toute prévisibilité, deuxièmement, déploie une efficacité extrême et fatale, et troisièmement, suscite un besoin manifeste d'explication, une quête de cohérence, de contexte, de plausibilité [...]. »⁵⁰¹

Ainsi, le « cygne noir » est un événement imprévisible, déconcertant et destructeur. De fait, l'augmentation du yen est inattendue et prend de cours le protagoniste. Lors de sa conversation avec Vija Kinski, Packer explique au discours indirect qu'une augmentation unilatérale du yen est impossible au regard des théories financières connues :

*“He explained that there were levels [the yen] could not reach. The market knew this. There were oscillations and shocks that the market tolerated to a certain point but not beyond. The yen itself knew it could not go higher. But it did go higher, time and again.”*⁵⁰²

⁴⁹⁵ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 423.

⁴⁹⁶ REFFAIT, Christophe, « Présentation... », *op. cit.*, p. XXXV.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, *La Bourse dans le roman...*, *op. cit.* p. 452.

⁴⁹⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 497.

⁴⁹⁹ REFFAIT, Christophe, *La Bourse dans le roman...*, *op. cit.* p. 453.

⁵⁰⁰ VOGL, Joseph, *Le spectre...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰¹ *Id.*, p. 22.

⁵⁰² DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 84.

« Il expliqua qu’il y avait des niveaux qu[e le yen] ne pouvait pas atteindre. Le marché savait cela. Il y avait des oscillations et des chocs que le marché tolérait jusqu’à un certain point mais pas au-delà. Le yen lui-même savait qu’il ne pouvait pas aller plus haut. Mais il montait quand même, encore et encore. »⁵⁰³

Malgré le fait que règles présidant aux évolutions du marché soient censées être connues du *trader*, comme le montre l’attitude professorale qu’il adopte – “*he explained*”/« il expliqua » -, et malgré le fait que ces règles-là considèrent comme impossible une augmentation continue du cours du yen, ce que souligne la répétition assertive du nom commun “*market*”/« marché », le yen n’hésite pas à poursuivre sa course effrénée. Or, en plus d’être d’imprévue et déconcertante, cette augmentation a des effets graves et irréversibles dans la mesure où non seulement elle entraîne la ruine de Packer et de son fonds -

*“Packer Capital’s portfolio had been reduced to near nothingness in the course of the day and [...] his personal fortune in the tens of millions was in ruinous convergence [...]”*⁵⁰⁴

« le portefeuille de Packer Capital avait été réduit à presque rien au fil de la journée et [...] la] fortune personnelle de quelques dizaines de millions de dollars [d’Eric] entraînait [...] dans une convergence ruineuse »⁵⁰⁵

- mais également un mouvement plus général de « chute des marchés »⁵⁰⁶/“*[swift pitch off] markets down.*”⁵⁰⁷ Or, le « cygne noir » mis en scène par DeLillo, écrit Joseph Vogl, par son imprévisibilité et sa dangerosité, est le signe de la résurgence d’archaïsmes, eux-mêmes synonymes de dangers, et remet en question la rationalité du système économique et financier⁵⁰⁸. A la fin du roman, Benno Levin s’adresse à Packer en ces termes :

*“You tried to predict movements in the yen by drawing on patterns from nature. [...] You were looking for balance, beautiful balance, equal parts, equal sides. [...] But you should have been tracking the yen in its tics and quirks. The little quirk. The misshape.”*⁵⁰⁹

« Vous vous efforciez de prévoir les mouvements du yen en vous inspirant des modèles naturels. [...] Vous cherchiez l’équilibre, le splendide équilibre, les parts égales, les côtés égaux. [...] Mais vous auriez dû traquer le yen dans ses tics et ses bizarreries. La petite bizarrerie. Le défaut de fabrication. »⁵¹⁰

⁵⁰³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 121.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 133.

⁵⁰⁶ *Id.*, p. 119.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰⁸ VOGL, Joseph, *Le spectre*..., *op. cit.*, p. 21.

⁵⁰⁹ DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 200.

⁵¹⁰ *Ibid.*, *Cosmopolis*..., *op. cit.*, p. 212.

L'allitération en « b » dans le texte anglais – “*balance, beautiful balance*” – ainsi que la répétition de l'adjectif “*equal*” et le parallélisme – “*equal parts, equal sides*” – insistent sur la mentalité mathématique avec laquelle Packer a appréhendé les évolutions du yen. Se posent en antithèse l'assonance en “i”, et l'alliance répétée de la consonne occlusive “k” et de la sifflante “s” dans “*tics*” et “*quirks*”, qui renforcent le rôle majeur qu'a joué l'étrangeté, indifférente aux prédictions de la pensée systématique.

Ainsi, nous avons montré que Zola et DeLillo donnaient à voir respectivement deux phases du capitalisme, avec des points de vue opposés. Le capitalisme industriel que représente Zola est orienté vers l'investissement productif, tandis que DeLillo représente un capitalisme financier tourné vers l'abstraction. Zola, optimiste, encense « l'argent nouveau » tandis que DeLillo, désabusé, dépeint un système qui crée des sujets narcissiques. La faillite mise en scène dans nos romans corrobore la théorie économique de chacun de leurs créateurs : pour le premier, la faillite est temporaire, bénigne, elle est le résultat d'une autorégulation efficace des marchés, tandis que pour le second, elle est un « cygne noir », un événement périlleux, imprévisible et incompréhensible pour l'homme.

Si nos romanciers s'érigent ainsi tous deux en théoriciens du système capitalisme, ils proposent également, dans leur œuvre, une réflexion politique : ils donnent à voir les périls qu'encourt, à différentes époques, le système démocratique de leur pays. Ainsi, Zola et Wolfe, font tous deux le constat que le réel n'est pas en accord avec l'idéal démocratique qui le sous-tend : Zola montre dans son roman, en faisant de l'Universelle une métaphore de la République, que l'application encore balbutiante du suffrage universel sous la III^e République a pour résultante une invisibilisation de l'individu et une usurpation de la souveraineté populaire par un petit nombre, tandis que Wolfe décrit en 1987 une société américaine rongée par l'individualisme et privée de la classe moyenne que Tocqueville jugeait nécessaire à la démocratie. La faillite opère comme un révélateur des fonctionnements problématiques identifiés par les auteurs : à l'heure de la débâcle, les gros actionnaires de l'Universelle parviennent à s'enrichir au détriment de la collectivité, tandis que l'itinéraire judiciaire de McCoy révèle que les institutions judiciaires sont livrées à l'individualisme d'un petit nombre. Mais elle est aussi un signe d'espoir : la faillite met en valeur Saccard, qui correspond au type du « bon orateur » charismatique encensé par Zola tandis qu'elle fait naître un nouveau McCoy qui incarne le retour de l'homme moyen tocquevillien.

III. Infortuné Tocqueville

Émile Zola et Tom Wolfe s'interrogent au moment de la publication de leur roman sur les limites auxquelles se heurte l'idéal démocratique de leur époque. Zola questionne de son côté l'applicabilité du suffrage universel, mis en place en 1848, encore balbutiant dans le cadre de la IIIe République, tandis que Wolfe constate l'avènement aux États-Unis d'un fort individualisme aux antipodes de l'idéal démocratique décrit par Tocqueville un siècle et demi plus tôt.

1. Invisibilité du corps social ou individualisme

Zola mène dans son roman une réflexion politique sur l'efficacité de la représentation démocratique à une époque où l'on s'interroge sur l'applicabilité du suffrage universel. Comme le souligne Christophe Reffait dans son article intitulé « *L'Argent*, un roman politique », Zola s'inscrit, avec son roman, dans la même veine que le *Manuel du spéculateur à la Bourse* de Proudhon, en utilisant la thématique boursière pour développer une critique politique⁵¹¹. Or, la réflexion politique de Zola porte sur la représentativité démocratique, à une époque où est mise en doute la possibilité de la mise en pratique du suffrage universel. D'après Christophe Reffait, Zola se propose d'observer « l'avènement de l'individu et la forme du pouvoir à l'âge démocratique », c'est-à-dire qu'il s'interroge sur la souveraineté du peuple à l'heure de l'installation du système démocratique⁵¹². En effet, Zola publie son roman en 1891, sous la IIIe République, alors que les républicains sont pour la première fois majoritaires au Parlement. Il écrit dans le cadre du « moment 1890 » qu'évoque Pierre Rosanvallon, moment fragile « où plus personne ne conteste le principe de souveraineté du peuple et où le suffrage universel est définitivement entré dans les mœurs »⁵¹³ mais où, comme l'explique Christophe Reffait, « on s'interroge sur l'application des principes de 1789, en particulier sur le moyen de concilier le règne de l'égalité et la visibilité du corps social. » Ainsi, dans *L'Argent*, Zola questionne la

⁵¹¹ REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman... », *art. cit.*, p. 63.

⁵¹² *Id.*, p. 64.

⁵¹³ Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable, Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, NRF Gallimard, 1998, p. 103 et sq.
Cité dans REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman... », *art. cit.*, p. 66.

possibilité d'allier efficacement souveraineté du peuple et transparence dans la pratique du pouvoir.

Tom Wolfe, quant à lui, publie son roman dix ans après avoir observé dans son article "The "Me" Decade and The Third Great Awakening" que le système démocratique américain, encensé un siècle et demi plus tôt par Alexis de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique* pour sa propension à l'égalisation des conditions, est marqué par un individualisme exacerbé.

Tocqueville, dans son ouvrage publié en 1835, décrit une société américaine marquée par une uniformité de conditions bien plus grande qu'en Europe. D'après lui, le système démocratique américain, s'il ne supprime pas les inégalités économiques et la hiérarchie sociale, garantit tout de même l'égalisation des conditions en ce qu'il ne repose pas sur des castes : le statut social des individus n'est ni subi ni cristallisé pour l'intégralité de l'existence. Cela le pousse notamment à observer que, bien qu'il y ait des hommes riches, « la classe des riches n'existe point ; car ces riches n'ont pas d'esprit ni d'objets communs, de traditions, d'espérances communes. »⁵¹⁴ De fait, l'idéal démocratique qu'incarne le système américain pour Tocqueville est indissociable du mythe du rêve américain, fortement développé avec la révolution industrielle américaine. Ce mythe met au premier plan l'égalisation sociale permise par le système démocratique américain en percevant la société américaine comme une société sans classes, au sein de laquelle chaque individu peut atteindre une condition sociale et économique appréciable par son seul labeur et sa seule détermination⁵¹⁵. On retiendra également que le résultat de l'égalisation des conditions, pour Tocqueville, est l'existence d'une vaste classe moyenne, condition nécessaire au développement d'un système démocratique, dans la mesure où elle garantit l'équilibre général du groupe social.⁵¹⁶

Toutefois, pour Tocqueville, la démocratie comporte notamment un risque : celui de l'individualisme, qui, pour Tom Wolfe s'est largement réalisé à l'heure des années 1970. Pour

⁵¹⁴ "a class of rich men does not exist : for these rich individuals have no feelings or purposes, no traditions or hopes in common."

Cité dans NUGENT, Walter, "Tocqueville, Marx, and American Class Structure", dans *Social Science History*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 12 n°4, hiver 1988, p. 334 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/1171378?seq=1> [consulté le 04/05/2022].

Traduction extraite de :

TOCQUEVILLE (de), Alexis, *De la démocratie en Amérique*, tome 3, Paris, Pagnerre, 1848, p. 326 [en ligne]. https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Alexis_de_Tocqueville_-_De_la_d%C3%A9mocratie_en_Am%C3%A9rique,_Pagnerre,_1848,_tome_3.djvu [consulté le 03/05/2022].

⁵¹⁵ VANNEMAN, Reeve, WEBER CANNON, Lynn, "The American Dream", dans *The American Perception of Class*, Philadelphie, Temple University Press, 1987, p. 257 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv941wv0> [consulté le 02/05/2022].

⁵¹⁶ CHRISTOL, Hélène, « Une société ... », *art. cit.*, p. 86.

Tocqueville, la démocratie, en favorisant l'autonomie et en entretenant une croyance en l'élévation du niveau de vie, peut conduire à un affaiblissement des liens entre individus et au repli sur soi. Tocqueville formule ce risque en ces termes :

« L'individualisme est un sentiment réfléchi qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables de telle sorte que, après s'être créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même »⁵¹⁷.

Or, Tom Wolfe constate dans son essai publié en 1976, onze ans avant le *Bûcher des Vanités*, et intitulé "The "Me" Decade and the Third Great Awakening" que s'est réalisé ce que Tocqueville considérait comme le risque principal auquel pouvait conduire l'idéal démocratique : l'individualisme. Pour Tom Wolfe, l'individu renfermé sur soi décrit par Tocqueville a dans un premier temps été la « victime des temps modernes » incarnée par Charlie Chaplin, « impuissante, désespérée ». Mais il a été à l'origine du « plus grand âge de l'individualisme dans l'histoire des États-Unis » à partir du moment où il s'est enrichi dans les années 1940⁵¹⁸.

2. « Bande » ou « essaim [de] privilégiés »

Ainsi, Zola et Wolfe ont tous les deux l'intuition que le système politique de leur pays n'est pas en phase avec l'idéal démocratique qui le sous-tend. Tous deux donnent donc à voir dans leur roman un réel politique que n'a pas su forger l'utopie : Zola dépeint dans *L'Argent* l'usurpation de la souveraineté populaire que permet, selon lui, le suffrage universel, tandis que Wolfe décrit dans *Le Bûcher des vanités* une société éloignée de l'idéal tocquevillien car individualiste, divisée entre riches et pauvres, noirs et blancs, et dépourvue d'une classe moyenne essentielle à la santé du système démocratique.

Zola, à travers l'exemple de l'assemblée générale des actionnaires de l'Universelle, donne à voir une conception pessimiste du suffrage universel, ce dernier permettant selon lui à une poignée d'hommes d'usurper la souveraineté d'un peuple rendu passif et indistinct.

On peut en effet voir l'assemblée générale des actionnaires de l'Universelle comme une petite III^e République. A cette aune, le conseil d'administration, « él[u] »⁵¹⁹ au « suffrag[e] »⁵²⁰ universel, en représente le pouvoir législatif, ce que suggère l'attitude du député Huret, qui, lors

⁵¹⁷ TOCQUEVILLE (de), Alexis, *De la démocratie...*, *op. cit.*, p. 196.

⁵¹⁸ WOLFE, Tom, "The "Me" Decade and the Third Great Awakening", dans *New York Magazine*, 23 août 1976 [en ligne]. <https://nymag.com/news/features/45938/>. [consulté le 05/05/2022].

⁵¹⁹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 184.

⁵²⁰ *Id.*, p. 183.

de la réunion clôturant le premier exercice de la société, « sommeill[e] à demi, se croyant à la Chambre »⁵²¹. Saccard, quant à lui, assure un rôle équivalent pour l'Universelle à celui du président de la République, comme le souligne le narrateur : « il devait, d'après les statuts, diriger le travail des bureaux, effectuer les recettes et les dépenses, gérer les affaires courantes, assurer les délibérations du conseil, être en un mot le pouvoir exécutif de la société »⁵²². La période, conclue par une cadence majeure, insiste sur le seul verbe d'état - « être [...] le pouvoir exécutif » - qui succède à quatre verbes d'action - « diriger, effectuer, gérer, assurer », lesquels déclinent les diverses fonctions que Saccard doit remplir. L'insistance sur le verbe « être » entérine le fait que Saccard embrasse absolument la fonction d'un organe exécutif pour l'Universelle.

Or, dans cette petite République, le corps des actionnaires légaux de la Société Anonyme, normalement souverain, est présenté comme un ensemble dont ne ressort aucune individualité et caractérisé par sa forte passivité⁵²³. Le corps des actionnaires est désigné tantôt par un singulier à valeur plurielle - « la foule des petits actionnaires »⁵²⁴ -, tantôt à travers une synecdoque insistant sur l'unanimité du corps - « un murmure sympathique »⁵²⁵, « un tonnerre de bravos »⁵²⁶, « des hochements de tête admiratifs »⁵²⁷ -, ce qui souligne l'absence de divergences parcourant cet ensemble. De fait, aucun débat, aucun désaccord ne ressort : « Pas un n'[a] l'idée de provoquer des explications »⁵²⁸. Les décisions sont prises « à l'unanimité des voix »⁵²⁹, unanimité parfois qualifiée de « belle »⁵³⁰, parfois même d'« absolue »⁵³¹. En plus d'être unanime et grégaire, le corps des administrateurs est passif, « indifféren[t] »⁵³², comme le montre l'alternance de l'utilisation de l'indéfini « on » et de la voix passive pour désigner les décisions prises par l'assemblée des actionnaires - « on reconnut sincère la déclaration », « on déclara la société constituée », « le conseil d'administration fut ensuite nommé »⁵³³.

Or, ce corps d'actionnaires passif et indifférent voit sa souveraineté usurpée par une oligarchie, un petit nombre d'hommes qui manquent d'une légitimité représentative. Comme le

⁵²¹ *Id.*, p. 226.

⁵²² *Id.*, p. 186.

⁵²³ REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman... », *art. cit.*, p. 65.

⁵²⁴ ZOLA, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 185.

⁵²⁵ *Id.*, p. 184.

⁵²⁶ *Id.*, p. 324.

⁵²⁷ *Id.*, p. 321.

⁵²⁸ *Id.*, pp. 321-322.

⁵²⁹ *Id.*, p. 184.

⁵³⁰ *Id.*, p. 322.

⁵³¹ *Id.*, p. 324.

⁵³² *Id.*, p. 321.

⁵³³ *Id.*, p. 184.

souligne Christophe Reffait, la représentation des actionnaires par le conseil d'administration demeure insuffisante, dans la mesure où la désignation des membres se fait de manière horizontale, sans qu'il soit fait appel aux propositions des actionnaires⁵³⁴. La passivité de la masse des actionnaires est telle que ceux qui parmi eux souhaitent faire partie du conseil ne se heurtent à aucun obstacle : « chaque syndicaire a[yant] exigé de faire partie du conseil [...] pass[e] naturellement en tête de liste »⁵³⁵. L'adverbe « naturellement » permet ici au narrateur de désigner ironiquement le processus douteux de désignation du conseil d'administration. Or, cette poignée d'actionnaires à la légitimité contestable bénéficie de l'intégralité des capacités décisionnaires, si bien que la participation du corps des actionnaires à la prise de décisions n'est que feinte. Zola fait en effet mention du fait que « toutes les décisions [relatives à la création de la Société Anonyme ont] été [...] prévues et réglées d'avance »⁵³⁶, soulignant ainsi combien la participation des actionnaires à la prise de décisions qui les concernent est factice.

On peut donc voir dans l'exemple de la gestion de l'Universelle une critique acerbe du fait que le suffrage universel conduit au rapt de la souveraineté du peuple par une poignée d'hommes. Le roman fait écho aux propos rédigés par Zola dans « Ce qu'il faut penser du suffrage universel », article dans lequel il exprime sa méfiance quant à l'honnêteté de l'application du suffrage universel, qui ouvre selon lui la voie à la corruption et à l'usurpation du pouvoir politique :

« En un mot, le principe superbe de la souveraineté du peuple disparaît, il ne reste que la cuisine malpropre d'un tas de gaillards qui se servent du suffrage universel pour se partager le pays, comme on se sert d'un couteau pour découper un poulet »⁵³⁷.

Guillaume McNeil Arteau glose ainsi la perception qu'a Zola du pouvoir politique : « le pouvoir politique répond, par le clientélisme et le népotisme, à la logique de bande⁵³⁸ [ce qui] entraîne quasi systématiquement l'effacement du peuple par la représentation politique »⁵³⁹. On constate cette logique de « bande » dans le roman : l'entre-soi décisionnaire qui caractérise les relations

⁵³⁴ REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman... », *art. cit.*, p. 65.

⁵³⁵ ZOLA, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 184.

⁵³⁶ *Id.*, p. 184.

⁵³⁷ ZOLA, Émile, « Ce qu'il faut penser du suffrage universel », dans *Les Annales politiques et littéraires*, n°530, 20 août 1893, p. 117 [en ligne]. <https://www.retronews.fr/politique/echo-de-presse/2022/04/06/zola-elections-1893> [consulté le 15/03/2022].

⁵³⁸ Le concept de « bande » dans l'œuvre de Zola a été développé par Naomi Schor dans SCHOR, Naomi, « Individu et foule chez Zola : structures de médiations », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 56, 1982, pp. 26-33.

⁵³⁹ McNEIL ARTEAU, Guillaume, « Zola politique : parlementarisme, représentation, médiation », dans *Romantisme*, n° 171, janvier 2016, p. 137 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-1-page-129.htm> [consulté le 06/05/2022].

entre les différents actionnaires de pouvoir dans l'Universelle est de fait fortement suggéré par les « poignées de main échang[ées] » entre les « gros souscripteurs » à l'issue de la réunion de constitution de l'Universelle, après que ces derniers ont « laiss[é] la foule des petits actionnaires s'écouler avec le piétinement d'un troupeau »⁵⁴⁰. De plus, l'idée énoncée par Zola que l'usurpation de la souveraineté populaire est effectuée par une poignée d'hommes dans le but de poursuivre leur propre intérêt – « cuisine malpropre », « pour se partager le pays » - est également présente dans le roman. Le caractère calculateur des membres du conseil d'administration est en effet souligné au jour de la création de l'Universelle : comme l'écrit Zola, qui énumère les avantages financiers dont peuvent profiter les membres du conseil d'administration, les « vingt membres [du conseil], outre les jetons de présence, chiffrés à un total annuel de cinquante mille francs, auraient à toucher, d'après un article des statuts, le dix pour cent sur les bénéfices. »⁵⁴¹ Ainsi, l'exemple de la gestion de l'Universelle illustre une pratique du suffrage universel donnant lieu à l'usurpation de la souveraineté populaire au profit d'une caste d'élus cherchant leur propre intérêt. Les membres du conseil d'administration de l'Universelle correspondent au « type même du député sous l'Empire » dans l'œuvre de Zola, décrit par Éléonore Reverzy comme celui pour qui « seule compte la satisfaction de [son] appétit personnel »⁵⁴².

Tom Wolfe, quant à lui, donne à voir dans *Le Bûcher des Vanités* une société où règnent les castes et l'individualisme, société aux antipodes de l'idéal démocratique tocquevillien. Là où Tocqueville, en effet, assurait qu'en démocratie « la classe des riches n'existe point ; car ces riches n'ont pas d'esprit ni d'objets communs, de traditions, d'espérances communes », dans *Le Bûcher des Vanités*, Sherman McCoy évolue dans un entre-soi de personnes aisées qui suivent leurs intérêts propres et travaillent à s'isoler des autres membres de la société. Dans le chapitre XV, alors que Sherman et Judy, qui ont été invités à un grand dîner chez les Bavardage, se trouvent sur le seuil de l'appartement, Sherman exprime au discours indirect libre sa satisfaction d'appartenir à un « essaim » de « privilégiés » :

⁵⁴⁰ ZOLA, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁴¹ *Id.*, p. 184.

⁵⁴² REVERZY, Éléonore, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* », dans GRENOUILLET Corinne, REVERZY Éléonore (dir.), *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, § 15 [en ligne]. <https://books.openedition.org/pus/2583?lang=fr> [consulté le 07/05/2022].

*“How fabulous and fortunate we are, we few, to be in these upper rooms together with our radiant and incarnadine glows !”*⁵⁴³

« Combien fabuleux et fortunés nous sommes, nous les privilégiés, dans ces hautes sphères, tous ensemble, avec notre éclat irradiant ! »⁵⁴⁴

L’accent est mis, à travers l’allitération en « f » (*“fabulous and fortunate”* / « fabuleux et fortunes »), sur le caractère très privilégié d’un groupe social dont McCoy est fier de faire partie. Ce groupe social est situé géographiquement dans les hauteurs au moment de l’épisode, comme le souligne le comparatif en anglais *“upper rooms”*, qui met en évidence l’appartenance de l’appartement des Bavardage aux étages supérieurs de l’immeuble ; mais il est surtout au sommet de la hiérarchie sociale, comme le souligne le choix de traduction de Benjamin Legrand de *“upper rooms”* par « hautes sphères ». C’est bien à une caste sociale isolée qu’appartient Sherman, comme le souligne entre autres la mention du fait qu’aucun noir n’est présent à la soirée – *“All faces were white”*⁵⁴⁵ / « tous les visages étaient blancs »⁵⁴⁶. Le repli sur soi de cette classe ultra-favorisée est d’autant plus fort que ces derniers se sentent menacés par les classes pauvres et immigrées qu’ils doivent côtoyer à New-York. C’est le sens de l’avertissement du maire dans le prologue, qui joue sur cette angoisse de classe :

*“And you, you Wasp charity-bidders sitting on your mounds of inherited money up in your co-ops with the twelve-foot ceilings and the two wings, one for you and one for the help, do you really think you’re impregnable ? And you German-Jewish financiers who have finally made it into the same buildings, the better to insulate yourselves from the shtetl hordes, do you really think you’re insulated from the Third World ?”*⁵⁴⁷

« Et vous, les Wasps, embrouillés dans vos galas de charité, assis sur vos tas d’héritages, dans vos somptueux appartements quatre mètres sous plafond et deux ailes, une pour vous et un pour vos domestiques, vous croyez vraiment que vous êtes inexpugnables ? Et vous, les financiers juifs allemands qui avez fini par atteindre ces mêmes immeubles, pour mieux vous isoler de ces hordes de *shtetl*, vous croyez vraiment que vous êtes isolés du *Tiers Monde* ? »⁵⁴⁸

⁵⁴³ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 362.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 466.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, *The Bonfire...* *op. cit.*, p. 362.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, *Le Bûcher...* *op. cit.*, p. 467.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, *The Bonfire...* *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, *Le Bûcher...* *op. cit.*, p. 13.

L'accent est mis sur l' « isol[ement] »/«*insulat[ion]*» du « Tiers-Monde »/«*Third World*» (terme qui désigne en l'occurrence les catégories sociales pauvres et issues de l'immigration de New-York) que se sont efforcés de pratiquer les « Wasps » et les « financiers juifs allemands »/«*German-Jewish financiers*». Leurs appartements sont semblables à des forteresses qu'ils veulent « inexpugnables »/«*impregnable*». La mention des « héritages »/«*inherited money*», notamment, souligne la cristallisation pérenne de la division de la société en classes économiquement très inégales.

En réalité, la société dépeinte par Wolfe est une société au sein de laquelle se confrontent les extrêmes et en manque d'une classe moyenne, seule qui puisse constituer, pour Tocqueville, le fondement d'une société démocratique. Hélène Christol décrit la société new-yorkaise de Wolfe comme « une société écartelée entre ses riches, les « golden-boys », les « yuppies », ou autres marchands du temple, et ses pauvres qui hantent les jungles urbaines et les couloirs sales du Palais de Justice du Bronx. »⁵⁴⁹ En effet, la classe moyenne est quasi inexistante dans le roman. La critique, qui étudie le statut du procureur Kramer, l'un des seuls membres de la classe moyenne dans le roman, souligne combien les perspectives pour lui sont peu réjouissantes. Sa situation se résume en ces termes : « un salaire insuffisant, un logement inadéquat, de mauvaises conditions de travail et surtout une perte de statut par rapport à ses anciens condisciples d'université qui n'ont pas choisi le service public et gagnent des fortunes dans le privé. »⁵⁵⁰. Dans le chapitre II, Kramer, alors qu'il aperçoit dans la rue son ancien camarade d'université à Columbia, Andy Heller, qui s'est enrichi en travaillant dans une grande firme, Angstrom & Molner, met tout en œuvre pour l'éviter, afin de ne pas avoir à subir ce qu'il considérerait comme une humiliation. Il imagine le mépris avec lequel Andy le lorgnerait :

*“Andy Heller would be scanning his dirty raincoat, his old gray suit, which was too short in the pants, his Nike sneakers, his A&P shopping bag... Fuck that...”*⁵⁵¹

« Andy Heller passerait au scanner son vieil imper sale, son vieux costume gris, aux pantalons trop courts, ses Nikes à rayures, son sac en plastique blanc... Jamais, bordel ! »⁵⁵²

L'énumération de vêtements qui sont tous assortis d'un adjectif qualificatif dépréciatif (“*dirty*”, “*old*”, “*too short*”/« sale », « vieux », « trop courts » etc), en plus de souligner que Kramer est

⁵⁴⁹ CHRISTOL, Hélène, « Une société... », *art. cit.*, p. 84.

⁵⁵⁰ *Id.*, p. 85.

⁵⁵¹ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵² *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 51.

à la peine financièrement pour s'habiller comme il le souhaiterait, indique qu'il est en proie à un fort sentiment de honte intériorisée face à Andy Heller, représentant d'une classe sociale qui s'est enrichie grâce au secteur privé. La citation insiste donc sur le caractère peu reluisant du statut du représentant de la classe moyenne. Ainsi, non seulement la classe moyenne sur laquelle doit se fonder la démocratie, d'après Tocqueville est quasi inexistante dans le roman, mais en plus, son statut est peu attrayant.

3. Faillite et (dés)espoir politique

Ainsi, Zola comme Wolfe font de leur roman la description d'un réel qui n'a pas été imprégné par l'utopie politique, le premier soulignant à quelles dérives peut conduire l'application du suffrage universel et le second soulignant combien est corrompu l'idéal démocratique tocquevillien à l'heure des années 1980. Or, dans les deux romans à l'étude, la faillite du protagoniste a un rôle ambivalent : elle révèle les travers du système démocratique, tout en instillant une lueur d'espoir politique.

Dans *L'Argent* et *Le Bûcher des vanités*, la faillite du spéculateur révèle les failles démocratiques propres à la société dans laquelle le personnage évolue. D'un côté, la faillite de l'Universelle de Saccard rend flagrante la corruption des élus politiques ; d'un autre, celle de McCoy rend visible le caractère nocif pour le citoyen de l'individualisme qui étrangle la société et qui est permis par une institution judiciaire fragilisée.

Dans *L'Argent*, la faillite de l'Universelle opère comme un révélateur de l'opportunisme et de la corruption des membres du conseil d'administration, à l'image de l'opportunisme et de la corruption des élus politiques que Zola dénonce régulièrement. Font partie du conseil d'administration notamment, outre l'ingénieur Hamelin, le spéculateur Daigremont, le député Huret, le fabricant de soieries Sédille, le banquier Kolb et le marquis de Bohain⁵⁵³. Or ces gros actionnaires – qui se partagent, à la création de l'Universelle, les quatre cinquièmes des actions⁵⁵⁴ - sont bien distincts, dans le texte, des petits actionnaires, désignés comme « [I]es autres, les croyants, les naïfs »⁵⁵⁵, dans la mesure où ils ont les moyens de tirer leur épingle du jeu, au détriment de la collectivité. Ainsi, à l'heure de la faillite de l'entreprise, quatre des cinq actionnaires principaux parviennent à s'enrichir grâce à la débâcle, au détriment des autres détenteurs d'actions de l'Universelle. Daigremont, « prêt à passer à l'ennemi, dès le premier symptôme grave »⁵⁵⁶, vend l'intégralité de ses actions le jour où l'agent de change Delarocque

⁵⁵³ ZOLA, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁵⁴ *Id.*, p. 145.

⁵⁵⁵ *Id.*, p. 411.

⁵⁵⁶ *Id.*, p. 406.

lui annonce que Gundermann et les autres baissiers se préparent à vendre en masse des actions pour en faire baisser le cours⁵⁵⁷, ce qui lui permet de gagner « douze à quinze » millions au moment de la faillite⁵⁵⁸. Zola rend compte par l'intermédiaire d'un discours indirect libre de Madame Caroline de la manière dont la quasi-intégralité des membres du conseil d'administration a retourné sa veste pour faire un maximum de profit, au dernier moment :

« Presque tous les administrateurs de l'Universelle s'étaient, d'ailleurs, taillé royalement leur part, les uns comme Huret et Kolb en réalisant au plus haut cours, avant l'effondrement, les autres comme le marquis et Daigremont en passant aux baissiers, par une tactique de traîtres ; sans compter que, dans une de ses dernières réunions, lorsque la société était déjà aux abois, le conseil d'administration avait fait créditer chacun de ses membres de cent et quelques mille francs. »⁵⁵⁹

L'assimilation de ces administrateurs à des « traîtres » ainsi que la mention du fait qu'ils se sont « taillé [...] leur part », expression assortie d'un adjectif ironique, « royalement », soulignant qu'ils ont tiré leur profit de la situation de manière décomplexée, insiste sur le caractère intéressé de ces actionnaires. La deuxième partie de la phrase souligne quant à elle les pratiques véreuses auxquelles les administrateurs ont recouru pour renforcer leurs bénéfices à la veille de la débâcle : l'effet de redoublement qui résulte du fait que les mêmes personnes sont désignées deux fois par deux expressions différentes – « le conseil d'administration » et « chacun de ses membres » souligne l'impunité avec laquelle ils ont pu maximiser leurs gains, à la veille de la faillite.

Dans *Le Bûcher des vanités*, la débâcle de McCoy révèle le potentiel destructeur pour l'individu d'une société américaine individualiste et socialement éclatée. Comme le montre Helle Porsdam, dans l'univers de Wolfe, les résultats d'un monde social individualiste et scindé entre des groupes sociaux et ethniques différents en lutte pour le pouvoir et la reconnaissance sont la peur et l'agressivité mutuelles⁵⁶⁰. La débâcle judiciaire de Sherman McCoy est le résultat du fait que toutes les velléités malveillantes à son égard sont libérées, car nombreux sont ceux qui peuvent trouver un avantage à son inculpation. Ainsi, le procureur Kramer, par exemple, a une raison notable de s'en prendre à McCoy. Pétri de frustrations liées à son statut

⁵⁵⁷ *Id.*, p. 408.

⁵⁵⁸ *Id.*, p. 442.

⁵⁵⁹ *Id.*, p. 442.

⁵⁶⁰ PORSDAM, Helle, "In the Age of Lawspeak : Tom Wolfe's "The Bonfire of the Vanities" and American Litigiousness", dans *Journal of American Studies*, vol. 25, n°1, avril 1991, p. 56 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/27555422?seq=1> [consulté le 08/05/2022].

social, il rêve de porter « un tir sur [...] le Grand Accusé Blanc »⁵⁶¹ / “*ha[ve] a shot at [...] the Great White Defendant*”⁵⁶², représentant d’une classe sociale « que Dieu, dans Sa perversité, [a] tant favorisé[e]. »⁵⁶³ / “*whom God, in His perversity, had favored so much.*”⁵⁶⁴ Le corollaire de sa frustration est un désir avide de reconnaissance. A la fin du chapitre XVIII, alors que Kramer anticipe la gloire qu’il va pouvoir obtenir du cas McCoy, il imagine le tableau que peindra l’artiste du tribunal :

*“But how would the artist deal with his skull, where he had lost so much hair ? Well, if the drawing did justice to his powerful frame, no one would notice. The courage and the eloquence... that’s what they would see. The whole city of New York would see it. Miss Shelly Thomas would see it.”*⁵⁶⁵

« Mais comment l’artiste allait-il s’en tirer avec son crâne, qui avait perdu tant de cheveux ? Bof, si le tableau rendait justice à sa puissante carrure, personne ne remarquerait rien. Le courage et l’éloquence... C’est ça qu’ils verraient. Toute la ville de New York le verrait. Mlle Shelly Thomas le verrait. »⁵⁶⁶

Kramer brûle de bénéficier de la gloire qu’il pense mériter, comme le souligne la phrase nominale mentionnant ses qualités – « le courage et l’éloquence » -, les points de suspension suggérant encore bien d’autres de ses attraits supposés. Il souhaite attirer tous les regards, comme le souligne l’hyperbole « toute la ville de New-York le verrait ». Ce besoin de reconnaissance se cristallise d’ailleurs sur la conquête amoureuse à laquelle il est en train d’œuvrer. « Mlle Shelly Thomas », dont la mention vient conclure le chapitre, est encore plus importante que « toute la ville de New-York ». Or, assoiffé de reconnaissance sociale, Kramer a trouvé en Sherman McCoy celui contre qui il doit livrer une lutte à mort hégélienne. Ainsi, il est sans pitié vis-à-vis de Sherman. C’est lui qui recueille le témoignage de Roland Auburn, le jeune homme qui a vécu l’accident en même temps qu’Henry Lamb, au chapitre XVIII, et qui estime que le témoignage est suffisamment fiable pour qu’on arrête Sherman. Puis, c’est lui qui, au chapitre XXII, tente d’augmenter la caution de Sherman de 240 000 dollars. Ensuite, il se rend au chapitre XIX chez Maria pour la menacer d’une accusation de crime dans le cas où elle ne témoignerait pas contre Sherman. Et enfin, il demande, dans le dernier chapitre, que la caution de Sherman soit élevée à un million de dollars. Kramer, pétri d’insatisfaction, a déclaré la guerre à Sherman. Ainsi, Wolfe montre par la débâcle de McCoy combien les frustrations

⁵⁶¹ WOLFE, Tom, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 533.

⁵⁶² *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 414.

⁵⁶³ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 532.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 413.

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 443.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 569.

individuelles amenées par un système politico-social divisé en des castes d'individualistes peuvent se retourner contre l'individu.

Or, Wolfe montre que cette destruction de l'individu à laquelle aspirent certains, qui devrait être contrée par des institutions démocratiques solides, est en réalité facilitée par celles-ci : l'institution judiciaire, loin de servir l'idée de justice, est mise au service des intérêts particuliers. Comme le suggère Helle Porsdam, les préoccupations de « justice » existent à peine pour les hommes de loi impliqués dans le cas Sherman McCoy⁵⁶⁷. Ceux-ci, guidés par leur intérêt, en viennent à oublier les données factuelles de l'affaire car plus rien n'importe alors que d'assouvir leur soif de revanche. Cette attitude a une conséquence délétère : elle soumet l'institution judiciaire aux intérêts particuliers plutôt qu'à l'idée de justice. Ainsi, on observe que Kramer, par exemple, homme de loi, juge que le témoignage de Roland Auburn, au chapitre XVIII, est suffisamment authentique pour inculper Sherman, et ce, malgré le fait que Roland Auburn soit déjà connu de la justice et ait déjà été arrêté trois fois pour des faits de petite délinquance. Pourtant, dans le chapitre XXIX, il rejette le témoignage de deux dealers qui affirment connaître Roland Auburn et viennent nuancer le témoignage de celui-ci. En effet, alors que ceux-là expliquent qu'Auburn et Lamb avaient bien l'intention d'attaquer la voiture de Sherman et de Maria au moment de l'accident, Kramer prend la défense de Roland :

*“Kramer felt alarmed and resentful and protective, protective of Roland Auburn. [...] Roland Auburn was not a saint, but he had goodness in him, and he was telling the truth.”*⁵⁶⁸

« [Il] se sentait alarmé, agacé et prêt à protéger, protéger Roland Auburn. [...] Roland n'était pas un saint, mais il y avait du bon en lui, et il disait la vérité. »⁵⁶⁹

L'accumulation d'émotions qui assaillent Kramer, rendue par la polysyndète en anglais (*“alarmed and resentful and protective”*) et par l'assonance en français (« alarmé, agacé »), soulignent que sa réaction relève de l'irrationnel. L'insistance sur le fait qu'il a déjà choisi son camp est rendue par la répétition (*“protective, protective”* / « protéger, protéger ») et par l'affirmation sans nuance (*“he was telling the truth”* / « il disait la vérité »). Enfin, au chapitre XXXI, alors que Killian, l'avocat de Sherman, fait entendre au juge en charge de l'affaire, Kovitsky, et à Kramer, l'enregistrement d'un entretien entre Maria et Sherman attestant du fait que Maria était au volant lors de l'accident, et non Sherman, Kramer fait tout pour éviter que ne soit prise en compte cette pièce à conviction sous prétexte « [qu'] il n'y aucun moyen de

⁵⁶⁷ PORSDAM, Helle, “In the Age of Lawspeak...”, *art. cit.*, p. 47.

⁵⁶⁸ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 635.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 812.

vérifier l'authenticité de la bande »⁵⁷⁰/*“there is no way of checking on the authenticity of this tape”*⁵⁷¹. Il cède aux intérêts des hommes du Révérend Bacon, dont il se revendique le porte-parole. Helle Porsdam souligne que, dans le roman, la menace qui pèse sur les institutions est grande : en témoigne le fait que le juge Kovitsky, seul homme de loi du roman qui tente de faire régner la justice, et qui rejette dans le dernier chapitre la charge retenue contre Sherman après avoir écouté l'enregistrement proposé par Killian, voit sa réinvestiture refusée dans l'épilogue : il est donc éjecté du tribunal, car l'institution judiciaire ne veut plus d'hommes préoccupés par la justice.

Si la faillite, dans les deux romans, a un rôle révélateur, elle allume également une lueur d'espoir politique. Dans *L'Argent*, la débâcle de Saccard creuse l'écart entre le protagoniste et ses actionnaires importants en révélant qu'en Saccard s'est incarnée la figure louable du député bon orateur, à contre-courant de l'immobilisme et proche de sa nation. Dans le roman de Tom Wolfe, la débâcle de McCoy apparaît comme un événement purifiant qui permet la renaissance de l'Américain moyen appelé de ses vœux par Tocqueville.

La faillite de l'Universelle creuse l'écart entre les gros actionnaires d'un côté et, de l'autre, Saccard, qui, s'il ressemble à certains égards à ces-derniers, incarne en réalité le type du député bon orateur, proche de sa nation et à rebours de l'immobilisme de ses associés. Saccard a réalisé de multiples opérations fallacieuses qui le rapprochent des autres membres du conseil d'administration. Notamment, Saccard instrumentalise de manière fallacieuse le suffrage universel pour procéder à des augmentations de capital mensongères. Le 25 avril 1865, il se sert de l'approbation de l'assemblée générale, « seule [...] compétente pour autoriser » le doublement du capital, de vingt-cinq à cinquante millions de francs, afin de mener des pratiques « irrégul[ières] ». Une fois l'approbation de l'assemblée générale obtenue, il proclame de ce pas le doublement du capital chez son notaire, maître Lelorrain, assurant que le capital a été « intégralement souscrit » alors même que certaines des actions, non souscrites, sont mises au compte de Sabatani « par un [simple] jeu d'écritures »⁵⁷². Il emploie donc les mêmes pratiques véreuses que les gros actionnaires qui l'entourent. Néanmoins, alors que ses associés se rapprochent du type du député corrompu, Saccard, lui, se rapproche de celui du bon orateur, encensé par Zola. En effet, Guillaume McNeil Arteau montre que Zola discrimine entre les orateurs « médiocr[es] » et le bon orateur, au Parlement de l'Empire puis au Parlement de la

⁵⁷⁰ *Id.*, p. 889.

⁵⁷¹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 696.

⁵⁷² ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 228.

République⁵⁷³. De fait, face à un parlementarisme qui, sous l'Empire et la République, repose essentiellement sur le « disc[ours et le] langag[e] », Zola distingue la voix des orateurs qui ne parviennent qu'à créer un « tapage vulgaire », qui sont éloignés de la « réalité sociale » et alimentent un « immobilisme néfaste », de celle du bon orateur [qu'a pu incarner Gambetta, pour lui, par exemple], détenteur d'une « parole sage », proche du peuple et rompant avec l'immobilisme des autres députés. Or, Saccard se conforme à cette figure de l'orateur. Il sait adresser des paroles sages, rassurantes, à ses actionnaires, dont il est proche, comme le montre son attitude à la veille de la faillite :

« Et Saccard, assiégé par la foule des autres, les croyants, les naïfs, se montra particulièrement aimable et rassurant pour Sédille et pour Maugendre, qui, les lèvres tremblantes, les yeux humides de supplications, quêtèrent l'espoir du triomphe. Il leur serra vigoureusement la main, en mettant dans son étreinte l'absolue promesse de vaincre. »⁵⁷⁴

La proximité qu'il entretient avec ses actionnaires est affective, comme le suggèrent les qualificatifs « aimables et rassurants » qui le désignent, et physique, comme le révèle la poignée de main virile qu'il échange avec eux. Il est même, et surtout, soucieux de son peuple. Au moment où il comprend que la faillite est actée, il songe à « la masse énorme des petits, des capitalistes misérables qui [vont] être broyés sous les décombres de l'Universelle. » Et alors, il perd un instant le contrôle de lui-même :

« Saccard, ce corsaire au cœur tanné par vingt ans de brigandage, Saccard dont l'orgueil était de n'avoir jamais senti trembler ses jambes, de ne s'être jamais assis sur le banc qui était là, contre le pilier, Saccard eut une défaillance et dut s'y laisser tomber un instant. »⁵⁷⁵

Ainsi, l'anaphore – « Saccard... » - et la répétition de l'adverbe à valeur hyperbolique – « jamais » - soulignent combien le personnage est endurci : la comparaison de son cœur à un morceau de cuir, que suppose le participe passé « tanné », notamment, vise à montrer qu'il est aguerri. L'insistance sur son durcissement rend d'autant plus extraordinaire la manifestation de sa sensibilité, la « défaillance » qui le prend à la vue de la « misère » des « petits ».

Enfin, le fait même que la Banque Universelle fasse faillite est la conséquence du fait que Saccard rompe avec l'immobilisme des gros actionnaires. Dans le chapitre IV, il présente son projet ambitieux d'Universelle à Madame Caroline comme un projet « vaste », destiné à « remue[r...] le monde », une « ambition [...] colossale », qui permet d'envisager un « avenir

⁵⁷³ McNEIL ARTEAU, Guillaume, « Zola politique... », *art. cit.*, p. 131.

⁵⁷⁴ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 411.

⁵⁷⁵ *Id.*, pp. 418-419.

aveuglant de conquêtes »⁵⁷⁶. Ainsi, il est prêt à mettre en branle une machine qui doit, à terme, secouer la terre toute entière. Or, la faillite est révélatrice de cette vigueur qui est la sienne dans la mesure où, d'une part, elle vient après la gloire, et d'autre part, elle est l'indicateur de l'importance des risques qu'il a pris. C'est que signifie Aristide Saccard lorsqu'au lendemain de sa faillite en Bourse, il explique à Hamelin au discours indirect libre : « Si l'on acceptait le succès, il fallait bien accepter les risques. Quand on chauffe trop une machine, il arrive qu'elle éclate. »⁵⁷⁷ La métaphore de la « machine » qui a surchauffé suggère toute l'énergie que Saccard a investie dans son projet, à rebours de l'immobilisme des actionnaires importants qui l'entourent.

Dans *Le Bûcher des vanités*, la faillite de Sherman McCoy apparaît comme un événement purifiant qui fait renaître l'Américain moyen toquevillien. Hélène Christol voit en effet dans le Sherman de la fin du roman « l'homme moyen, nu, le héros fondateur du mythe américain, libéré des déterminismes de classe et de caste. »⁵⁷⁸ En effet, celui-ci, à la fin du chapitre XXX, s'adresse en ces termes à son avocat Killian :

*"I'm not Sherman McCoy anymore. I'm somebody else without a proper name. [...] I have nothing to do with Wall Street or Park Avenue or Yale or St. Paul's or Buckley or the Lion of Dunning Sponget. [...] I exist down here now [...] I'm standard issue. [...] Reade Street and 161st Street and the pens – if I think I'm above it, I'm only kidding myself, and I've stopped kidding myself."*⁵⁷⁹

« Je ne suis plus Sherman McCoy. Je suis quelqu'un d'autre sans nom propre. [...] Je n'ai plus rien à voir avec Wall Street, Park Avenue, ou Yale, ou St Paul ou Buckley ou avec le Lion de Dunning Sponget. [...] J'existe *ici, en bas*, maintenant [...] Je suis l'accusé normal. [...] Reade Street, et la 161^e Rue, et les cages – si je pense que je suis au-dessus de tout ça, je ne fais que m'illusionner, et j'ai arrêté de m'illusionner. »⁵⁸⁰

Sherman, victime d'un système judiciaire corrompu, a tout perdu avec sa faillite. Il a notamment perdu son statut social privilégié, comme le montre l'accumulation de hautes institutions et de lieux prestigieux auxquels il pouvait s'identifier ("*Wall Street or Park Avenue...*" / « Wall Street, Park Avenue etc ») et auxquels il ne s'identifie plus. Il a notamment rompu avec la logique du privilège hérité, qui participait de la fracturation de la société, comme le souligne la référence à son père, "*the Lion of Dunning Sponget*" / « le Lion de Dunning Sponget ». Ainsi, il peut incarner l'Américain moyen toquevillien, comme le souligne le fait qu'il est retombé dans

⁵⁷⁶ *Id.*, pp. 165-166.

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 423.

⁵⁷⁸ CHRISTOL, Hélène, « Une société... » *art. cit.*, p. 89.

⁵⁷⁹ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 681-682.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 871.

l'anonymat (« je suis quelqu'un d'autre sans nom propre ») et le fait qu'il embrasse une situation indifférenciée des autres individus (« je suis l'accusé normal »). Comme le montre Joshua J. Masters, Sherman, auparavant incarnation de l'individualisme de caste, en vient à être une figure de résistance⁵⁸¹. Il devient celui qui pourrait faire advenir la société toquevillienne tant désirée.

⁵⁸¹ MASTERS, Joshua J., "Race and the Infernal City in Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*", dans Tom Wolfe (éd. Harold Bloom), New York, Chelsea House Publishers, 2000, p. 191.

- Troisième partie -

Faillite du spéculateur et faillite du roman : biais de réalisme, difficultés représentationnelles, *mise en économie* du roman

« La littérature, on le sait, [...] c'est se *payer de mots* en *historiant* : c'est *vendre du vent*. [...] L'expérience de la littérature aurait donc particulièrement à voir avec cela : la spéculation, les moulins à vent de l'esprit, et le trafic des illusions comiques ; en particulier, l'expérience du récit de fiction – mise en suspens volontaire de l'incrédulité, comme on le sait, crédit ouvert aux possibles de l'existence [...] »

(Emmanuel Bouju, « À quoi peut-on accorder crédit ? »⁵⁸²)

Nous avons donc montré de quelle manière le schème de la faillite permettait de révéler les failles du système masculiniste, capitaliste et démocratique dans lequel évoluent nos spéculateurs, et plus largement, nos romanciers.

Il s'agira maintenant d'analyser la manière dont le roman rend compte de ce système dans lequel est enfermé l'individu spéculateur. Trois de nos auteurs font le choix d'une approche réaliste – DeLillo, choisissant pour sa part l'approche postmoderne.

Nous montrerons dans un premier temps que les réalismes de nos auteurs présentent des failles dans la manière dont ils appréhendent la société qu'ils représentent : est au cœur des romans de Némirovsky et de Wolfe une tension entre prétention réaliste et histoire personnelle auctoriale. Si Némirovsky fait reposer son réalisme sur le fait qu'elle ne parle que d'un monde qu'elle connaît, elle imprègne son œuvre de stéréotypes antisémites qui manifestent son ambivalence quant à sa propre judéité et les souffrances que lui a infligées ce monde connu, la faillite de Golder entérinant un constat pessimiste de l'autrice quant à la condition juive de son époque. Wolfe, quant à lui, prétend adopter un réalisme englobant, qui rende compte de l'intégralité des différentes conditions à New-York mais il ne parvient pas à dépasser le point de vue masculin et anglo-américain qui est le sien, ce que la faillite de Sherman McCoy vient acter.

⁵⁸² BOUJU, Emmanuel, « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l'histoire », dans *Entre-temps*, 13 décembre 2018 [en ligne]. <https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/> [consulté le 15/06/22].

Nous nous intéresserons dans un deuxième temps à la manière dont les romanciers appréhendent plus particulièrement le matériau financier, obscur pour eux. Si Zola veut apparemment *désocculter* le milieu de la finance pour son lecteur à travers une approche naturaliste pédagogique, il renonce toutefois à élucider les mystères financiers en proclamant l'hétérogénéité du matériau financier et du matériau littéraire. DeLillo, quant à lui, adopte l'esthétique du *sublime financier* pour représenter une finance « hiéroglyphique », tout en théorisant l'impossibilité pour le roman de représenter une finance qui évolue trop rapidement. Wolfe, enfin, juge que le *réalisme capitaliste* qu'il adopte pour représenter la complexité de la finance est un pari *sûr*. La faillite révèle les différences entre nos auteurs : pour Zola comme pour DeLillo, elle marque la volonté, pour le roman, de *traduire* la finance, de se la réapproprier à travers un schème connu du roman, tandis que dans le roman de Wolfe, elle entérine le fait que son réalisme est *sûr*.

Il n'est pas possible de se demander comment le roman représente la finance sans s'interroger sur la manière dont la finance prend possession du roman et le subordonne à sa logique. Nous montrerons donc dans un troisième temps que Zola et Wolfe célèbrent apparemment la marchandisation de leur œuvre littéraire, à travers un procédé de mise en abyme. Une fois le roman acquis à la logique financière, il se laisse modeler par la temporalité, voire même, le langage de la finance. Si la faillite acte pour Wolfe le statut du roman comme marchandise, elle traduit une angoisse de Zola face à une *course à la valeur* qui lui est imposée par son éditeur, et permet au romancier de montrer à ses lecteurs qu'il s'enrichit parce qu'ils sont de *mauvais* lecteurs.

I. « C'est ainsi que je les ai vus... » ou des réalismes en faillite

« On doit considérer la perception comme une opération de transformation du monde, ce qui rend impossible toute objectivité, toute exactitude absolues dans la connaissance. »⁵⁸³ Ces mots écrits par Denis Saint-Jacques dans un article démontrant de manière provocante l'impossibilité d'un réalisme littéraire mettent à jour la tension qui fera l'objet de notre sous-partie : la difficulté pour l'écrivain de proposer un réalisme qui fasse abstraction de sa subjectivité et de son histoire. Nous montrerons ainsi que les romans de Némirovsky sont habités de cette même tension : si les auteurs proposent un projet réaliste, il semble toutefois que leurs propres problématiques ou contradictions internes viennent biaiser ce même réalisme qu'ils proposent, ce que révèle la faillite de nos personnages.

1. Réalisme circonscrit ou englobant

Dans *David Golder*, Irène Némirovsky se revendique d'une approche réaliste pour traiter d'un milieu social qu'elle connaît : celui des nouveaux riches juifs de Biarritz. Pour la rédaction de son roman, Némirovsky s'est possiblement inspirée des récits qu'elle pouvait lire en 1926 dans la presse au sujet des projets ambitieux d'aménagement d'Alfred Loewenstein, magnat belge né d'un père juif, propriétaire d'une villa à Biarritz dans laquelle il se reposait, et mort le 4 juillet 1928, soit plus d'un an avant la publication du roman⁵⁸⁴. Mais la jeune femme puise avant tout dans son expérience personnelle : celle qui passe fréquemment des vacances dans la luxueuse station balnéaire de Biarritz déclare en effet à Frédéric Lefevre dans le cadre d'une interview faite le 11 janvier 1930 :

« [*David Golder*] est né à Biarritz, du spectacle de tous ces oisifs, détraqués et vicieux, de tout ce monde mêlé de financiers, de banquiers douteux, de femmes à la recherche du plaisir et de sensations nouvelles, de gigolos, de courtisanes, etc. »⁵⁸⁵

C'est donc l'observation désabusée des nouveaux riches qui l'entourent pendant ses vacances qui lui fournit la matière de son roman. Ce monde d'arrivistes, la jeune femme le côtoie par le

⁵⁸³ SAINT-JACQUES, Denis, « Impossible réalisme », dans *Études littéraires*, vol. 3, n°1, avril 1970, p. 15.

⁵⁸⁴ PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007, p. 147.

⁵⁸⁵ LEFÈVRE, Frédéric, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », dans *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930, pp. 1-2.

Cité dans : *Ibid.*, PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset / Denoël, 2009, p. 154 (Le Livre de Poche).

biais de son père, Leonid, banquier parvenu, depuis que la famille russe est arrivée en France en 1919. En contact depuis toujours avec le monde des financiers, Némirovsky trouve dans sa mémoire son inspiration romanesque :

« Vous voulez savoir pourquoi le monde des affaires tient tant de place dans mes romans ? Mais simplement parce que j'ai, là-dessus, beaucoup de souvenirs personnels. Mon père était banquier. C'est sous l'aspect des conflits d'argent que me sont apparus les premiers drames dont mon esprit ait été témoin »⁵⁸⁶

déclare-t-elle en 1936 à Roger Bourget-Pailleron, directeur littéraire de la « Revue des Deux Mondes ». Or, c'est le fait que le sujet de son roman soit inspiré de son expérience personnelle qui doit être gage pour l'autrice du réalisme de son œuvre⁵⁸⁷. L'écrivaine, de fait, déclare délaissé « les types qu'[elle] ne connaîtra[i]t pas assez bien pour imaginer leurs sentiments, leurs réactions » et préférer se limiter à « peindre la société qu'[elle] connaî[i]t le mieux » dans son roman⁵⁸⁸. Et une fois son sujet choisi, elle suit une méthode réaliste rigoureuse. Comme le montrent Olivier Philipponnat et Patrick Leinhardt, Némirovsky s'inspire des habitudes du romancier réaliste russe Tourgueniev : elle caractérise ses personnages dans le moindre détail afin qu'ils semblent extraits du monde réel avant de procéder à la rédaction de l'intrigue⁵⁸⁹ : – « Je sais comment ils se comporteront, non pas seulement dans le cas du livre mais dans tous les cas de la vie »⁵⁹⁰, dit-elle à Frédéric Lefèvre dans une interview datant du 7 juin 1933. En parallèle, elle se renseigne rigoureusement au sujet des actions pétrolières liées à l'exploitation du pétrole de Bakou – actions qui sont au cœur des affaires de Golder dans le roman -, en lisant de fond en comble *L'Impérialisme du pétrole* de Louis Fischer ainsi que des numéros de la

⁵⁸⁶ BOURGET-PAILLERON, Roger, « La nouvelle équipe. Mme Irène Némirovsky. M. Joseph Peyé », dans *Revue des Deux Mondes*, n°591, 1936, pp. 21-25. Cité dans : *Id.*, p. 158

⁵⁸⁷ Nous pouvons considérer comme « réaliste » l'œuvre de l'autrice dans la mesure où elle remplit les six critères énumérés par David R. Shumway pour caractériser les romans réalistes : (1) elle traite de la société qui lui est contemporaine ; (2) elle propose des descriptions faisant appel à plusieurs des cinq sens ; (3) la psychologie et le statut social des personnages est crédible ; (4) elle retranscrit la vie quotidienne des personnages ; (5) les événements sont vraisemblables ; (6) le récit rend compte d'aspects de la société qui ne sont communément pas connus. Cf :

SHUMWAY, David R., « What is realism ? », dans *Storyworlds : a Journal of Narrative Studies*, vol. 9, n° 1-2, été-hiver 2017, p. 184 [en ligne]. <https://jstor.org/stable/10.5250/storyworlds.9.1-2.0183> [consulté le 03/06/2022].

⁵⁸⁸ VIEL, M.-J., « Comment travaille une romancière, interview radiodiffusée, 1934. Cité dans :

Ibid., *La vie...* 2007, p. 253.

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 151.

⁵⁹⁰ « En marge de *L'Affaire Courilof*, Radio-Dialogue entre F. Lefèvre et Mme I. Némirovsky », Sud de Montpellier, 7 juin 1933. Cité dans : *Id.*, p. 150.

Revue pétrolifère, si bien que son père, sollicité pour relire les épreuves du roman avant sa publication, n'identifie aucun manquement majeur au principe de vraisemblance⁵⁹¹.

Dans *Le Bûcher des Vanités*, Tom Wolfe, quant à lui, remet au goût du jour le réalisme tel qu'il est conçu par les écrivains européens et américains du XIXe siècle et dont il hérite le caractère englobant. Celui qui se dit l'héritier de Dickens, de Balzac, ou encore de Zola, fait un choix anachronique : alors que, selon lui, les intellectuels américains ont déterminé, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, que le roman réaliste appartenait au passé⁵⁹², son ambition est de réinvestir le genre. Dans l'introduction de son roman, "Stalking the Billion-Footed Beast", le romancier déclare avoir voulu rédiger le roman qu'il attendait depuis la fin des années 1960 :

*"I wanted to fulfill a prediction I had made [...] in 1973 ; namely that the future of the fictional novel would be in a highly detailed realism based on reporting, a realism more thorough than any currently being attempted, a realism that would portray the individual in intimate and inextricable relation to the society around him."*⁵⁹³

« Je voulais accomplir une prédiction que j'avais faite [...] en 1973 ; à savoir que l'avenir du roman fictionnel résiderait dans un réalisme extrêmement détaillé reposant sur le reportage, un réalisme plus approfondi que tous les réalistes déjà pratiqués, un réalisme qui ferait le portrait de l'individu considéré dans la relation intime et inextricable qu'il entretient avec la société autour de lui. »

Ainsi, c'est bien sa longue expérience du journalisme, du « reportage »/«*reporting*» qui inspire celui qui s'essaie pour la première fois au genre romanesque. L'ambition de Wolfe est d'écrire un « roman de la ville » à la manière de Balzac ou Zola⁵⁹⁴, en adoptant une perspective « totalisante »/«*totalizing*»⁵⁹⁵. En effet, alors que Némirovsky préfère représenter exclusivement le milieu social qu'elle connaît, Wolfe veut rendre compte de toutes les facettes d'un New-York fragmentée et polarisée : en s'appuyant sur une documentation massive, le romancier a l'ambition de parler à la fois du « haut et [du] bas New-York »/«*New-York high and low*»⁵⁹⁶. Plus précisément, Wolfe veut rendre compte de la diversité des statuts sociaux dans ce New-York hétéroclite : «*Status is fundamental, an inescapable part of human life.*»/« Le statut est fondamental, un aspect incontournable de la vie humaine », déclare-t-il dans le cadre

⁵⁹¹ *Id.*, p. 155.

⁵⁹² WOLFE, Tom, "Introduction : Stalking the Billion-Footed Beast" dans *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. XIII.

⁵⁹³ *Id.*, p. XIX.

⁵⁹⁴ *Id.*, p. X.

⁵⁹⁵ KENNEDY, Liam, « "It's the Third World Down There !" Urban Decline and (Post)national Mythologies in *Bonfire of the Vanities* », dans *Modern Fiction Studies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 43, n°1, printemps 1997, p. 96, [en ligne]. 10.1353/mfs.1997.0009 [consulté le 03/06/2022].

⁵⁹⁶ WOLFE, Tom, "Introduction...", *op. cit.*, p. XXIV.

d'une interview donnée le 27 octobre 1988⁵⁹⁷. C'est pourquoi il décrit ses personnages à travers une grande variété de détails, vestimentaires ou autres, lesquels doivent servir à caractériser leur condition sociale⁵⁹⁸. Or, pour rendre compte des différentes conditions sociales à New-York, Wolfe fait le choix d'une approche centrée sur le sujet : afin de faire comprendre au lecteur « [la] relation intime et inextricable qu[e l'individu entretient] avec la société autour de lui »/«*[the] intimate and inextricable relation to the society*», Wolfe n'a d'autre choix que de pénétrer « dans l'esprit et le système nerveux central »/«*into the minds and central nervous systems*» de ses personnages⁵⁹⁹.

2. Stéréotypes

Ainsi, Némirovsky et Wolfe se revendiquent tous deux du réalisme. Némirovsky circonscrit le sujet de son roman réaliste au milieu qu'elle connaît tandis que Wolfe, au contraire, veut rendre compte de l'étendue des différentes conditions sociales à New-York. Or, chacun des deux projets réalistes a des limites liées à l'histoire ou à la subjectivité de l'auteur. L'écriture de Némirovsky peine à dépasser des stéréotypes antisémites courants à son époque, ce qui révèle son ambivalence à l'égard de sa propre judéité et d'un monde social qu'elle connaît trop bien. Wolfe, quant à lui, ne parvient pas à rendre compte de points de vue autres que ceux d'hommes anglo-américains ; il peine donc à dépasser son propre point de vue.

Le réalisme d'Irène Némirovsky ne dépasse pas les stéréotypes sur les juifs véhiculés dans les sociétés occidentales du premier XXe siècle et retranscrits dans la littérature depuis le Moyen-Âge. Aux stéréotypes antisémites physiques tels que le « nez juif » - Golder étant d'après le narrateur en possession d'un « nez énorme, crochu, comme celui d'un vieil usurier juif » - ou la rousseur, s'ajoutent dans le roman les traits de caractère communément attribués aux juifs. On compte parmi ces derniers la cupidité – Golder « poursuiv[a]nt [pour les antisémites] à travers le monde la possession des richesses et des joies de la terre avec [...] avidité »⁶⁰⁰ - allant de pair avec l'avarice⁶⁰¹, laquelle est incarnée de façon hyperbolique par Soifer dans le roman. Mais également la peur de la mort, ou encore l'attachement à la famille,

⁵⁹⁷ “Tom Wolfe”, dans *Bill Moyers' World of Ideas*, 27 octobre 1988. [radio] Cité dans : SMITH, James F., “Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities* : A Dreiser Novel for the 1980s”, dans *Tom Wolfe...*, *op. cit.*, New York, Chelsea House Publishers, 2000, p. 139.

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 144.

⁵⁹⁹ WOLFE, Tom, “Introduction...”, *op. cit.*, p. XIX.

⁶⁰⁰ LE CARDONNET, Georges, « En bouquinant », dans *Adam, la revue de l'homme*, 15 mars 1930, p. 63. Cité dans PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie...*, *op. cit.*, 2009, p. 231.

⁶⁰¹ WOLF, Nelly, « Le juif roux... », *art. cit.*, p. 39.

personnifié par Tübingen qui travaille non pour lui mais pour sa descendance⁶⁰². Nelly Wolf glose par exemple dans son article sur le « juif roux » la manière dont l'évocation de la rousseur, dans le roman, fait advenir l'imaginaire démoniaque. Trois des personnages principaux du roman, à savoir Golder, Gloria et Fischl, sont roux, ce qui fait signe vers la présence d'un stéréotype⁶⁰³. La critique explique que la rousseur du juif, dans le roman, en plus d'être attribuée à la judéité, fait surgir l'imaginaire infernal par la métaphore de la flamme. C'est dans ce cadre que Nelly Wolf analyse la première évocation qui est faite de la rousseur de Golder, en soulignant que la comparaison avec le feu y convoque un imaginaire populaire de l'Enfer⁶⁰⁴ :

« Il commença à lire, penchant très bas sous la lampe ses épais cheveux blancs, jadis roux, où demeurait encore sur les tempes et sur la nuque un peu de couleur ardente, pétillante, comme une flamme à demi étouffée sous la cendre. »⁶⁰⁵

La rousseur est ici comparée sans ambages au feu, au moyen de deux adjectifs juxtaposés – « ardente, pétillante » - qui, par le biais d'une assonance, convoquent l'image d'une flamme vive. Or, comme l'écrit la critique, la flamme, par ses nuances, rappelle également l'or, ce qui tend à entériner le stéréotype qui associe le juif à l'argent. Outre le fait que le personnage de David Golder porte le nom de l'argent – *gold* désigne l'or en anglais, allemand et yiddish⁶⁰⁶-, Wolf identifie dans la manière dont Fischl est présenté le glissement métaphorique de la flamme à l'or. En effet, Fischl a « [d]es yeux brillants d'intelligence derrière les fines lunettes à branches dorées », de telle sorte que s'allient ici, par le rapprochement de la teinte, la métaphore du feu – « brillants » - et celle de l'or – « dorées »⁶⁰⁷. On est donc bien, dans le roman, en présence d'un ensemble de stéréotypes associés au juif.

Du fait de cette omniprésence du stéréotype, le roman est perçu par beaucoup dès sa publication en 1929 comme une œuvre antisémite. *L'Univers israélite*, notamment, journal pourtant favorable à l'assimilation, émet des réserves à l'égard du roman, dont il juge qu'il présente des personnages ne pouvant susciter que commisération ou exécration⁶⁰⁸. A l'heure de la redécouverte du roman dans les années 2000, Ruth Franklin, rédactrice pour le journal *The New Republic*, perçoit l'œuvre de Némirovsky comme le symptôme de la « haine du Juif » et

⁶⁰² *Id.*, p. 41.

⁶⁰³ *Id.*, p. 32.

⁶⁰⁴ *Id.*, p. 35.

⁶⁰⁵ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁶⁰⁶ WOLF, Nelly, « Le juif roux... », *art. cit.*, p. 36.

⁶⁰⁷ *Id.*, p. 36.

⁶⁰⁸ PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie...*, *op. cit.*, 2009, p. 234.

n'hésite pas à qualifier *David Golder* de « livre effarant » et de « parodie raciste de roman »⁶⁰⁹. D'aucuns voient en l'écrivaine une juive antisémite en proie à la « haine de soi », expression attribuable à tout groupe social discriminé et qui, d'après Sander Gilman, désigne le fait qu'un membre du groupe dévalorisé, ayant intégré les stéréotypes négatifs portant sur le groupe social dont il fait partie, mette tout en œuvre pour se distinguer du reste du groupe⁶¹⁰.

L'usage massif de ces clichés semble davantage le signe d'une forte ambivalence de l'autrice à l'égard de sa propre judéité que celui d'un réel antisémitisme. Susan Suleiman rappelle en effet que, si des extraits de Némirovsky peuvent déplaire par les stéréotypes auxquels ils font appel, son œuvre ne lui semble pas antisémite dans la mesure où elle ne vise pas à corroborer une idéologie – et ce, d'autant plus que son œuvre n'oppose pas le juif (qui serait perçu comme malsain) au non-juif (sain)⁶¹¹. Nelly Wolf ajoute que le roman est dépourvu de tout raisonnement racialisé⁶¹². Susan Suleiman, surtout, répond aux accusations de « haine de soi juive » dont Némirovsky a pu faire l'objet. La critique, plutôt que de cautionner l'emploi de l'expression « haine de soi », vide de sens à ses yeux, ainsi que sa tonalité accusatoire, préfère rappeler combien devait être courant et naturel pour un juif dans les années 1920 de ressentir une certaine ambivalence à l'égard de sa judéité à l'heure où se multipliaient sans vergogne les discours antisémites⁶¹³.

L'ambiguïté de l'autrice découle en réalité de la généralisation quelque peu abusive du regard qu'elle porte sur un monde qu'elle ne connaît que trop bien. « C'est ainsi que je les ai vus », réplique-t-elle à Nina Gourfinkel, qui lui demande pourquoi elle n'a pas préféré doter ses personnages de traits plus sympathiques. Elle se défend d'avoir voulu faire le portrait d'une « race » et assure avoir voulu dépeindre un monde social, l'univers « pourri » des palaces et des casinos, plutôt que la totalité des Juifs⁶¹⁴. Finalement, il semble qu'elle ait procédé à une généralisation de son expérience personnelle « dure et précoce, [...], partielle, monotone et étroite ». On sait par exemple que Gloria, femme avide et égocentrique aux multiples amants,

⁶⁰⁹ FRANKLIN, « Scandale française (*sic*) : The Nasty Truth about a New Literary Heroine », dans *The New Republic*, 30 janvier 2008, pp. 28-43.

Citée dans SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹⁰ SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹¹ *Id.*, p. 212.

⁶¹² WOLF, Nelly, « Le juif roux... », *art. cit.*, p. 35.

⁶¹³ *Id.*, p. 36.

⁶¹⁴ GOURFINKEL, Nina, « L'expérience juive d'Irène Némirovsky. Une interview de l'auteur de *David Golder* », dans *L'Univers israélite*, 28 février 1930.

Citée dans : PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie...*, *op. cit.*, 2007, p. 189.

est un avatar romanesque d'Anna, la mère d'Irène, haïe de sa fille parce qu'elle ne lui a jamais manifesté aucun attachement⁶¹⁵.

Tom Wolfe, quant à lui, ne parvient pas à rendre compte d'autres points de vue que de celui d'hommes anglo-américains ; il peine donc à s'émanciper de sa propre perspective. Pour pénétrer l'intimité psychique de chacun de ses personnages, Wolfe utilise le discours indirect libre. Par exemple, dans le chapitre II, alors que Kramer est dans le métro pour rejoindre le Tribunal du Bronx où il exerce, Wolfe rend compte à travers le discours indirect libre de la peur qui saisit le personnage à la vue de trois jeunes afro-américains :

*“Into the car came three boys, black, fifteen or sixteen years old [...] Kramer braced and made a point of looking tough and bored. He tensed his sternocleidomastoid muscles to make his neck fan out like a wrestler’s. One on one... he could tear any one of them apart... But it was never one on one... He saw boys like this every day in court...”*⁶¹⁶

« Entrèrent trois jeunes noirs de quinze ou seize ans [...] Kramer se tendit et s'efforça d'avoir l'air dur et lassé. Il tendit ses muscles sternocleidomastoïdiens pour que son cou ressemble à celui d'un catcheur... Un contre un... Il pouvait réduire n'importe lequel en charpie... Mais ce n'était jamais à un contre un... Il voyait des mômes comme ça tous les jours au tribunal... [...] »⁶¹⁷

Par le biais de la focalisation interne – *“made a point of looking tough and bored”*, *“to make his neck fan out like a wrestler’s”* / « s'efforça d'avoir l'air dur et lassé », « pour que son cou ressemble à celui d'un catcheur » –, Wolfe suggère avec humour la peur qui s'empare de Kramer à la vue des adolescents noirs. L'utilisation du discours indirect libre entrecoupé de points de suspension dans la deuxième partie de la citation rend compte du fait que son esprit anxieux anticipe une éventuelle attaque – *“one on one”* / « un contre un » - parce qu'il associe les jeunes gens à des criminels en puissance – *“He saw boys like this every day in court”* / « Il voyait des mômes comme ça tous les jours au tribunal ». En somme, Wolfe rend bien compte des pensées qui traversent « l'esprit » de son personnage ainsi que des tensions qui saisissent son « système nerveux », en révélant subtilement le malaise qui le saisit à la vue d'individus appartenant à un autre groupe social. Néanmoins, il s'avère que « l'œil empirique » du roman – l'ensemble des points de vue de personnages qui s'expriment à travers le discours indirect libre - est composé de cinq personnages exclusivement masculins et anglo-américains : Sherman McCoy, le procureur Lawrence Kramer, le journaliste Peter Fallow, l'employé de l'évêché, et le maire. L'absence d'une subjectivité féminine et d'une perspective afro-

⁶¹⁵ SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky...*, op. cit., p. 224.

⁶¹⁶ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, op. cit., p. 37.

⁶¹⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 53.

américaine approfondies biaise inévitablement la perspective⁶¹⁸. Comme le montre Joshua J. Masters, Wolfe ne se décentre de la perception masculine et blanche – perception à laquelle il peut s’identifier - qu’une seule fois dans le roman, dans le premier chapitre⁶¹⁹ : alors que Sherman est dans une cabine téléphonique près de chez lui et qu’il vient d’appeler par erreur sa femme Judy au lieu de sa maîtresse Maria, il aperçoit un individu noir : “*a black youth, tall, rangy, wearing white sneakers*”⁶²⁰/« un jeune Noir, grand, élancé avec des tennis blancs. »⁶²¹ Aussitôt, il est pris de peur, comme Kramer dans l’exemple ci-dessus. Or, le narrateur souligne le ridicule de Sherman en adoptant quelques lignes plus loin la perception du jeune noir en question :

“Not once did it dawn on Sherman McCoy that what the boy had seen was a thirty-eight-year-old white man, soaking wet, dressed in some sort of military-looking raincoat full of straps and buckles, holding a violently lurching animal in his arms, staring, bug-eyed, and talking to himself.”

« Il ne vint pas une minute à l’esprit de Sherman McCoy que ce que le garçon avait vu était un Blanc de trente-huit ans, trempé comme une soupe, vêtu d’une sorte d’impermeable quasi militaire couvert de boucles et de sangles, tenant un chien qui s’agitait violemment dans ses bras, le regard fixe et parlant tout seul. »

Ici, le narrateur, en plus d’insister sur les remparts solides qui empêchent les individus d’un groupe social de se mettre dans la peau d’autres personnages – “*not once did it dawn on Sherman McCoy...*”/« Il ne vint pas une minute à l’esprit de Sherman McCoy » - adopte une focalisation interne au jeune noir et atteste de l’existence de points de vue *autres* à New-York. Néanmoins, l’expérience n’est pas réitérée. De plus, la présentation du point de vue du jeune afro-américain ici n’est chargée d’aucun affect, si bien que le lecteur peut avoir l’impression qu’elle est surtout présente pour rendre compte du ridicule de la situation dans laquelle se trouve Sherman, et non pour s’intéresser authentiquement au ressenti que peut avoir l’individu en question.

Découle de cet impossible décentrement un biais dans la prétention réaliste de l’auteur. En effet, les personnages anglo-américains sont décrits à travers leur statut social, tandis que ceux qui appartiennent aux minorités sociales sont désignés en termes raciaux et ethniques⁶²². Le premier chapitre s’ouvre avec mention de la « chemise à carreaux, [du] pantalon kaki et [des] chaussures de bateau »/“*checked shirt, khaki pants, and leather boating mocassins*” que

⁶¹⁸ MASTERS, Joshua J., “Race and...”, *art.cit.*, p. 181.

⁶¹⁹ *Id.*, p. 182.

⁶²⁰ WOLDE, Tom, *The Bonfire... op. cit.*, p. 17.

⁶²¹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 27.

⁶²² MASTERS, Joshua K., “Race and...”, *art. cit.*, p. 183.

porte McCoy. Le narrateur fait mention du fait que cet accoutrement ne concorde pas avec le statut social prestigieux du personnage :

*“Looking at Sherman McCoy, [...] you would have never guessed what an imposing figure he usually cut.”*⁶²³

« En regardant Sherman McCoy [...] habillé comme il l'était [...] on n'aurait jamais deviné quel important personnage il était normalement. »⁶²⁴

La même chemise, le même pantalon et les mêmes chaussures sont mentionnées de nouveau à la fin du roman, dans la coupure de journal qui constitue l'épilogue :

*“A tall, patrician figure, son of the eminent Wall Street lawyer John Campbell McCoy and a product of St Paul's School and Yale, Mr McCoy, 39, was dressed in an open-necked sport shirt, khaki pants, and hiking shoes. This was in sharp contrast to the \$ 2,000 custom-tailored English suits he was famous for as the legendary \$ 1,000,000-a-year 'king of the bond market' for Pierce & Pierce.”*⁶²⁵

« Figure éminente, patricienne, fils d'un grand avocat de Wall Street, John Campbell McCoy, issu de l'école de St Paul et de Yale, M. McCoy, 39 ans, était vêtu d'une chemise à col ouvert, d'un pantalon kaki et de chaussures de sport. Quel contraste avec les costumes anglais à 2000 \$ qui faisaient la renommée de celui qui fut le légendaire « roi de l'obligation » à 1 million de \$ par an. »⁶²⁶

La toilette de McCoy ici fonctionne comme un symbole du statut social de celui qui l'exhibe, en signifiant précisément la perte d'un statut social : là où, au début du roman, le vêtement n'est *pas* en adéquation avec celui qu'il *est*, à la fin, il n'est *plus* en cohérence avec celui qu'il *était*. Or, si, pour McCoy, ce sont les vêtements qu'il porte qui symbolisent son statut social, les personnages issus de minorités sont décrits à travers des rôles sociaux et ethniques qui sont naturalisés dans le roman. Lorsque Sherman et Maria se retrouvent dans le Bronx par inadvertance, au chapitre IV, ils croisent un couple qui se bat :

*“ ‘Ooooooaaaggggh !’ A tremendous scream off to the left... A young man with a wispy moustache and a sport shirt is sauntering across the street. A girl runs after him screaming. ‘Ooooooaggggh !’... Dark face, frizzy blond hair... She throws her arm around his neck, but in slow motion, as if she's drunk.”*⁶²⁷

« « Oooooaaahhhh ! » Un terrible cri sur la gauche... Un jeune type avec une moustache tortillonnée et une chemise de sport s'avance sur la chaussée. Une fille lui court après en hurlant.

⁶²³ WOLFE, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶²⁴ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 17.

⁶²⁵ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 717.

⁶²⁶ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 916.

⁶²⁷ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 84.

« Oooooaaahhhhh ! » ... Visage noir, cheveux blonds crépus... Elle jette son bras autour du cou du type, mais au ralenti, comme si elle était ivre. »⁶²⁸

Les deux individus sont présentés comme des personnages d'une pièce de théâtre qui, une fois introduits – “*a young man*”/« un jeune type... », “*a girl*”/« une fille [...] » - jouent leur rôle – « [lui] s'avance sur la chaussée » / “*is sauntering across the street*” et elle « lui court après en hurlant » / “*runs after him screaming*”. Or, si Wolfe fait mention de l'accoutrement du jeune homme (dont on ne sait pas s'il est noir), certainement pour signifier sa basse extraction et expliquer son comportement – “*wispy moustache, sport shirt*”/« moustache tortillonnée, chemise de sport » -, la jeune fille, qui, elle, est noire, n'est désignée qu'à travers la mention de sa couleur de peau (et de ses « cheveux blonds crépus »/“*frizzy blond hair*”). Son comportement, presque animalisé comme le montre la répétition de son cri, est donc expliqué *naturellement* par sa couleur de peau, suppose le texte.

3. Faillite du réalisme

Ainsi, dans nos deux romans, l'approche réaliste comporte des biais liés à l'histoire ou à la subjectivité de l'auteur. Chez Irène Némirovsky, la présence de stéréotypes antisémites révèle une ambiguïté de l'autrice quant à son identité juive, ainsi que la généralisation hâtive d'une expérience personnelle rude. Chez Tom Wolfe, la perspective dominante du roman supposé englobant reste celle de personnages masculins et anglo-américains – personnages qui lui ressemblent le plus. La faillite des protagonistes, dans chacun des romans, révèle le conflit entre subjectivité auctoriale et réalisme. Dans *David Golder*, elle confirme que l'histoire personnelle de l'autrice prend le pas sur son réalisme, en corroborant un constat subjectif fort pessimiste quant à la condition juive, tandis que dans *Le Bûcher des Vanités*, elle acte les peurs de l'auteur qui biaisent son approche.

Comme le montre Nadia Malinovich, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, la communauté juive française a une visibilité sans précédent dans l'espace public. Forts d'un sentiment de légitimité dû aux sacrifices consentis pour la patrie⁶²⁹, les juifs se sentent libres d'exprimer dans la littérature et au théâtre leurs questionnements identitaires⁶³⁰. Or, Nicolas

⁶²⁸ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 115.

⁶²⁹ WEILL, Nicolas, « Figures de Juifs français au tournant des années 1920-1930 », dans *Les Intellectuels français et Israël* (dir. Denis Charbit), Paris, Éditions de l'Éclat, 2015, p. 46.

⁶³⁰ MALINOVITCH, Nadia, « Littérature populaire et romans juifs dans la France des années 1920 », dans *Archives juives*, vol. 39, janvier 2006, p. 46 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2006-1-page-46.htm> [consulté le 09/06/2022].

Weill montre que les écrivains juifs demeurent en réalité dans la position d'une minorité qui ne fait pas contrepoids à une majorité largement antisémite. Leur choix de proposer une littérature juive en langue française les confronte donc aux problématiques qui sont celles d'un groupe dominé qui doit s'exprimer au moyen de la langue du groupe dominant : leur écriture doit incorporer les préjugés du public, que ce soit pour subvertir ces préjugés, ou bien pour obtenir le succès littéraire⁶³¹. Reconnaisant que le roman d'Irène Némirovsky est imprégné d'une subjectivité qui n'est pas réductible à une simple « haine de soi » juive, le critique voit dans *David Golder* « l'âpre corps-à-corps que l'écrivain juif est obligé d'opposer à l'antisémitisme qu'il découvre au cœur de sa propre écriture quand celle-ci se voit contrainte d'intégrer les préjugés de son temps. »⁶³² Ainsi, pour lui, l'écriture de Némirovsky est le lieu du conflit intérieur d'une écrivaine qui est partagée entre volonté d'affirmation de sa judéité et abdication devant l'antisémitisme de l'époque.

Or, Némirovsky, une fois qu'elle s'est heurtée à l'antisémitisme ambiant, n'a d'autre choix que de se désavouer comme juive. Pour Weill, la mort de Golder, qui suit sa faillite, constitue la transposition de la mort symbolique de la judéité de Némirovsky. Aboutissement nécessaire du conflit que livre l'autrice à l'antisémitisme, elle est emblématique du « paradoxe [...] de la condition juive moderne où l'on semble s'affirmer et puis se nier d'un seul geste. »⁶³³ Dans le dernier chapitre, alors que Golder est à l'agonie et qu'il enjoint le jeune garçon qui l'assiste d'aller informer absolument Tübingen qu'il est mort, il répète plusieurs fois son propre nom afin d'être sûr que le garçon le prend bien en notes :

« Le mourant murmurait : « Golder... David Golder... » avec une espèce d'égarement, d'obstination épouvantée. Le nom, sans doute, les syllabes qui le formaient, sonnaient à ses oreilles comme les mots inconnus d'une langue étrangère... »⁶³⁴

Ainsi, Golder, à l'heure de sa mort, ne se reconnaît plus. Il meurt hanté par le spectre d'une possible dissociation de lui-même, que souligne l'allitération en « an » qui transcrit de manière sonore la comparaison de son nom à une « langue étrangère ». C'est cette dissociation qu'opère Némirovsky, qui meurt à elle-même en se niant comme juive.

Ce geste de négation qui lui semble inéluctable, Irène Némirovsky l'étend à l'ensemble de la condition juive par un constat politique pessimiste. Pour Nicolas Weill, est sensible dans

⁶³¹ *Id.*, p. 45.

⁶³² *Id.*, pp. 49-50.

⁶³³ *Id.*, p. 50.

⁶³⁴ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 189.

une certaine littérature juive de l'époque – à laquelle appartient Némirovsky - le sentiment que le juif ne peut s'affirmer que dans l'action :

« Dès lors qu'elle ne saurait se traduire ni par un retour à une tradition dont la langue est autre, ni par la disparition, [la] subjectivité [juive] ne peut se concentrer que dans l'*action*. Le seul espace de reconnaissance pour le Juif se réduit à son action, à l'urgence, à l'exception, autrement dit au lieu même du politique. »⁶³⁵

Or, si, pour le critique, un auteur comme le militant sioniste français André Spire incarne le versant optimiste de cette « *pragmatique juive* », le roman de Némirovsky en présente la « face sombre ». *David Golder* présente en effet un personnage qui s'épuise dans un « agir comme agitation » peu constructif. L'argent, dans le roman, est le moyen par lequel le protagoniste s'affirme dans l'action. Gloria déclare à Golder, à la fin du chapitre X : « si tu n'avais pas les affaires, tu serais le plus malheureux des hommes mon petit... »⁶³⁶ Mais en réalité, l'argent n'est jamais vraiment possédé, il va et vient avec inconstance. Si bien qu'il constitue plutôt un moyen d'affirmation fragile et peu épanouissant pour le personnage juif : « le sort du juif [...] s'épuise dans la pure dépense, sans antécédents ni lendemains, sans mémoire excessive, dans une durée matérialiste privée d'utopie et de spiritualité » écrit Nicolas Weill⁶³⁷.

La faillite de Golder apparaît alors comme la confirmation de ce constat politique sombre dans la mesure où elle confirme la précarité du statut du juif tel que le perçoit Némirovsky. La banqueroute de Golder prend la forme d'un « torrent indifférent » qui « entraî[n]e des fortunes diverses »⁶³⁸. La comparaison au « torrent » suggère que la débâcle survient aveuglément, sans rationalité sous-jacente. Ainsi, la faillite vient entériner le caractère inconstant de l'argent dans le roman. Au chapitre IV, Golder, critique du suicide de Marcus – suicide motivé par la mauvaise tournure qu'ont prise ses affaires -, se dit au discours indirect libre : « Combien de fois déjà il avait tout perdu, et il faisait comme les autres, il recommençait... »⁶³⁹ Ainsi, la ruine révèle que l'argent qui, pour Némirovsky, est le seul moyen par lequel peut s'affirmer le juif est bien instable. A la différence des faillites précédentes de Golder, en revanche, celle qui survient dans le roman a un caractère définitif : elle précipite le cheminement vers la mort d'un personnage qui, une fois privé de son argent, n'a plus d'autre opportunité de salut sur terre.

⁶³⁵ WEILL, Nicolas, « Figures de Juifs français... », *art. cit.*, p. 48.

⁶³⁶ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 61.

⁶³⁷ WEILL, Nicolas, « Figures de Juifs français... », *art. cit.*, p. 54.

⁶³⁸ NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder...*, *op. cit.*, p. 128.

⁶³⁹ *Id.*, p. 26.

La faillite de Sherman, quant à elle, apparaît comme la confirmation du biais de réalisme de Wolfe. Au premier abord, il semble que Wolfe conserve une certaine distance avec le point de vue de Sherman McCoy, qui est celui qui bénéficie le plus largement du discours indirect libre dans le roman. Une fois que Sherman est arrivé chez Maria en compagnie de cette dernière après leur périple infortuné à travers le Bronx, Wolfe décrit ironiquement la vague d'orgueil qui envahit le spéculateur :

*“They had fought in the jungle together, hadn't they ? [...] He wanted to have this woman literally, to enclose her in his very hide, to subsume this hot fair white body of hers, in the prime of youth's sweet rude firm animal health, and make it his forever. Perfect love ! Pure bliss ! Priapus, king and master ! Master of the Universe ! King of the Jungle !”*⁶⁴⁰

« Ils avaient combattu ensemble dans la jungle, non ? [...] Il voulait avoir cette femme, littéralement, la faire entrer en lui, absorber ce merveilleux corps blanc et chaud, en pleine jeunesse animale saine et forte, et le faire sien pour toujours. L'amour parfait ! La béatitude parfaite ! Priape, roi et maître ! Maître de l'Univers ! Roi de la Jungle ! »⁶⁴¹

Wolfe insiste sur la dimension éminemment fantasmagorique de la perception qu'a Sherman de sa « victoire » dans le Bronx. Le personnage se fantasme comme animal sauvage ayant vaincu un prédateur fort dangereux, ce que souligne l'animalisation qu'il projette sur Judy – *“this [...] body [...] in the prime of youth's sweet rude firm animal health”* / « ce [...] corps [...] en pleine jeunesse animale saine et forte » ainsi que la périphrase par laquelle il s'auto-désigne : *“King of the Jungle”* / « Roi de la Jungle ». Pris d'une folie des grandeurs, il se sent revirilisé, ce que montrent son désir bestial pour Judy – *“he wanted to [...] enclose her in his very hide, to subsume this hot fair white body of hers”* / « Il voulait [...] la faire entrer en lui, absorber ce merveilleux corps blanc et chaud » - et la mention de Priape, roi de la mythologie grecque dont le phallus géant est constamment en érection. L'hyperbole qui parcourt cette tirade intérieure mégalomane décrédibilise le discours de Sherman, ce qui signale que Wolfe prend de la distance à l'égard de son personnage. Néanmoins, si les fantasmes de Sherman font en apparence l'objet d'une satire de la part de l'auteur, sa chute apparaît comme la réalisation de ses peurs – le roman semblant affirmer par-là que la perspective de Sherman est en adéquation avec le réel. En effet, si la jungle apparaît dans ce passage comme le produit de son imagination, la dernière scène du roman, au tribunal, fait survenir une *vraie* jungle. La horde d'acolytes du Révérend Bacon présente à l'audience de Sherman se révèle authentiquement sauvage : elle émet « des grognements, des cris, des sifflets [... des] hurlements, [des] appels au sang, [...]

⁶⁴⁰ WOLFE, *The Bonfire...*, op. cit., pp. 102-103.

⁶⁴¹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., pp. 136-137.

[un] rugissement »⁶⁴²/“*groans, moans, yelps [...] howls, cries for blood, [...] a roar*”⁶⁴³. Finalement, pour l’homme anglo-américain qu’est Wolfe, la faillite révélatrice du danger que représentent les noirs pour des blancs comme McCoy. Si, à l’heure de l’accident, le danger était latent voire incertain (il n’est pas assuré que les jeunes Roland Auburn et Henry Lamb voulaient véritablement du mal à McCoy), à l’heure du jugement de Sherman, il est manifeste. En est symptomatique la lutte à mains nues que mène Sherman contre le principal acolyte du Révérend Bacon, lutte qui lui permet de prendre une revanche symbolique :

“*All at once [the tall black man with the earring]’s directly in front of Sherman. [...] Face to face ! And now what ? [...] Sherman’s transfixed... [...] Now ! [...] He wheels about and drives his fist in the man’s solar plexus.*”⁶⁴⁴

« Tout d’un coup, [le grand type avec la boucle d’oreille] est directement devant Sherman. [...] Face à face. Et maintenant, quoi ? [...] Sherman est pétrifié... [...] *Maintenant !* [...] Il tourne les talons et colle son poing en plein dans le plexus solaire du type. »⁶⁴⁵

Il nous semble néanmoins que la faillite, plus que de mettre en évidence des risques *réalistes*, corrobore le biais réaliste de Wolfe.

Ainsi, nous avons montré que Némirovsky et Wolfe proposaient deux réalismes différents : si, Némirovsky, qui s’inspire de la méthode Tourgueniev, trouve la caution de son réalisme dans le fait qu’elle représente un milieu qu’elle connaît, Wolfe, quant à lui, fait le choix d’un réalisme englobant, qui doit représenter toutes les conditions sociales de New-York. Pour l’un comme pour l’autre, ce projet réaliste se heurte à des limites : l’écriture de Némirovsky est imprégnée de stéréotypes antisémites qui disent une forte ambivalence à l’égard de sa judéité, tandis que Wolfe ne parvient pas à dépasser la focalisation masculine et anglo-américaine dans la description des conflits raciaux. La faillite marque la victoire de ces biais de réalisme : chez Némirovsky, elle résulte d’un constat pessimiste que fait l’auteur quant au sort des juifs en France à son époque, tandis que chez Wolfe, elle acte les biais de réalisme.

Si on peut donc parler avec ironie de « faillite » du réalisme *social* pour ces deux auteurs, il nous faut désormais nous intéresser plus précisément à la manière dont nos romanciers s’intéressent au monde de la finance, habituellement considéré comme abscons, mystérieux,

⁶⁴² WOLFE, Tom, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 912.

⁶⁴³ *Ibid.*, *The Bonfire...*, op. cit., p. 714.

⁶⁴⁴ *Id.*, p. 709.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, op. cit., p. 906.

par l'homme de lettres comme par le commun des mortels. Si Zola choisit apparemment de *désocculter* le monde complexe qui est celui de la finance dans une perspective naturaliste informée et pédagogique, il refuse en réalité d'élucider ce monde parce qu'il postule l'hétérogénéité du matériau financier et du matériau littéraire. DeLillo, lui, transcrit l'énigme de la finance à travers l'esthétique du *sublime financier*, tout en théorisant l'impossibilité pour le roman de représenter la finance. Wolfe, dans une logique différente de celle des deux autres auteurs, fait le choix d'un réalisme *capitaliste* qu'il considère comme un pari certain pour représenter la finance. La faillite du spéculateur corrobore les postures choisies par nos romanciers : chez Zola comme chez DeLillo, elle apparaît comme la volonté pour l'écrivain de *traduire* une finance obscure en se la réappropriant par le biais d'un schème connu de la littérature. Chez Wolfe, au contraire, elle doit venir sanctionner le fait que son réalisme est un pari certain.

II. La difficile traduction du « mystère des opérations financières où peu de cervelles [...] pénètrent »

“An IPO is an Initial Public Offering. It’s the first time a stock is offered for sale to the general population. Now, as a firm taking the company public, we set the initial sales price then sold those shares right back to our friends. Yet... Look, I know you’re not following what I’m saying anyway, right ?”⁶⁴⁶

« Une IPO est une Introduction en Bourse. Elle correspond à la première fois qu’un stock de capital est proposé à la vente à la population générale. Donc, comme on était l’entreprise en charge de rendre l’entreprise publique, on a décidé du prix initial pour la vente, puis on a revendu ces actions directement à nos amis. Mais... Attendez, je sais que vous ne comprenez pas ce que je dis, de toute manière, je me trompe ? »

Lorsque Jordan Belfort brise le quatrième mur pour s’adresser ainsi au spectateur dans *Le Loup de Wall Street* de Martin Scorsese, il ravive le *topos* littéraire de l’obscurité du monde financier pour qui n’y est pas initié. Nous nous intéresserons dans cette sous-partie à la manière dont nos romanciers s’approprient cette énigme qu’est la finance : nous montrerons que tous trois font des choix représentationnels différents – naturalisme *désobscurissant*, réalisme capitalisme, sublime financier – tout en portant des jugements différents sur les capacités du roman à représenter la finance. La faillite peut être la marque du désir des romanciers de *traduire* la finance dans une langue qu’ils connaissent mieux, la langue du roman, en utilisant un schème connu. Mais elle peut aussi acter la validité d’un réalisme qui se veut *certain*.

1. Les « hiéroglyphes » de la finance

Émile Zola, Don DeLillo et Tom Wolfe font tous trois le constat que la finance est un univers abscons, compliqué, indéchiffrable.

Comme Balzac avant lui, Zola présente l’univers de la finance comme une énigme⁶⁴⁷. Plus que les opérations financières en tant que telles, c’est le monde de la Bourse dans son intégralité qui est obscur. Ainsi, dans le premier chapitre, le narrateur présente la Bourse elle-même comme un endroit impénétrable pour le commun des mortels :

⁶⁴⁶ SCORSESE, Martin, *The Wolf of Wall Street*, Hollywood, Appian Way, 2013.

⁶⁴⁷ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 316.

« Des passants tournaient la tête, dans le désir et la crainte de ce qui se faisait là, ce mystère des opérations financières où peu de cervelles françaises pénètrent, ces ruines, ces fortunes brusques, qu'on ne s'expliquait pas, parmi cette gesticulation et ces cris barbares. »⁶⁴⁸

L'antithèse entre « désir » et « crainte » souligne l'attitude paradoxale des promeneurs – entre fascination et rejet - vis-à-vis de ce qui se trame à la Bourse. Le champ lexical négatif de la réflexion – « peu de cervelles », « ne s'expliquait pas » - révèle que les opérations boursières résistent à une appréhension rationnelle ; elles relèvent de l'incompréhensible, ce à quoi renvoie la métaphore du « mystère ». Comme le montre Hélène Gomart, Zola établit ici un rapport de connivence avec son lecteur : en apparence au moins, le narrateur ne comprend pas mieux les opérations boursières que ne le fait son lecteur⁶⁴⁹. En réalité, c'est moins sur l'opacité des transactions financières en elles-mêmes que Zola met l'accent que sur la difficile identification des opérateurs⁶⁵⁰. Ainsi, dans le chapitre X, Gundermann connaît-il un « trouble [qui] v[ient] de ce mystère des opérations de Bourse, sous lesquelles il n'est jamais possible de mettre un nom sûr. » Il poursuit sa réflexion par une interrogation : « Certes Saccard achetait, jouait. Mais était-ce pour des clients sérieux, était-ce pour la société elle-même ? »⁶⁵¹ Ce que suggère le narrateur à travers l'impersonnel – « il n'est jamais possible », c'est qu'à la Bourse, les acteurs ne sont pas identifiables. Tout comme les sociétés, qui y sont « Anonymes ».

Don DeLillo constate également que les données financières sont inintelligibles parce qu'abstraites et fuyantes. Comme le montre Alison Shonkwiler, les informations financières, dans le roman, sont des « hiéroglyphes » [*“hieroglyphics”*]⁶⁵² indéchiffrables. Alors que Kinski amène Packer près de Times Square et qu'ils contemplent ensemble les écrans sur lesquels défilent les informations financières, le narrateur insiste sur l'insaisissabilité des flux :

*“He knew what she was thinking. Never mind the speed that makes it hard to follow what passes before the eye. The speed is the point. [...] This is the point, the thrust, the future. We are not witnessing the flow of information so much as pure spectacle, or information made sacred, ritually unreadable. The small monitors of the office, home and car become a kind of idolatry here, where crowds might gather in astonishment.”*⁶⁵³

⁶⁴⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴⁹ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 315.

⁶⁵⁰ REFFAIT, Christophe, « *L'Argent*, un roman politique », dans *Les Cahiers naturalistes...*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁵¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 403.

⁶⁵² SHONKWILER, Alison, “Don DeLillo's Financial Sublime”, dans *Contemporary Literature*, vol. 51, n°2, Madison, University of Wisconsin Press, été 2010, p. 272 [en ligne]. <https://muse.jhu.edu/article/403355> [consulté le 06/06/2022].

⁶⁵³ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 80.

« Il savait ce qu'elle pensait. Peu importe la vitesse qui rend difficile la lecture de ce qui passe devant les yeux. C'est la vitesse qui compte. [...] C'est ce qui compte, l'élan, le futur. Nous n'assistons pas tant au flux de l'information qu'à un pur spectacle, l'information sacralisée, rituellement illisible. Les petits écrans du bureau, de la maison et de la voiture deviennent ici une sorte d'idolâtrie, ici les foules pourraient se rassembler dans la stupéfaction. »⁶⁵⁴

Les données financières sont opaques, « illisible[s] »/“*unreadable*”, elles ne se soumettent pas à une compréhension facile car leur « lecture [est] difficile »/“*to follow [is] hard*”. Packer est un lecteur qui, incapable de comprendre ce qui lui est proposé, doit admirer le spectacle : comme dans *L'Argent* s'établit une connivence entre le lecteur de DeLillo et Packer, qui ont tous deux affaire à de l'incompréhensible. Ce que suggère DeLillo, c'est aussi que si ces données sont illisibles, c'est parce qu'elles sont abstraites et évoluent à une rapidité telle qu'elle empêche toute compréhension des informations. Les données sont réduites à un « pur spectacle »/“*pure spectacle*” suscitant de la « stupéfaction »/“*astonishment*”, parce qu'elles fournissent des informations qui ne laissent pas à leur spectateur le temps de les assimiler.

Wolfe, quant à lui, décrit dans son roman la finance comme complexe. Comme le montre Claire Leigh la Berge, Wolfe fait le constat que le monde de la finance est « compliqué, difficile, délicat à définir »/“*complicated, difficult, hard to define*”⁶⁵⁵. Ainsi, les opérations financières en elles-mêmes sont énigmatiques pour qui n'y est pas initié. Au chapitre III, Sherman regrette que sa femme Judy n'y démêle rien :

*“Judy understood none of this, did she ? None of it. Oh, he noticed her eyes glazing over when he talked about it.”*⁶⁵⁶

« Judy ne comprenait rien à tout cela, bien évidemment... rien du tout. Oh, il avait bien remarqué ses yeux qui partaient à la dérive quand il en parlait. »⁶⁵⁷

La répétition de « rien » - “*none of this, none of it*”/« rien à tout cela, rien du tout » - souligne la radicalité de l'ignorance de celle qui n'a pas fait de la finance son métier. Les *traders* de Pierce & Pierce eux-mêmes ont quelques lacunes. Ainsi, le narrateur, au sujet des titres que gère le département des obligations de l'entreprise, mentionne le fait que Sherman lui-même ne connaît pas tout :

“And where did all of this astonishing new money come from ? Sherman had heard Gene Lopwitz discourse on that subject. In the Lopwitz analysis, they had Lyndon Johnson to thank. [...] For

⁶⁵⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 92.

⁶⁵⁵ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.*, p. 88.

⁶⁵⁶ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 85.

decades the bond business had been the bedridden giant of Wall Street. [...]As Lopwitz put it, 'The bond market has been going down ever since the Battle of Midway.' The Battle of Midway (Sherman had to look it up) was in the Second World War."⁶⁵⁸

« Et d'où venait tout cet argent aussi frais qu'étonnant ? Sherman avait entendu Gene Lopwitz discourir sur ce sujet. Selon l'analyse de Lopwitz, c'était Lyndon Johnson qu'il fallait remercier. [...] Pendant des décennies, le marché des obligations n'avait été que le géant malade de Wall Street. [...] Comme Lopwitz le disait : « Le marché des obligations descend depuis la bataille de Midway. » La bataille de Midway – Sherman avait dû vérifier – avait eu lieu pendant la Seconde Guerre mondiale »⁶⁵⁹

Sherman, pour expliquer la logique historique du marché des obligations, doit s'en référer à son supérieur – “*In the Lopwitz analysis, As Lopwitz put it*”/« Selon l'analyse de Lopwitz », « Comme Lopwitz le disait ». De plus, l'incise soulignant la méconnaissance de Sherman quant à la bataille de Midway – “*Sherman had to look it up*”/« Sherman avait dû vérifier » - met en évidence l'ambivalence d'un personnage qui, tout en affirmant avec un ton assuré ses connaissances, est obligé de reconnaître ses propres failles. En réalité, comme chez Zola, chez Wolfe, les obligations ne sont pas les seules à être mystérieuses. Pour le romancier, c'est l'ensemble du monde de la finance qui est hermétique. Ainsi, la description que fait le narrateur de l'intérieur de Pierce & Pierce insiste métaphoriquement sur la complexité de cet univers :

*“Things British – library ladders, bow-front consoles, Sheraton legs, Chippendale backs, cigar cutters, tufted club chairs, Wilton-weave carpet – were multiplying on the fiftieth floor at Pierce & Pierce day by day. [...] The floor had been raised one foot. The wires provided the power for the computer terminals and telephones of the bond trading room.”*⁶⁶⁰

« Tout – les échelles dans les bibliothèques, les consoles en demi-cercle, les pieds Sheraton, les dossiers Chippendale, les coupe-cigares, les gros fauteuils club, les tapis Wiltonweave – tout se multipliait au cinquantième étage de Pierce & Pierce, jour après jour. [...] On avait monté le sol de trente centimètres. Sous le plancher couraient assez de câbles et de fils électriques pour électrifier le Guatemala. »⁶⁶¹

L'accumulation d'objets qui parsèment la pièce, soulignée par les jeux de sonorité tels que les allitérations en « l » (“*library ladders*”) ou en « w » (“*Wilton-weave*”), rend compte d'une abondance de toutes sortes de choses diverses. L'évocation des « fils électriques »/“*wires*” constitue une métaphore de la finance, dont il faut tenter de désentrelacer les fils. En effet, Wolfe, comme l'écrit Leigh Claire la Berge, présente la finance comme « un réseau complexe

⁶⁵⁸ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁶¹ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 80.

de pouvoir, possibilités et intrigues » [*“a complex network of power, possibility and intrigue”*⁶⁶²].

2. Désoccultation naturaliste, réalisme capitaliste, sublime financier

Ainsi, la finance est complexe, hermétique, insaisissable. Or, nos trois romanciers s’essaient à représenter cette finance dans le roman, tout en se posant la question de l’adéquation du mode de représentation qu’ils ont choisi. Zola fait en apparence le choix d’un mode de représentation naturaliste et pédagogique, qui consiste à désocculter le monde de la finance et à y familiariser le lecteur ; mais, en réalité, il laisse entier le mystère des opérations boursières, parce qu’il affirme l’hétérogénéité du matériau financier et du matériau littéraire. DeLillo adopte l’esthétique postmoderne du « sublime financier » : si ce mode de représentation constitue une tentative de rendre compte de l’abstraction et de l’insaisissabilité de la finance, le roman théorise l’impossibilité pour le genre de transcrire littérairement un monde qui évolue trop rapidement. Wolfe, dans une démarche différente, s’empare de la complexité de la finance dans une démarche réaliste dont il a confiance qu’elle est adéquate à son objet.

Zola, qui a amassé des informations dans le cadre de son travail préparatoire, tente en apparence de *désocculter* la finance dans une démarche naturaliste. Zola s’est beaucoup renseigné sur le monde de la finance, auprès notamment de l’éditeur Eugène Fasquelle et du banquier Eugène Lévy⁶⁶³. C’est d’ailleurs son travail préparatoire d’envergure qui doit garantir la scientificité de sa démarche : comme le montre Frédérique Giraud, Zola exhibe dans ses romans son travail préparatoire pour en montrer l’importance⁶⁶⁴. Ainsi, le bureau de Busch « où les paperasses, les dossiers, les paquets de toutes sortes s’empil[ent] »⁶⁶⁵ est la représentation à l’intérieur du roman des quantités d’informations que le romancier a pu amasser sur son sujet. Ces informations accumulées permettent à Zola d’exhiber à son lecteur une large culture financière, par le biais de personnages qui constituent ses « auxiliaires de savoir »⁶⁶⁶. À travers ces personnages, Zola semble faire preuve d’une certaine pédagogie vis-à-vis de son lecteur. Madame Caroline, qui a lu le Code de commerce, rappelle ainsi la loi qui régit les sociétés

⁶⁶² LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.*, p. 90.

⁶⁶³ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 309.

⁶⁶⁴ GIRAUD, Frédérique, « Quand Zola mène l’enquête : le terrain comme caution scientifique », dans *Ethnologie française*, vol. 43, janvier 2013, p. 151 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-147.htm> [consulté le 11/06/22].

⁶⁶⁵ ZOLA, Émile, *L’Argent...*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁶⁶ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 306.

financières. Dans le chapitre IV, elle signale à Saccard qu'il est illégal de ne pas souscrire l'intégralité du capital :

« Alors, c'est permis, n'est-ce pas ? de se réunir ainsi à plusieurs, pour se distribuer les actions d'une banque, avant même que l'émission soit faite ? [...] Je croyais que la loi exigeait la souscription intégrale du capital. »⁶⁶⁷

La double interrogation rhétorique – « alors, c'est permis... l'émission soit faite ? » - permet eu creux d'apporter une définition – « se distribuer les actions d'une banque » - de la « souscription intégrale du capital » dont Madame Caroline parle dans un deuxième temps. La protagoniste, dans la seconde partie de la citation, rappelle la loi clairement, expliquant implicitement au lecteur que Saccard est dans l'illégalité. Hélène Gomart montre que Zola, de fait, entreprend de *désocculter* la finance, d'une manière encore plus approfondie que ne le ferait une pièce de théâtre. La métaphore du théâtre pour désigner la Bourse parcourt le roman : mais alors qu'une pièce de théâtre ne permettrait de rendre visible aux spectateurs que ce qui se passe à la Bourse, Zola fait le choix de représenter aussi ce qui est hors-scène, *ob-scène*, de « représenter [...] simultanément l'illusion et les ressorts de l'illusion », d'éclairer à la fois ce qui se passe à la corbeille, et ce qui se joue dans les coulisses de la finance⁶⁶⁸. Ainsi, dans le premier chapitre, Zola nous décrit-il l'arrière du Palais Brongniart comme le dos d'un théâtre :

« C'était un peu, ce derrière du monument, comme l'envers d'un théâtre, l'entrée des artistes »⁶⁶⁹

Zola peut donc représenter le théâtre et son envers. Pour éclairer tout ce qui, dans la finance, se fait dans l'ombre, Zola suit les acteurs de la Bourse qu'il a choisis partout. Le premier chapitre présente différentes personnes, toutes en lien avec le monde de la Bourse, qui font figures de types : l'agent de change Mazaud, une multiplicité de spéculateurs (Amadiou, Pillerault, Moser, Salmon etc), le remisier Massias, le commis Flory, le financier juif Gundermann, les acheteurs de titres dépréciés Busch et la Méchain, ou encore la joueuse de Bourse qu'est la baronne Sandorff. Tous ces personnages types, le narrateur zolien les suit en dehors de la scène de la Bourse, chez eux, dans la rue ou au restaurant Chez Champeaux. Il peut même rendre compte de ce qui leur est le plus intime, à savoir par exemple leur sexualité. Ainsi, dans le chapitre VII, le narrateur fait une description dans les « moindres détails »⁶⁷⁰ des positions qu'ont la baronne Sandorff et Saccard alors que celle-là est en train de faire une fellation à celui-ci.

⁶⁶⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁶⁸ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 333.

⁶⁶⁹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷⁰ *Id.*, p. 278.

Malgré sa démarche apparemment pédagogique, il semble que Zola ne cherche pas à percer réellement le mystère de la finance, parce qu'il considère le matériau financier comme hétérogène au matériau littéraire. Le narrateur zolien demeure en réalité dans une position similaire à celle de son lecteur, c'est-à-dire en deçà de toute compréhension authentique de l'énigme financière. Comme le souligne Hélène Gomart, dans le roman, « il y a des savoirs, mais qui ne sont pas ceux que l'on pourrait attendre pour élucider les montages »⁶⁷¹. Ainsi, dans le chapitre X, le narrateur retranscrit du jargon boursier au discours indirect libre :

« On causait surtout de la position critique des baissiers qui, depuis tant de mois, payaient, à chaque liquidation nouvelle, des différences de plus en plus fortes [...]. Certainement, beaucoup jouaient à découvert et se faisaient reporter, ne pouvant livrer les titres [...] mais, malgré les reports qui tendaient à s'élever d'autant plus que l'argent se faisait plus rare, les baissiers épuisés, écrasés, allaient être anéantis, si la hausse continuait. »⁶⁷²

L'amorce, « on causait surtout », introduit le discours indirect libre, que l'on peut repérer par des adverbes – « tant », « certainement » - ainsi que par le futur proche dans le passé – « allaient être anéantis ». Par le biais de ce type de discours, le narrateur se contente de répéter un jargon boursier tel quel, sans avoir à l'expliquer. De fait, bien souvent, le lecteur a le sentiment d'être en présence d'un vocabulaire qui ne lui est pas vraiment expliqué. Des termes comme « remisier », « opération à terme » ou « corbeille » ne sont pas éclaircis. Il semble donc que Zola ne clarifie aucunement pour son lecteur l'objet finance. En réalité, comme le montre Hélène Gomart, si Zola ne veut pas percer le mystère des opérations financières, c'est parce qu'il postule l'hétérogénéité de la littérature et de la finance :

« tandis qu'est postulée l'existence d'un savoir financier en tant que tel, le romancier juge ce savoir comme fondamentalement étranger et le range dans la catégorie du « tout autre » ».

Pour Zola, le langage littéraire ne peut pas désobscurcir l'objet finance.

Don DeLillo, quant à lui, traduit l'énigme de la finance en adoptant l'esthétique postmoderne du sublime financier [*financial sublime*]⁶⁷³. Alison Shonkwiler fait le constat que l'esthétique choisie par DeLillo pour représenter le capital épouse les « fantaisies⁶⁷⁴ [*“fantasies”*] » de son objet. Alors que Packer « célèbre la transcendance du monde matériel et l'obsolescence du temps et de l'espace », le roman décrit la finance comme

⁶⁷¹ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 315.

⁶⁷² ZOLA, Émile, *L'Argent...* *op. cit.*, p. 397.

⁶⁷³ SHONKWILER, Alison, “Don DeLillo's...”, *art. cit.*, p. 249.

⁶⁷⁴ *Id.*, p. 255.

effectivement entièrement déconnectée du monde réel⁶⁷⁵. Alors que Packer, dans le premier chapitre, est en compagnie de Michael Chin, son analyste financier, il est absorbé par l'évolution des données financières :

*“He looked past Chin toward streams of numbers running in opposite directions. [...] He studied the figural diagrams that brought organic patterns into play, birdwing and chambered shell. It was shallow thinking to maintain that numbers and charts were the cold compression of unruly human energies, every sort of yearning and midnight sweat reduced to lucid units in the financial markets. In fact data itself was soulful and glowing, a dynamic aspect of the life process.”*⁶⁷⁶

« Il regardait au-delà de Chin les flux de chiffres qui coulaient dans des directions opposées. [...] Il examinait les diagrammes imagés qui faisaient jouer entre eux des modèles organiques, l'aile d'oiseau et la coquille protectrice. Il était superficiel de prétendre que les chiffres et les tableaux fussent la froide compression d'énergies humaines désordonnées, toutes sortes d'aspirations et de suees nocturnes réduites à de lumineuses unités au firmament du marché financier. En fait, les données mêmes étaient vibrantes et rayonnantes, autre aspect dynamique du processus vital. »⁶⁷⁷

L'ensemble de métaphores naturelles – “*streams [...] running*”/« les flux [...] qui coulent », “*birdwing and chambered shell*”/« l'aile d'oiseau et la coquille protectrice », “*lucid units*”/« de lumineuses unités au firmament » - ainsi que l'insistance sur la vie qui habite les écrans – “*organic*”/« organiques », “*life process*”/« processus vital » - confèrent à la description une dimension sublime. En effet, comme l'explique Peter Knight, le sublime « technologique » postmoderne s'inspire du sublime romantique, qui se traduit par une forme de terreur du poète face à la grandeur de la nature - les écrans, nouvelle source d'inspiration du poète, sont venus remplacer la nature⁶⁷⁸.

Si le choix du sublime financier constitue une tentative pour représenter une finance insaisissable, toutefois, le roman lui-même affirme son incapacité à représenter adéquatement une finance qui évolue rapidement. Le choix du sublime postmoderne reconnaît l'impossibilité d'une représentation réaliste : il est le témoignage de l'« incapacité stupéfaite qui est celle de l'écrivain à représenter la complexité impossible du capitalisme global et peut-être même le déroulement de l'histoire lui-même. »⁶⁷⁹ Ainsi, Alison Shonkwiler montre que le roman théorise sa propre incapacité à rendre compte de la complexité de la finance. Le fait que Packer

⁶⁷⁵ *Id.*, p. 249.

⁶⁷⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis...*, *op. cit.* p. 24.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, pp. 34-35.

⁶⁷⁸ KNIGHT, Peter, “DeLillo, postmodernism, postmodernity”, dans *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (ed. John N. Duvall), Cambridge University Press, 2008, p. 38.

⁶⁷⁹ “*the writer's awe-struck inability to represent the impossible complexity of global capitalism and perhaps even the unfolding of history itself.*”
Id., p. 38.

se réfère de manière récurrente à l'obsolescence du langage – les termes de gratte-ciel (*skyscraper*), caisse enregistreuse (*cash register*), ambulance (*ambulance*), téléphone (*phone*), organisateur à main (*hand organizer*), stéthoscope (*stethoscope*), ordinateur (*computer*), aéroport (*airport*), vestibule (*vestibule*) et distributeur (*ATM*) sont périmés pour lui – souligne l'impuissance des mots à renvoyer à un signifié qui évolue en permanence et rapidement.⁶⁸⁰

Dans une approche réaliste, Wolfe, qui s'est beaucoup documenté⁶⁸¹, entreprend lui aussi de retranscrire le jargon de la finance, entre démarche pédagogique et retranscription hermétique. Ainsi, le discours indirect libre dans le cadre duquel le narrateur informe son lecteur des enjeux liés à l'obligation du Giscard est empreint de pédagogie. Le paragraphe est parsemé de connecteurs logiques – “*so, but*”/« donc, mais » - l'apparition du Giscard est contextualisée – “*in the innocent year 1973, on the eve of the heaving crapshoot*”/« durant l'innocente année 1973, à l'aube de la crise » - et les informations sont données sur un ton didactique, avec un vocabulaire familier – “*The Giscard had an interesting feature : it was backed by gold.*”⁶⁸²/« le Giscard avait un aspect très intéressant : il était indexé sur l'or ». ⁶⁸³ Cela n'empêche pas Wolfe de retranscrire tels quels les échanges jargonnes entre *traders* :

“- *I'm in the box !*
‘- *long 125 -*
‘- *a million four-years from Midland -*
‘*Who's fucking around with the W-Is ?*’ [...]
‘- *bid 80 ½ -*”⁶⁸⁴

« - Je suis coincé !
-... 125 trop long...
- Un million de quatre ans des Midlands !
- Qui c'est qui déconne avec les W-1 ? [...]
- Offrez 80 ½ ! »⁶⁸⁵

Wolfe retranscrit ici sans médiation le jargon des *traders*, difficilement compréhensible pour le lecteur.

⁶⁸⁰ SHONKWILER, Alison, “Don DeLillo's...”, *art. cit.*, p. 273.

⁶⁸¹ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.*, p. 87.

⁶⁸² WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁸³ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 93.

Là où Zola postule l'impossible retranscription littéraire de la finance, et DeLillo, l'échec du roman à la représenter, Wolfe a confiance dans son réalisme, qui, parce qu'il représente la finance comme *sûre*, est lui-même un pari *certain*. Leigh Claire la Berge montre que le projet réaliste de Wolfe fonctionne comme le miroir de la finance qu'il décrit. Pour Wolfe, « la finance est une chose sûre » [*“finance is a sure thing”*]. Les valeurs financières ne sont pas irréelles parce qu'elles peuvent être réalisées. Si Marx considérait que le caractère fictif des valeurs financières risquait d'être révélé lors de l'explosion d'une bulle spéculative, le scandale des Savings and loan en 1987 révèle que le gouvernement fédéral américain est en réalité en mesure d'assurer et de dédommager des investissements le plus souvent malhonnêtes, faisant des valeurs financières des valeurs non plus fictives mais *réelles*.⁶⁸⁶ Ainsi, au chapitre III, le narrateur décrit la manière dont Sherman maîtrise les éventuels risques liés à sa tractation sur l'Emprunt Giscard, indexé sur l'or :

*“The Giscard had an interesting feature : it was backed by gold. [...] lately, with gold holding firm in the \$400 range, Sherman had discovered that an American buying Giscards stood to make two or three times the interest he could make on any US government bond [...] The big danger would be a drop in the value of the franc. Sherman had neutralized that with a scheme for selling francs short as a hedge.”*⁶⁸⁷

« Le Giscard avait un aspect très intéressant : il était indexé sur l'or. [...] dernièrement, avec un ordre stable aux alentours de 400\$, Sherman avait découvert qu'un Américain achetant du Giscard pouvait gagner trois ou quatre fois les intérêts qu'il gagnait sur n'importe quelle obligation américaine [...] Le grand danger résidait dans une brusque chute de la valeur du franc. Sherman avait neutralisé cela avec un plan pour vendre des francs en une fraction de seconde. »⁶⁸⁸

Non seulement, dans le cas du Giscard, la valeur est invariable – *“holding firm in the \$400 range”* / « avec un ordre stable aux alentours de 400\$ » -, mais le risque lié aux échanges d'obligation – *“a drop in the value of the franc”* / « une brusque chute de la valeur du franc » - est sous contrôle : *“Sherman [had] neutralized that”* / « Sherman [l'a] neutralisé ». Or, pour Wolfe, son réalisme, en miroir est un « pari certain » / *“a sure bet”*. Comme il retranscrit la finance comme une chose *sûre*, ce qu'elle est, lui-même est *sûr*. Cette interaction *certaine* entre capitalisme et réalisme est ce qui amène Leigh Claire la Berge à désigner le réalisme de Wolfe comme un « réalisme capitaliste » / *“capitalist realism”* : Elle-même n'utilise pas ce terme dans

⁶⁸⁶ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.*, pp. 85-86.

⁶⁸⁷ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 91.

le sens de Mark Fisher, philosophe à l'origine du concept, mais plutôt comme une « aspiration esthétique »⁶⁸⁹ qui oppose au caractère *sûr* du capitalisme sa propre *sûreté* :

*“In the case of finance and capitalist realism, the two nourish each other. Finance proves that capitalist realism is adequate as a mode of representation while capitalist realism establishes finance as a complex network of power, possibility and intrigue”*⁶⁹⁰.

« Dans le cas de la finance et du capitalisme, les deux se nourrissent l'un l'autre. La finance prouve que le réalisme capitaliste est un mode de représentation adéquat alors que le réalisme capitaliste établit la finance comme un réseau complexe de pouvoir, possibilités et intrigues ».

Ainsi, l'œuvre romanesque de Wolfe trouve dans la *sûreté* du capitalisme la garantie de sa propre *sûreté*.

Ainsi, Zola, DeLillo et Wolfe font tous les trois un postulat différent quant à la possibilité de représenter la finance dans le roman : Zola, derrière une apparente entreprise de désoccultation de la finance, conserve entier le mystère financier car il postule l'hétérogénéité du matériau financier et du matériau littéraire. DeLillo, enfin, adopte l'esthétique du sublime financier pour représenter l'insaisissabilité des données financières, mais théorise en même temps l'impossibilité pour le roman de représenter la finance de manière adéquate. Wolfe, quant à lui, juge que son pari est *certain*, à l'image de la finance qu'il représente. La faillite que les romanciers infligent à leurs personnages met en lumière les présomptions des auteurs quant à la capacité qu'a le genre romanesque de représenter la finance.

3. La faillite, acte de traduction ou caution du réalisme

La faillite de Saccard apparaît à la fois comme l'aboutissement nécessaire de la trajectoire d'un monde qui se dérobe aux tentatives d'élucidation du romancier et comme le signe que le romancier fait une tentative pour dépasser l'impossibilité de la représentation de la finance. L'auteur, face à un savoir qu'il ne peut acquérir a le sentiment que la finance est dépourvue de signification. Or, cette absence de sens constatée comporte en elle-même une virtualité catamorphe. On peut ainsi lire la ruine de Saccard comme la nécessaire trajectoire descendante d'un monde à l'origine de « la chute des valeurs et des êtres »⁶⁹¹. C'est Zola qui parle derrière Madame Caroline lorsque, peu au fait des savoirs financiers, cette dernière a l'intuition d'une catastrophe :

⁶⁸⁹ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.*, p. 75.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 90.

⁶⁹¹ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 346.

« Son grand bon sens, sa nature droite flairaient toutes sortes de trous obscurs et malpropres [...] ; elle avait une singulière sensation de terrain mouvant, une inquiétude de chute et d’engloutissement, au premier faux pas. »⁶⁹²

Étrangère au savoir financier, Madame Caroline se méfie de ce qu’elle n’est pas en mesure de comprendre : pour elle, ce qui est « obscu[r] et malpropr[e] » est orienté nécessairement vers « [la] chute et [l’] engloutissement ». Mais la résurgence du schème chrétien de la chute qui parcourt le roman est également le signe du souhait qu’a le romancier de traduire en une langue qu’il connaît ce qui résiste à sa compréhension, comme l’écrit Hélène Gomart :

« La recherche forcenée d’un sens des opérations financières par-delà la restitution de leur réalité objective, dans un arrière-plan de type théologique, conduit le financier à vouloir à tout prix doter le monde de l’argent d’un cadre spirituel supposé sous-jacent [...] »⁶⁹³

Madame Caroline opère une *traduction* intellectuelle de ce qu’elle ne maîtrise pas en un schème chrétien qu’elle connaît : celui de la « chute », tout comme Zola traduit et, par-là, confère un sens, à la finance. L’itinéraire de faillite que connaît Saccard manifeste alors l’urgence d’une rédemption, qui est rédemption par la littérature de la finance : « en faisant entrer [la finance] dans la littérature, l’écrivain rachète une société où la chute est menace constante. »⁶⁹⁴ Ainsi, les réflexions de Madame Caroline qui closent le roman réaffirment-elles l’existence d’un sens :

« n’y a-t-il pas un but obscur et lointain, quelque chose de supérieur, de bon, de juste, de définitif, auquel nous allons sans le savoir et qui nous gonfle le cœur de l’obstiné besoin de vivre et d’espérer ? »⁶⁹⁵

La chute de Saccard a pu réinscrire la présence de la moralité, de la spiritualité, au cœur de la finance qui semblait en être privée, et a fait renaître la possibilité d’un espoir pour l’humanité.

Dans *Cosmopolis*, la faillite de Packer, tout comme chez Zola, est à la fois la marque du décontenancement qui est celui du romancier face à l’énigme des données financières, et le signe du fait que DeLillo tente de redonner un sens connu au méconnu. Packer est un double de son créateur. Amateur de poèmes, il « pianot[e des] note[s dans] son agenda électronique sur le caractère anachronique d[es] mot[s] »⁶⁹⁶/« poke[s] note[s] to himself about the anachronistic quality of word[s] »⁶⁹⁷, comme le romancier, qui doit évaluer la capacité de chaque mot à représenter le réel. Quand DeLillo tente de déchiffrer de l’indéchiffrable, lui se heurte au

⁶⁹² ZOLA, Émile, *L’Argent...*, op. cit., pp. 160-161.

⁶⁹³ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, op. cit., p. 352.

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 352.

⁶⁹⁵ ZOLA, Émile, *L’Argent...*, op. cit., p. 497.

⁶⁹⁶ DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad...), op. cit., p. 19.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, op. cit., p. 9.

caractère « indéchiffrable [des] yeux » de Kinski, qui sont « inaccessibles pour lui »⁶⁹⁸/«*her eyes were unrevealing [...] remote to him*»⁶⁹⁹. Or, le fait qu'il n'ait pas pu prévoir l'augmentation du yen – “*the yen could not go any higher*”⁷⁰⁰/« il savait que le yen ne pouvait pas monter davantage »⁷⁰¹ - apparaît comme une mise en abyme de l'incapacité du romancier à maîtriser des données financières insaisissables. Quand Packer observe l'augmentation incontrôlée du yen à l'origine de sa faillite, à la fin du deuxième chapitre, il réagit au phénomène d'une manière irrationnelle – “*the effect on him [is] sexual, cunnilingual*”⁷⁰²/« l'effet sur lui [est] sexuel, cunnilingual »⁷⁰³. Le schéma de la ruine, en revanche, Packer-DeLillo le comprend rationnellement :

*“But he could think now, well enough to understand what was happening. There were currencies tumbling everywhere. Bank failures were spreading [...] He knew it was the yen.”*⁷⁰⁴

« Mais il pouvait penser à présent, et assez bien pour comprendre ce qui se passait. Des devises qui s'effondraient, partout. Des faillites de banques qui se multipliaient. [...] Il savait que c'était le yen. »⁷⁰⁵

Le champ lexical de la réflexion – “*think, understand, knew*”/« penser, comprendre, savait »- souligne que Packer appréhende par l'intellect les faillites qui suivent sa propre faillite. On peut donc considérer que la faillite de Packer constitue la marque d'une volonté de l'auteur de conférer un sens maîtrisé, connu, à un domaine méconnu.

Dans le roman de Wolfe en revanche, la débâcle de Sherman est le symptôme paradoxal de la *sûreté* de la finance ainsi que de celle du projet réaliste de l'auteur. L'échec de Sherman à vendre à profit du Giscard à Bernard Lévy révèle que, comme le postule Wolfe, la finance est *sûre*. Quand Gene Lopwitz, supérieur hiérarchique de Sherman, convoque ce dernier dans son bureau parce qu'il a perdu de l'argent de l'entreprise dans la transaction sur le Giscard, il lui dit :

*“I want to make one thing clear, it's not the money, or it's not any money that was lost – that's not the issue here. [...] You having trouble at home or something ?”*⁷⁰⁶

⁶⁹⁸ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 117.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁰⁰ *Id.*, p. 84.

⁷⁰¹ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 96.

⁷⁰² *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁰³ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 118.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, *Cosmopolis...*, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, *Cosmopolis* (trad...), *op. cit.*, p. 127.

⁷⁰⁶ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, pp. 452 – 455.

« je veux qu'une chose soit claire, il ne s'agit pas d'argent, ni de l'argent qui a été perdu – ce n'est pas le problème. [...] Vous avez des problèmes à la maison ou quoi ? »⁷⁰⁷

Ainsi, le supérieur de Sherman, dont l'intérêt serait normalement que l'entreprise ne perde pas d'argent, confirme que la perte d'argent n'est pas un véritable problème. Le véritable problème, pour Sherman est ailleurs : il réside dans ce que Lopwitz imagine être des « problèmes à la maison »/« *problems at home* ». Leigh Claire la Berge souligne que, dans le roman de Wolfe, le risque n'est pas financier, il est surtout personnel et *racial*⁷⁰⁸. La chute de Sherman, il est vrai, est avant tout sociale – elle découle de la poursuite judiciaire qui lui est imposée par le Révérend Bacon – et les pertes financières de Sherman suivent toutes cette logique personnelle. Si la faillite de Sherman révèle donc paradoxalement que la finance est une chose *certaine*, elle entérine le fait que le réalisme de Wolfe l'est aussi. La présence des médias dans le roman souligne par un phénomène de mise en abyme que la représentation de la finance est en adéquation avec son objet. Ainsi, le journaliste Peter Fallow, qui fait le pari que le fait divers McCoy va prendre de l'envergure et se transformer en une « sacrée histoire »⁷⁰⁹/« *a big story* »⁷¹⁰ parvient-il à provoquer la chute de celui-ci : la logique de « co-constitu[ti]on » de la finance et des articles du *City Light*, dans laquelle la finance et sa représentation se modèlent l'une l'autre confirme l'adéquation qu'il y a entre la finance et sa représentation⁷¹¹.

Nous avons donc analysé la manière dont nos romanciers représentent un monde financier hermétique. Si Zola choisit apparemment de *désocculter* le monde de la finance, il refuse en réalité d'élucider ce monde parce qu'il postule l'hétérogénéité du matériau financier et du matériau littéraire. DeLillo, lui, transcrit l'énigme de la finance au moyen de l'esthétique du *sublime financier*, tout en théorisant l'impossibilité pour le roman de représenter la finance. Wolfe, dans une logique différente de celle des deux autres auteurs, fait le choix d'un réalisme *capitaliste* qui doit être un pari certain pour représenter la finance. La faillite du spéculateur illustre les postures choisies par nos romanciers : chez Zola comme chez DeLillo, elle apparaît comme la volonté pour l'écrivain de *traduire* une finance obscure en se la réappropriant par i d'un schème connu de la littérature. Chez Wolfe, au contraire, elle doit venir cautionner le fait que son réalisme est un pari certain.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, pp. 581-584.

⁷⁰⁸ LA BERGE, Leigh Claire, «Capitalist Realism...», *art. cit.*, p. 93.

⁷⁰⁹ WOLFE, Tom, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 297.

⁷¹⁰ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 228.

⁷¹¹ LA BERGE, Leigh Claire, «Capitalist Realism...», *art. cit.*, p. 89.

La difficulté que peut avoir le roman à représenter la finance est un symptôme du rapport ambigu qu'entretiennent finance et littérature. Au XIXe siècle notamment, avec la marchandisation croissante de l'art littéraire, nombreux sont les écrivains qui refusent toute subordination de la littérature à l'économie. Mais, en apparence, ce n'est pas la thèse de Zola et Wolfe. Tous deux célèbrent dans leur roman la marchandisation de leur art par un procédé de mise en abyme. Acceptant le statut économique de leur art, les romanciers laissent alors leur roman être sculpté par la finance : ils y intègrent la temporalité financière, voire même le langage financier par le biais de catachrèses. Mais si la faillite du spéculateur, dans le roman de Wolfe sanctionne la célébration de la *mise en économie* de la littérature, elle révèle en revanche les angoisses de Zola face à la *course à la valeur* impossible à tenir qui lui est imposée par la *financiarisation* de son art, et révèle par la mise en abyme le fait que Zola ne s'enrichit que grâce à des lecteurs trop naïfs qui accordent du *crédit* trop facilement aux fictions naturalistes qu'il leur propose.

III. Lecture-achat, spéculation, crédit : célébrer ou refuser la *mise en économie du roman*

Laurent Quintreau met en évidence le fait qu'à l'heure de la révolution industrielle, s'est développé le mythe de l'artiste dédaignant les valeurs bourgeoises de productivité et de progrès et cultivant la singularité d'un « style inimitable et non reproductible (à l'inverse des objets, que les outils de production tout flambants, tout neufs commençaient à fabriquer par milliers [...]) »⁷¹². Si ce constat concerne Flaubert ou Proust, il ne s'applique pas à Zola qui semble bien encenser la marchandisation de sa littérature. Un siècle plus tard aux États-Unis, Wolfe également assume pleinement son statut d'écrivain-vendeur, à l'heure où se multiplient les récits financiers encensés par la presse financière. La faillite des spéculateurs de nos romans est à double tranchant : elle révèle une angoisse de Zola quant à une *course à la valeur* qui lui est imposée, mais, parce qu'elle est prophétique chez Wolfe (elle anticipe le krach du Lundi noir), elle entérine le succès de l'écrivain-vendeur de son roman en lui assurant un grand nombre de ventes.

1. Un contrat de lecture *capitaliste*

Zola et Wolfe célèbrent la marchandisation de leur roman.

Zola exalte en apparence à la fin du XIX^e siècle la nouvelle marchandisation de la littérature. Comme le souligne Henri Mitterand, Zola, dans son article « L'argent dans la littérature » (mars 1880), démontre que la Révolution française a beaucoup modifié le statut de l'écrivain. Alors que, sous l'Ancien Régime, l'homme de lettres dépendait financièrement des nobles, et renonçait de ce fait en partie à ses libertés, au XIX^e siècle, il doit gagner sa vie grâce à ses œuvres. Publié dans la presse ou par les maisons d'édition, « l'auteur gagne plus ou moins selon ses succès »⁷¹³. Or, si la *doxa* littéraire de son temps s'insurge contre la marchandisation de la littérature qui serait nuisible à l'art, Zola, lui, se réjouit de celle-ci :

« Souvent, j'entends autour de moi cette plainte : « l'esprit littéraire s'en va, les lettres sont débordées par le mercantilisme, l'argent tue l'esprit. Eh bien ! j'enrage de ces plaintes et de ces

⁷¹² QUINTREAU, Laurent, « L'écrivain face aux lois du marché », dans *L'Economie politique*, n° 79, mars 2018, p. 24 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-1-economie-politique-2018-3-page-24.htm> [consulté le 16/06/2022].

⁷¹³ MITTERAND, Henri, « L'argent et la lettre » dans *Le roman à l'œuvre, genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 175-176.

accusations. [...] L'argent est notre courage et notre dignité, à nous écrivains, qui avons besoin d'être libres pour tout dire. »⁷¹⁴

Le romancier demeure conscient que l'État républicain continue d'exercer un contrôle sur la littérature et qu'il continue également à rétribuer les écrivains sous la forme de subventions ou de commandes. Mais il insiste sur le fait que la marchandisation de la littérature permet la libération de l'écrivain. Pour lui, l'argent sert la littérature également car il permet d'opérer une sélection entre bons et mauvais écrivains et de faire fructifier les talents des meilleurs :

« L'argent fait pousser les belles œuvres [...] impitoyable aux faibles et aux médiocres, il sélectionne les forts et soutient le génie »

écrit-il dans une perspective quelque peu « darwinienne »⁷¹⁵.

En réalité, Zola défend cette thèse en 1880 avec d'autant plus de facilité qu'il s'est lui-même considérablement enrichi grâce à son travail littéraire. Après plusieurs années passées dans la pauvreté, il parvient à s'assurer une situation plus confortable grâce à un contrat signé avec son nouvel éditeur Georges Charpentier qui lui assure cinq cents francs par mois en échange de deux livres par an. Mais ce sont surtout les publications de *L'Assommoir* en 1877 puis de *Nana* en 1880 qui accroissent considérablement ses rentrées. À l'heure de la publication de *L'Argent* (1891), Zola gagne entre cent mille et cent soixante mille francs par an⁷¹⁶, soit cent-trente fois le salaire d'un aiguilleur de chemin de fer.

Le roman semble célébrer *sa propre* marchandisation : par un procédé de mise en abyme, Aristide Saccard prend la forme d'un double à succès de l'écrivain moderne qu'est Zola. Comme l'écrit Henri Mitterand, Saccard, dont le romancier a écrit que son intérieur avait le « même arrangement que chez [lui] », est bien « Zola lui-même au miroir »⁷¹⁷. L'esprit de Saccard regorge de fictions, comme l'écrit le narrateur :

« [...] il avait toujours été l'homme d'imagination, voyant trop grand, transformant en poèmes ses trafics louches d'aventurier [...] »⁷¹⁸

⁷¹⁴ ZOLA Émile, « L'Argent dans la littérature ». *Le Roman expérimental*, O. C., Cercle du livre précieux, t. I, p. 1259.

Dans BECKER Colette, « Zola et l'argent » dans *Les Cahiers naturalistes*, n°78, Paris, Grasset, 2004, p. 27 et MITTERAND, Henri, « L'argent et la lettre... », *art. cit.*, p. 176

⁷¹⁵ Le terme est de Henri Mitterand.

Dans *Id.*, p. 177.

⁷¹⁶ *Id.*, pp. 169-172.

⁷¹⁷ *Ibid.*, Zola (II) : *l'homme de Germinal*, Parias, Fayard, 2001, p. 998. Cité dans :

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse », dans *Les Cahiers naturalistes - L'Argent, roman de la Bourse* (dir. Alain Pagès), Paris, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Grasset, n°78, 2004, p. 57.

⁷¹⁸ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 398.

Saccard possède donc une créativité – « imagination – qui se réalise dans des projets désignés métaphoriquement comme des œuvres littéraires – « poèmes ». Il est comme un écrivain qui trouve dans le projet de l'Universelle un roman à rédiger :

« 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 Universelle, avaient brusquement flambé devant lui, comme en caractères de feu, dans la chambre encore noire. »⁷¹⁹

La force avec laquelle le « titre » de son roman qu'est l'Universelle s'impose à son imagination est rendue par la métaphore de la flamme – « flambé », « feu ». Corinne Saminadayar-Perrin remarque que, comme son créateur, Saccard articule vision scientifique et approche romanesque dans une perspective naturaliste. Ainsi, son cabinet est décoré à la fois des croquis de Hamelin – « les épures aux lignes fermes et mathématiques »⁷²⁰ -, qui figurent les prétentions scientifiques du romancier naturaliste, et des aquarelles de Madame Caroline, qui « f[ont] si souvent rêver [celle-ci] des pays de là-bas »^{721 722}.

Or, l'homme de fictions qu'est Saccard sait vendre efficacement ses créations, comme Zola. Adeline Wrona décrit la manière dont Saccard utilise à son profit le secteur de la presse comme le faisaient à l'époque de Zola les chefs d'entreprises financières⁷²³. Ainsi, Saccard place notamment Jantrou, à la tête de *L'Espérance*, journal catholique qu'il a racheté alors qu'il était moribond. Ce dernier organise une large campagne de publicité pour l'Universelle, qui rallie de multiples actionnaires à Saccard. Au chapitre IV, par exemple, il a pour projet de diffuser un opuscule incitant à acheter de l'Universelle :

« Il songeait d'abord à 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. »⁷²⁴

La métaphore du déferlement – « inonder » - ainsi que le superlatif – « les plus reculées » - soulignent l'ambition de Jantrou, qui souhaite rallier à l'Universelle un maximum d'actionnaires. La mention du faible coût associé à cette brochure – « qu'on distribuerait pour

⁷¹⁹ *Id.*, p. 125. Voir l'analyse de Mme Corinne Saminadayar-Perrin dans :

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse »..., *op. cit.*, pp. 50-51.

⁷²⁰ ZOLA, Émile, *L'Argent*..., *op. cit.*, p. 100.

⁷²¹ *Id.*, p. 188.

⁷²² SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse »..., *op. cit.*, p. 51.

⁷²³ WRONA, Adeline, « Mots à crédit : *L'Argent*, de Zola, ou la presse au cœur du marché de la confiance », dans *Romantisme*, n° 151, janvier 2011, p. 72 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-1-page-67.htm> [consulté le 10/06/22].

⁷²⁴ ZOLA, Émile, *L'Argent*..., *op. cit.*, pp. 235-236.

rien » - renvoie à une stratégie de ventes réfléchie visant la rentabilité. Les stratégies de Jantrou sont efficaces et suscitent l'engouement de nombreux petits actionnaires. Au chapitre VIII, notamment, le narrateur décrit la fièvre acheteuse qui s'empare des Parisiens alors qu'a eu lieu la réunion des actionnaires au cours de laquelle a été décidée l'augmentation du capital à cent cinquante millions :

« Dès les jours suivants, le compte rendu de cette séance, publié dans les journaux, produisit un effet énorme à la Bourse et dans tout Paris. Jantrou avait réservé pour ce moment-là une poussée dernière de réclames, la plus tonitruante des fanfares qu'on eût soufflée depuis longtemps dans les trompettes de la publicité [...] 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. »⁷²⁵

La double répétition - « on achetait, on achetait », « ça monterait [...] ça monterait » - ainsi que le discours indirect libre - « ça monterait encore, [...] ça monterait sans fin » - mettent en valeur l'exaltation de la foule des acheteurs. La métaphore des *Mille et Une Nuits* vient quant à elle rappeler les vertus fictionnelles de ce que Saccard propose à la foule d'acheter. Ce qui place bien les actionnaires de l'Universelle dans la position d'acheteurs-lecteurs.

Wolfe célèbre franchement la marchandisation de son art dans *Le Bûcher des Vanités*. On sait que Wolfe a d'abord publié son roman sous forme de feuilleton : entre le 19 juillet 1984 et le 29 août 1985, le romancier a publié son roman en vingt-sept épisodes dans le magazine *Rolling Stone*⁷²⁶. Or, dans cette version du roman, le protagoniste Sherman McCoy est un écrivain à succès, qui, grâce notamment aux ventes de son roman intitulé *A Man in Slices*, bénéficie d'un statut similaire à celui du *trader* de la version définitive (notamment, l'appartement à Park Avenue)⁷²⁷. Dans la première version, Wolfe met donc en scène par le biais de la mise en abyme, comme Zola, la réussite d'un écrivain *capitaliste*. Cet écrivain, il finira par lui ressembler fortement, dans la mesure où il s'enrichit considérablement grâce à la publication du *Bûcher des Vanités*, dont le total des ventes est estimé à deux millions⁷²⁸.

Michael Lund montre qu'à travers le mode de publication choisi par Wolfe, celui du roman-feuilleton, se réinstaure entre l'auteur et ses lecteurs, par le biais du journal, un contrat

⁷²⁵ *Id.*, pp. 325-326.

⁷²⁶ LUND, Michael, "The Nineteenth-Century Periodical Novel Continued : *Bonfire of the Vanities* in *Rolling Stone*", dans *American Periodicals*, vol. 3, 1993, p. 51 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/20771042?seq=1> [consulté le 09/06/22].

⁷²⁷ *Id.*, p. 57.

⁷²⁸ LEWIS, Michael, « Tom Wolfe, l'étoffe d'un héros », dans *Vanity Fair*, n°38, août 2016, pp. 78-89 et 136-137.

du type de celui qui s'établissait implicitement au XIXe siècle⁷²⁹. Ce contrat est éminemment *capitaliste*, en ce qu'il implique pour l'auteur de susciter à travers la publicité et la maîtrise du suspense de son feuilleton l'envie à son lecteur d'en lire toujours plus, et de *payer* toujours davantage pour lire. Ainsi, le *Rolling Stone*, notamment, travaille la publicité faite autour du feuilleton, comme le faisaient les journaux au XIXe siècle : aux "To be Continued"/« à suivre » ou "Next Issue Chapter X"/« chapitre X à venir dans le prochain numéro », s'ajoute par exemple, dans le numéro du 18 juillet 1984, une couverture titrant "The start of [Wolfe's] New Stuff !" / « Le début de la nouvelle proposition de Wolfe ! » ainsi qu'une table des matières donnant davantage d'informations sur l'auteur pour donner envie de lire son œuvre. Chaque exemplaire du *Rolling Stone* a pour couverture la même image en noir et blanc représentant la ligne d'horizon d'une ville encadrée de flammes⁷³⁰. On sait de plus que Wolfe a tiré un parti économique des opportunités que lui offrait le choix du feuilleton. La fin de chacun des chapitres doit garantir le suspense le plus large possible pour inciter les lecteurs à acheter l'exemplaire suivant : par exemple, Wolfe décide de clore l'épisode 9 en plein cœur de l'accident qui a lieu dans le Bronx – alors que la voiture est entourée d'une bande de jeunes et que Maria tente d'échanger de siège avec Sherman, ce qui ne peut qu'inciter à lire la suite⁷³¹. Et Wolfe ne s'empêche pas de faire durer la fin. Alors que le numéro 25 promet déjà la fin du roman – "NEXT ISSUE : The Conclusion" / « PROCHAIN NUMÉRO : La conclusion » -, Wolfe ajoute un numéro supplémentaire pour achever son œuvre⁷³².

La version définitive du roman publié par Wolfe représente par une mise en abyme cette lecture-feuilleton. Au lendemain de sa mésaventure dans le Bronx, Sherman souhaite lire avec impatience le *City Light* pour voir si le journal parle de ce qu'il s'est passé :

*"The first edition of The City Light, an afternoon newspaper, didn't come out until after 10 a.m. So twenty minutes ago he had given Felix, the shoeshine man, five dollars to go downstairs and bring The City Light to him. But how could he possibly read it ? He couldn't even let himself be seen with it on top of his desk. [...] It sizzled, and he was on fire. He burned with a desire to pick it up and go through it..."*⁷³³

« La première édition du *City Light*, journal de l'après-midi, ne sortait pas avant 10 heures du matin. Donc, vingt minutes auparavant, il avait donné 5\$ à Félix, le cireur, pour qu'il descende lui acheter le *City Light*. Mais comment pouvait-il le lire ? Il ne pouvait même pas se laisser voir avec un journal

⁷²⁹ LUND, Michael, "The Nineteenth-Century...", *art. cit.*, p. 51.

⁷³⁰ *Id.*, p. 52.

⁷³¹ *Id.*, p. 55.

⁷³² *Id.*, p. 52.

⁷³³ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 144.

posé sur son bureau. [...] Le journal grésillait, et lui était en feu. Il brûlait littéralement du désir de la ramasser et de le parcourir... »⁷³⁴

Cet extrait met en scène l'acte de lecture qui est celui des lecteurs du *Rolling Stone* : comme Sherman désireux de connaître son sort, les lecteurs de Wolfe souhaitent se procurer le périodique au plus tôt, à l'heure où le journal « sor[t] » / “*come[s] out*”, pour savoir ce qu'il est advenu des personnages auxquels ils sont attachés. La métaphore du feu utilisée pour désigner le désir qui anime le lecteur empêché de lire – “*he was on fire, he burned*” / « il était en feu, il brûlait » - insiste sur la fièvre que Wolfe veut susciter chez ses lecteurs. La mention du prix du journal (“*five dollars*”) vient toutefois rappeler la dimension inévitablement économique de cet acte de lecture.

Ainsi, nos deux romanciers célèbrent apparemment tous deux la marchandisation de la littérature, et plus précisément, la marchandisation de *leur* littérature, à travers un procédé de mise en abyme. Les deux romans jouent de leur *mise en économie* en se laissant plus ou moins modeler par celle-ci.

2. « Le temps romanesque se fait financier »

Zola intègre à son roman la temporalité financière de manière à alimenter le suspense pour son lecteur. Hélène Gomart montre que *L'Argent* absorbe entièrement la nouvelle temporalité, entièrement orientée vers le futur, qu'impose la finance :

« Le romancier se faisant grand horloger de son temps, le roman prend acte du poids croissant du modèle temporel capitaliste d'anticipation et l'inscrit dans ses propres formes. Le temps romanesque se fait temps financier [...] »⁷³⁵

L'attente des hausses des cours successives, de fait, place les personnages dans une attitude éternelle d'expectative. Celle-ci est souvent pleine d'espoir. Au chapitre VII, Madame Caroline, qui s'apitoie une nouvelle fois sur le sort des Beauvilliers, tenues cloîtrées chez elles en raison d'une maladie de leur cheval, évoque l'optimisme qui les anime toutefois grâce aux promesses que leur fait l'Universelle :

« Mais, dans cette gêne si héroïquement cachée, un espoir désormais les tenait debout, plus vaillantes, la hausse continue des actions de l'Universelle, ce gain déjà très gros, qu'elles voyaient resplendir et tomber en pluie d'or, le jour où elles réaliseraient, au cours le plus élevé. »⁷³⁶

⁷³⁴ *Ibid.*, *Le Bûcher...*, *op. cit.*, p. 189.

⁷³⁵ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 327.

⁷³⁶ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 294.

L'apposition qui met en équivalence « l'espoir » et « la hausse continue des actions de l'Universelle » révèle que le montage financier est plein de promesses, qui toutefois ne doivent se réaliser que dans le futur, ce que montre le conditionnel – « elles réaliseraient ». L'attente est souvent heureuse, mais elle peut aussi être tourmentée. Madame Caroline surtout est emplie du pressentiment de la débâcle à venir :

« Pourtant, elle avait bien conscience d'un malaise, quelque chose qui déjà minait l'édifice ; mais quoi ? rien ne se précisait ; et elle était forcée d'attendre, devant l'éclat du triomphe grandissant, malgré ces légères secousses d'ébranlement qui annoncent les catastrophes. »⁷³⁷

Madame Caroline elle aussi « atten[d] », mais d'une attente angoissée qui pressent la débâcle, la « catastroph[e] ». Si les actionnaires sont dans l'attente, le lecteur de Zola l'est aussi – la temporalité de la finance est créatrice de suspense.

Prévenu par le discours de Madame Caroline, que double celui du narrateur, le lecteur de Zola peine à ne pas se laisser entraîner par la fièvre spéculative. Il est semblable au père Maugendre qui « [a] pris l'habitude, après son premier déjeuner, de lire avec soin, dans son journal, la cote de la Bourse, pour suivre les cours »⁷³⁸. Or, il ne sait pas quand *réaliser*, il ne sait pas quand cesser définitivement de croire à l'augmentation de l'Universelle. Dans le chapitre IX, alors que Saccard a annoncé qu'il voulait atteindre le cours de trois-mille francs, le narrateur décrit au discours indirect libre ce que rétorque Mme Maugendre à son mari alors que tous deux sont en désaccord au sujet de l'attitude à adopter quant à leurs actions :

« Dès les hors d'œuvre, elle s'était emportée, saisie de ce qu'il parlait de vendre leurs soixante-quinze actions à ce cours inespéré de deux mille cinq cent vingt francs, ce qui leur aurait fait cent-quatre-vingt-mille francs, un joli gain, plus de cent mille francs sur le prix d'achat. Vendre ! quand la *Cote financière* promettait le cours de trois mille francs ! est-ce qu'il devenait fou ! Car, enfin, la *Cote financière* était connue pour sa vieille honnêteté, lui-même répétait souvent qu'avec ce journal-là on pouvait dormir sur ses deux oreilles ! »⁷³⁹

Les Maugendre adoptent chacun l'une des deux attitudes entre lesquelles est partagé le lecteur zolien : l'attitude raisonnable consistant à cesser d'accorder du crédit aux fictions saccardiennes – attitude qui se traduit pour eux par le fait de vendre en profitant du fait que l'action a atteint un « cours inespéré » - et l'envie irrésistible de continuer à y croire – car, tout de même, c'est bien une « prome[sse] » qu'a faite Saccard.

⁷³⁷ *Id.*, p. 335.

⁷³⁸ *Id.*, p. 247.

⁷³⁹ *Id.*, p. 349.

En plus de la temporalité financière, c'est la *langue* financière qui s'infiltré dans le roman zolien. Hélène Gomart montre que le langage boursier envahit le roman par le biais de la catachrèse. Des termes comme « tempête (boursière), bataille (financière), dépouiller » ou encore « réaliser » sont peu à peu privés de leur sens originel pour s'aligner sur un « *monosémantisme financier* »⁷⁴⁰. Ainsi, par exemple, *L'Argent* sanctionne l'application financière de la métaphore météorologique de la tempête. La débâcle de l'Universelle est désignée au premier degré comme « une [...] tempêt[e] de la spéculation moderne »⁷⁴¹ et le narrateur file la métaphore :

« une grêle d'ordres de vente s'abattit sur la corbeille, on ne voyait plus que des fiches pleuvoir ; et ces paquets énormes de titres, jetés ainsi sans prudence, accéléraient la baisse, un véritable effondrement. »⁷⁴²

L'évocation de la « grêle » et de la « pl[ui]e », lesquelles sont associées à « un véritable effondrement », valide en l'exagérant la métaphore lexicalisée de la tempête financière. Mais la catachrèse est encore renforcée par l'insertion dans le roman de *réelles* intempéries.

« Et la pluie entêtée ruisselait toujours sur le vitrage, qui ne laissait plus filtrer qu'un crépuscule louche ; la salle était devenue un cloaque, sous l'égouttement des parapluies et le piétinement de la foule, un sol fangeux d'écurie mal tenue [...] »

Ainsi, la « pluie » qui fait écho à celle des « fiches [des] ordres de vente » vient entériner ironiquement la catachrèse de la tempête financière.

Il semble toutefois que Zola tente de dérober son roman à l'influence de la temporalité et du langage financiers. Hélène Gomart montre en effet que, si *L'Argent* absorbe la temporalité financière, en généralisant l'usage de l'anticipation, ce dernier a un objectif qui est opposé à celui qu'aurait le financier : les anticipations du krach à venir qui abondent dans le roman par le biais de Madame Caroline et du narrateur – par exemple, celle qu'on peut lire à la fin du chapitre IX : « et, à cette minute suprême, où Saccard, au sommet, sentait trembler la terre, dans l'angoisse inavouée de la chute, il fut roi⁷⁴³ » - sont en réalité fondamentalement *antispéculatives* en ce qu'elles ne laissent *a priori* pas de doute quant à l'issue du roman⁷⁴⁴. De plus, si le roman enregistre l'appauvrissement sémantique entraîné par la lexicalisation des métaphores associées au monde de la Bourse, il le fait avec ironie et, dans le cas de la

⁷⁴⁰ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 340.

⁷⁴¹ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 466.

⁷⁴² *Id.*, pp. 415-416.

⁷⁴³ *Id.*, p. 375.

⁷⁴⁴ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 327.

« tempête », en associant le sens météorologique au sens boursier, le roman réaffirme en réalité la polysémie intrinsèque au terme.

Wolfe, quant à lui, aligne l'intrigue de son roman sur la temporalité de la finance : celle-ci, moins centrale que dans le roman de Zola, confère son rythme à l'intrigue et en augmente le suspense. L'opération sur le Giscard prend moins de place dans le roman de Wolfe que l'aventure spéculative de l'Universelle dans celui de Zola, dans la mesure où Sherman apprend environ à la moitié du roman qu'il a « perdu des millions »⁷⁴⁵/*“he blew millions”*⁷⁴⁶ sur le Giscard. Toutefois, elle est utilisée pour marquer l'évolution temporelle du roman. Leigh Claire la Berge explique que Wolfe fait systématiquement référence à l'évolution de la transaction liée au Giscard pour marquer le fait que l'intrigue a avancé dans le temps. Il réunit ainsi par la réaffirmation d'une temporalité commune les différentes parties de l'intrigue – divisée entre les aventures de Sherman d'un côté et celles de Kramer ou encore de Peter Fallow de l'autre⁷⁴⁷. Ainsi, dans le chapitre VI, le lecteur est mis au courant que l'angoisse d'être découvert de Sherman naît en lui dès « le lendemain matin »⁷⁴⁸/*“the next morning”*⁷⁴⁹ de l'accident, alors qu'il est à Pierce & Pierce et qu'il s'inquiète d'une remontée imprévue du cours des United Fragrance – autre titre dont Sherman est responsable. Puis, au chapitre XI, de nouveau à Pierce & Pierce, « après une semaine complète de peur totale »⁷⁵⁰/*“after a solid week of fear”*⁷⁵¹, il appelle Bernard Lévy pour tenter de lui vendre 300 millions de Giscard. « Après une nuit de sommeil agité »⁷⁵²/*“after a fitful sleep”*⁷⁵³, Sherman apprend, encore au bureau, que Bernard ne veut pas acheter au tarif fixé et que Sherman va faire perdre des millions à Pierce & Pierce. Ainsi, l'opération financière est utilisée dans sa dimension *temporelle* : elle unifie et rythme le roman, elle soutient l'action. Leigh Claire la Berge montre qu'une fois que le Giscard est arrivé à échéance et que Sherman a perdu des millions de Pierce & Pierce, Wolfe doit marquer le passage du temps en écrivant plusieurs fois « Le temps passe... [...] Le temps passe... passe,

⁷⁴⁵ WOLFE, Tom, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 431.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 334.

⁷⁴⁷ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art.cit.*, p. 92.

⁷⁴⁸ WOLFE, Tom, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 337.

⁷⁵¹ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 259.

⁷⁵² *Ibid.*, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 379.

⁷⁵³ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 293.

passé. »⁷⁵⁴ / “*Time rolling by [...] Time rolling, rolling, rolling*”⁷⁵⁵ ⁷⁵⁶ pour suppléer à l'impossibilité de référer à l'obligation afin de signaler que le temps est passé.

Mais surtout, parce que l'évolution de l'obligation est toujours associée à la lecture par Sherman des articles du *City Light*, elle renforce l'incertitude liée à l'intrigue. Lorsque Sherman lit le premier article du *City Light* au sujet de l'accident qui a eu lieu dans le Bronx, il est en même temps au téléphone avec Bernard Lévy, qui lui exprime ses incertitudes au sujet du Giscard et tente de négocier son prix d'achat. Son esprit se met alors à produire toute une série de questionnements spéculatifs angoissés au sujet des deux types de risques qui le menacent : ceux qui sont liées à l'accident, et ceux qui sont liés à sa transaction financière. Ainsi, alors que Bernard déclare que le prix que Sherman envisage est trop élevé pour lui, il s'exclame intérieurement :

“*Pricey ? Ninety-six ? No mention of a second boy ! No mention of a ramp, a barricade, an attempted robbery ! The price had always been set ! How could he bring that up now ? Could it be -not a robbery attempt, after all ! [...] Could they conceivably check out 2,500 automobiles ?*”⁷⁵⁷

« Un peu cher ? Quatre-vingt-seize ? *Aucune allusion à un second môme ! aucune mention de rampe d'autoroute, de barricade, de tentative de vol ! Le prix avait toujours été fixé ! Comment pouvait-il ramener ça sur le tapis maintenant ? Cela pouvait-il ne pas avoir été une tentative de vol, après tout ? [...] Est-ce qu'ils pouvaient vraiment vérifier deux mille cinq cents voitures ?* »⁷⁵⁸

La spéculation de Sherman relative à sa tractation sur le Giscard, en caractères normaux, est juxtaposée à la spéculation portant sur ce qu'il va advenir de lui, en caractères italiques : aux questions portant sur le Giscard – “*Pricey ? Ninety-six ?*” / « un peu cher ? quatre-vingt-seize ? » - font écho celles qu'il se pose au sujet de ce qu'il risque de lui arriver – “*Could it be... automobiles ?*” / « cela pouvait-il... voitures ? ». Les deux questionnements en viennent même à se mélanger, ce que montre la spéculation qu'il opère quant au nombre de voitures qu'est en mesure ou non d'inspecter la police – “*2,500 automobiles*” / deux mille cinq cents voitures ». Ainsi, la présence dans le roman de l'opération financière renforce le suspense en décuplant l'angoisse qu'a Sherman au sujet de son sort. Indirectement et par un procédé de mise en abyme, elle augmente également celle du lecteur.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, *Le Bücher...*, *op. cit.*, p. 437.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, *The Bonfire...*, *op. cit.*, p. 339.

⁷⁵⁶ LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁵⁷ WOLFE, Tom, *The Bonfire...*, *op. cit.*, pp. 263-266.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, *Le Bücher...* *op. cit.*, pp. 341-346.

3. Impossible course à la valeur ou best-seller

Nos deux romanciers inscrivent tous deux dans leur forme le caractère *économique* de leur œuvre : Wolfe comme Zola utilisent l'opération financière pour exacerber l'incertitude du lecteur quant à l'intrigue, mais il semble que Zola inscrit également au cœur de son roman une forme de refus d'une *financiarisation* de la littérature. La faillite qu'expérimentent nos deux spéculateurs révèle l'attitude du romancier quant à la marchandisation de sa littérature. Dans *L'Argent*, elle traduit sinon un refus, du moins une méfiance vis-à-vis de la marchandisation de l'art : la débâcle révèle l'angoisse d'un romancier pris dans l'engrenage d'une *course à la valeur* visant un impossible alignement de la valeur littéraire sur la valeur économique ; elle est aussi un moyen pour le romancier de faire prendre conscience à ses acheteurs-lecteurs qu'il ne s'enrichit que grâce au *crédit* naïf qu'ils accordent à ses fictions naturalistes. Dans *Le Bûcher des Vanités* au contraire, la faillite de Sherman, parce qu'elle trouve un écho large et direct dans le krach du Lundi noir qui aide les ventes du roman, sanctionne le fait que ce que Wolfe a produit est un roman-marchandise.

Dans *L'Argent*, la faillite traduit les craintes d'un romancier pris dans l'engrenage d'un nécessaire alignement de la valeur littéraire de son œuvre sur la valeur économique. Comme le montre Hélène Gomart, l'opération à terme, jamais réalisée par Saccard, est une création romanesque. Elle diffère des opérations financières réelles : elle n'est pas une spéculation qui anticipe des gains sur une mise de fonds initiale ou qui porte sur les différences de cours boursiers, mais elle est « la consommation actuelle et réelle de bénéfices virtuels, la vente de la peau de l'ours qui n'a pas été tué. » En effet, le mécanisme mis en place par Saccard consiste à exploiter dans le présent, en signant une souscription d'actions, des revenus qui seront touchés dans l'avenir⁷⁵⁹. On peut rapprocher ce phénomène d'inversion temporelle entre gain d'argent et exploitation du gain de la situation qui a pu être celle de Zola avant 1877. Car, pour encadrer la production des premiers volumes des Rougon-Macquart, l'écrivain a signé le 22 juillet 1872 avec son éditeur Albert Lacroix un contrat planifiant une mensualisation des droits d'auteur en échange de la production de deux romans par an, ainsi que la signature par Zola de billets à ordre devant certifier le versement des avances. Zola était donc rémunéré en avance pour la production de ses romans⁷⁶⁰. Or, comme l'écrit Hélène Gomart :

⁷⁵⁹ GOMART, Hélène, *Les Opérations financières...*, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁶⁰ *Id.*, p. 349.

« En demandant ou en acceptant des avances, en se trouvant en position de vendeur de titres à découvert, le romancier se place potentiellement dans une situation de cavalerie littéraire non moins périlleuse que la cavalerie financière. »⁷⁶¹

La « cavalerie financière » de Saccard est donc la traduction littéraire d'une angoisse que peut avoir le romancier face à l'obligation de production à laquelle il est acculé. Rémunéré pour une œuvre qu'il n'a pas encore produite, le romancier est pris malgré lui dans un engrenage qui l'incite à aligner la *valeur* intrinsèque de son œuvre à la valeur économique qui lui a été assignée. La faillite, dans cette perspective, dirait alors la nécessaire impasse dans laquelle se place celui qui tenterait d'aligner valeur économique et valeur littéraire, la nécessaire trajectoire catamorphe que suit une *course à la valeur*. Certainement, même, elle signifie le refus d'aligner le littéraire sur le financier, la revendication de « la différence radicale entre la finance et la littérature », la volonté de « préserver le livre » de la logique financière.⁷⁶²

Mais la débâcle de l'Universelle permet également à Zola d'adresser un avertissement à ses acheteurs-lecteurs en leur révélant qu'il s'enrichit grâce à des mauvais lecteurs qui lui accordent du *crédit* trop facilement. Les actionnaires de l'Universelle sont comme les lecteurs de Zola, qui risquent de tomber trop facilement dans le piège que leur tend l'illusion de la fiction naturaliste. « Le vrai matériel d'une banque est son crédit, elle agonise, dès que son crédit chancelle »⁷⁶³ déclare Hamelin au discours indirect libre, et ce qu'il dit de l'Universelle peut se dire des fictions de Zola. Or, Zola présente ses lecteurs comme des « mauvais lecteurs », comme des « victimes vampirisées plus que des interlocuteurs lucides »⁷⁶⁴ :

« la foule croyante, confiante, la grande foule qui fait les clientèles nombreuses et solides, l'armée fanatisée qui arme une maison de crédit d'une force invincible »⁷⁶⁵

Le narrateur souligne ici que la naïveté des lecteurs-acheteurs – « confiante, fanatisée » - est ce qui permet le succès de l'écrivain – « force invincible ». Comme l'écrit Corinne Saminadayar-Perrin, « Zola met ainsi en perspective, au sein de l'univers romanesque, le mécanisme même qui assure l'efficacité de la fiction réaliste-naturaliste »⁷⁶⁶. La faillite de l'Universelle fait de cette mise en scène de *l'achat-lecture* un avertissement - du fait de leur naïveté, les Maugendre

⁷⁶¹ *Id.*, p. 349.

⁷⁶² *Id.*, pp. 317-318.

⁷⁶³ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 421.

⁷⁶⁴ SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse »..., *op. cit.*, p. 62.

⁷⁶⁵ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁶⁶ SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse »..., *op. cit.*, p. 62.

se retrouvent « imbéciles et lamentables »⁷⁶⁷ et privés de leur argent – et une invitation pour les lecteurs de Zola à retrouver leur « lucid[ité] »⁷⁶⁸.

Dans *Le Bûcher des Vanités*, au contraire, l'échec de l'opération financière sur le Giscard qui accompagne la trajectoire plus généralement catamorphe de Sherman McCoy, parce qu'elle trouve un écho large et rapide dans le krach du Lundi noir qui aide les ventes du roman, sanctionne et renforce le fait que l'œuvre est un *roman-marchandise*. Comme l'indique Leigh Claire la Berge, la publication du roman a lieu dans un contexte où se multiplient les récits financiers, qui louent ou blâment les financiers, les meilleurs de ces écrits bénéficiant d'une large publicité. Or, alors qu'est survenu le krach du Lundi noir, le *Wall Street Journal* publie un article intitulé "Publishers View Wall Street Plunge as Selling Opportunity – for Books", expliquant de quelle manière les éditeurs pouvaient bénéficier économiquement du krach. D'après l'article, Tom Wolfe, à qui l'on a demandé de rédiger un roman sur le krach à la suite du Lundi noir, a décliné la proposition, estimant qu'il serait de « mauvais goût » de capitaliser sur la perte de milliards de dollars sur les marchés⁷⁶⁹. Il demeure toutefois que le grand public a largement encensé le caractère « prophétique » du réalisme wolfien. Le 22 octobre 1987, soient trois jours après le krach du Lundi noir, un article du *New-York Times* intitulé "Metro Matters ; Life Imitates Art in City of Wealth and Welfare" proclame :

*"On Wall Street, the worst happend this week to many of [McCoy's] real-life counterparts. [...] Mr Wolfe's first novel, "The Bonfire of the Vanities" [...] suddenly has been overtaken by events."*⁷⁷⁰

« À Wall Street, le pire est arrivé cette semaine pour nombre de ses homologues de la vie réelle [...] Le premier roman de M. Wolfe, *Le Bûcher des Vanités* [...] a été soudain rattrapé par les événements. »

Parce que le roman de Wolfe propose un réalisme pertinent, quasi-prophétique du fait de la mise en scène de la faillite d'un spéculateur, le krach économique a sanctionné largement son inscription dans une culture de l'imprimé financier. La crise, de fait, « a aidé les ventes du livre de Wolfe, comme l'ont fait les articles, les interviews avec l'auteur et les recensions du

⁷⁶⁷ ZOLA, Émile, *L'Argent...*, *op. cit.*, p. 444.

⁷⁶⁸ SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Fictions de la Bourse »..., *op. cit.*, p. 62.

⁷⁶⁹ LA BERGE, Leigh Claire, "Capitalist Realism...", *art. cit.* p. 78.

⁷⁷⁰ ROBERTS, Sam, "Metro Matters ; Life Imitates Art in City of Wealth And Welfare", dans *The New-York Times*, 22 octobre 1987.

livre. »⁷⁷¹ Parce que la faillite mise en scène par Wolfe a été jugée « prophétique », le public a sanctionné le statut de roman-marchandise de l'œuvre, en en faisant, de fait, un *best-seller*.

⁷⁷¹ “[it] helped the sale of Wolfe’s book, as did the multiple features on, interviews with, and review of both author and subject.”

LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism...”, *art. cit.* p. 86.

Conclusion

Le spéculateur en faillite dans les romans choisis suscite notre intérêt à de multiples égards. Nous nous sommes dans une première partie intéressés à l'itinéraire catamorphe de notre individu comme à un itinéraire spirituel. Nous avons montré que nos romans mettaient en œuvre une narratologie tragique eschylienne qui réinvestit la causalité entre *hybris* et *némésis*, la faillite financière étant l'une des multiples manifestations de la débâcle du personnage (Zola, Némirovsky, Wolfe). Si la chute du protagoniste peut apparaître comme le châtement de sa démesure, elle est toutefois, dans une perspective euripidienne, le signe des faiblesses d'un personnage qui suscite la pitié de son lecteur. Le financier peut même obtenir, par son itinéraire catamorphe, la rédemption de son créateur (Némirovsky, Wolfe), lorsqu'il n'est pas rédimé sans condition (Zola). Cette trajectoire spirituelle peut se doubler d'un itinéraire existentiel : la faillite de nos spéculateurs peut déclencher ou faciliter un élan de l'individu vers l'abandon d'une situation inauthentique. Cet itinéraire, qui aboutit à la mort, peut être parachevé avec succès (Némirovsky) ou non (DeLillo).

L'individu étant indissociable du système dans lequel il évolue, nous avons montré que la faillite du premier pouvait révéler les failles du second. Après avoir montré que la chute de nos *traders* révélait les limites d'un système patriarcal qui enferme les individus dans des identités masculines inauthentiques (Zola, Némirovsky, DeLillo), nous nous sommes intéressés à la perception qu'ont nos auteurs du système capitaliste dans lequel ils évoluent : la chute du spéculateur peut sanctionner une conception optimiste confiante en l'autorégulation des marchés (Zola) ou, au contraire, une perspective pessimiste qui voit dans le krach un événement périlleux, imprévisible et incompréhensible pour l'être humain (DeLillo). Nous avons ensuite montré que la faillite de nos personnages était le résultat d'un constat sombre effectué par nos romanciers sur le système démocratique de leur époque : elle peut entériner le fait que la souveraineté populaire est usurpée par un petit nombre (Zola) ou bien que la société, gangrénée par l'individualisme, s'est éloignée de la conception toquevillienne de la démocratie (Wolfe). Mais elle aussi porteuse d'un espoir politique, mettant en valeur l'existence d'un bon orateur (Zola) ou la renaissance de l'homme moyen toquevillien (Wolfe).

Enfin, nous nous sommes intéressés à la manière dont nos romanciers rendent compte de ce système qui enferme l'individu. Nous avons montré que la faillite de nos personnages pouvait être révélatrice de failles, de limites dans les réalistes de nos auteurs quand il s'agit de

représenter la société à laquelle ils appartiennent : elle peut être le signe d'une lutte de l'écrivain avec ses origines et son identité juive (Némirovsky) ou d'une incapacité de l'auteur à dépasser le point de vue propre au genre et à la classe sociale qui sont les siens (Wolfe). Lorsque le roman tente de représenter la finance proprement dite, la faillite du personnage peut être la marque de la volonté d'un auteur de traduire dans une langue connue du roman un milieu abscons (Zola, DeLillo) ou, au contraire, entériner le fait que le roman a réussi à représenter de manière *sûre* la finance (Wolfe). Nos romans qui représentent la finance sont aussi des romans qui sont des objets-marchandises. Si nos romanciers célèbrent en apparence la marchandisation de leur œuvre (Zola, Wolfe), la faillite peut révéler le refus d'un alignement de la valeur littéraire sur la valeur économique (Zola) ou bien, au contraire, sanctionner le statut du roman comme marchandise (Wolfe).

Nous pourrions poursuivre dans le cadre d'une thèse le travail qui a été fait dans ce mémoire. Il serait par exemple possible d'ajouter au corpus d'autres romans qui intègrent de la schème de la chute : on pense par exemple à *The Way We Live Now* de l'anglais Anthony Throllope (1875), à *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991), à *Cendrillon* d'Eric Reinhardt (2008), aux *Effondrés* de Mathieu Larnaudie (2010) ou encore aux *Frères Lehman* de l'italien Stefano Massini (2020). Nous pourrions également élargir le corpus au domaine cinématographique, en y ajoutant des films comme *Wall Street* d'Oliver Stone (1987), *Cosmopolis* de Cronenberg (2012) ou encore *Le Loup de Wall Street* de Scorsese (2013). Mais il serait également fort intéressant d'inviter dans notre corpus d'autres spéculateurs, qui, s'ils peuvent connaître un ou des échecs boursiers, rencontrent aussi des succès : les personnages de *Liar's Poker* de Michael Lewis (1989) ou de *Résister ne sert à rien* de l'italien Walter Siti (2012) nous semblent en faire partie. Cette approche nous permettrait également d'intégrer au corpus le Baron de Nucingen, agioteur balzacien incontournable. Cela nous inviterait à élargir notre angle d'approche et nous permettrait d'approfondir ou de nuancer, en tout cas de mettre à l'épreuve les conclusions qui ont été tirées dans ce mémoire.

Bibliographie

1. Sources primaires

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 2018, 224 p.

La Consolation philosophique de Boèce, Paris, Hachette, 1861, 408 p.

DELILLO, Don, *Cosmopolis*, New-York, Scribner, 2003, 209 p.

DELILLO, Don, *Cosmopolis* (trad. Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2003, 222 p.

GAUTIER, Judith, « *L'Argent*, par Émile Zola » dans *Le Rappel*, 1^{er} avril 1891, p. 3.

GORGAS DE LÉONTIUM, *Éloge d'Hélène*, dans DUMONT, Jean-Paul, *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991, 1024 p. (Folio Essais, 152).

HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1947, 158 p.

NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder*, Paris, Grasset, 1929, 240 p (Pour mon Plaisir, 4).

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (trad. Céline Denat), Paris, GF Flammarion, 2015, 356 p.

SCORSESE, Martin, *The Wolf of Wall Street*, Hollywood, Appian Way, 2013 (film).

TOCQUEVILLE (de), Alexis, *De la démocratie en Amérique*, tome 3, Paris, Pagnerre, 1848, 333 p. [en ligne]. https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Alexis_de_Tocqueville_-_De_la_d%C3%A9mocratie_en_Am%C3%A9rique,_Pagnerre,_1848,_tome_3.djvu [consulté le 03/05/2022].

VIRGILE, *Œuvres complètes* (trad. Th. Cabaret-Dupaty), Paris, éditeur inconnu, 1897, 364 p [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859821v/f23.texteImage> [consulté le 14/11/2021].

WOLFE, Tom, *The Bonfire of the Vanities*, Londres, Vintage Classics, 2010, 720 p.

WOLFE, Tom, *Le Bûcher des vanités* (trad. Benjamin Legrand), Paris, Le Livre de Poche, 2011, 920 p.

WOLFE, Tom, “The “Me” Decade and the Third Great Awakening”, dans *New York Magazine*, 23 août 1976 [en ligne]. <https://nymag.com/news/features/45938/>. [consulté le 05/05/2022].

ZOLA, Émile, *La Curée* (éd. François Mitterrand), Paris, Gallimard. 1999, 384 p (Folio Classique, 3302).

ZOLA, Émile, « *Balzac* », dans *Le Rappel*, 13 mai 1870, p. 3.

ZOLA, Émile, *L'Argent* (éd. Henri Mitterrand), Paris, Gallimard, 2020, 536 p. (Folio classique, 1222).

ZOLA, Émile, « Ce qu'il faut penser du suffrage universel », dans *Les Annales politiques et littéraires*, n° 530, 20 août 1893, p. 117 [en ligne]. <https://www.retronews.fr/politique/echo-de-presse/2022/04/06/zola-elections-1893> [consulté le 15/03/2022].

Sources secondaires

ADDA, Jacques, *La mondialisation de l'économie*, Paris, La Découverte, 2007, 128 p [en ligne]. <https://www.cairn.info/la-mondialisation-de-l-economie--9782707148186.htm> [consulté le 17/05/2022].

ANCEAU, Éric, « Le Parlement et les parlementaires dans l'œuvre de Zola », dans *Parlement[s], revue d'histoire politique*, n°24, février 2016, pp. 37-55 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-parlements-2016-2-page-37.htm> [consulté le 20/06/22].

ASSASSI, Libby, *The Gendering of Global Finance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, 215 p.

BARBER, Brad M., ODEAN, Terrance, “Boys Will be Boys : Gender, Overconfidence, and Common Stock Investment”, dans *The Quarterly Journal of Economics*, vol 116, n° 1, février 2001, p. 261-292 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/2696449?seq=1> [consulté le 04/06/2021].

BARTHOLOMOT, Marie-Ange, CAMBRONNE, Patrice, « Une Mémoire brouillée : des Érinyes aux Euménides, Métamorphoses d’une symbolique originelle », dans *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l’empreinte* (dir. Danielle BOHLER), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 35-66 (Eidôlon, 72) [en ligne]. <https://books.openedition.org/pub/27801?lang=fr> [consulté le 28/01/2022].

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 251 p.

BOUJU, Emmanuel, « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l’histoire », dans *Entre-temps*, 13 décembre 2018 [en ligne]. <https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/> [consulté le 15/06/22].

BROWN, Wendy, “Finding the Man in the State”, dans *States of Injury, Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 166-196.

CARON, François, « Troisième révolution industrielle et nouvelle économie », dans *Le Débat*, n° 112, mai 2000, pp. 27-38 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-le-debat-2000-5-page-27.htm> [consulté le 15/05/2022].

CHRISTOL, Hélène, « Une société en quête de son centre : *The Bonfire of the Vanities* de Tom Wolfe », dans *Revue Française d’Études Américaines*, n°47, février 1991, pp. 83-89 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1991_num_47_1_1419 [consulté le 12/09/2021].

DANNEQUIN, Fabrice, «Braudel, Schumpeter et l’histoire du capitalisme», dans *Alternatives Économiques*, n°29, 2006, pp. 99-112 [en ligne]. <https://www.alternatives-economiques.fr/braudel-schumpeter-lhistoire-capitalisme/00068453> [consulté le 13/05/2022].

DONADILLE, Christian, « *David Golder : un itinéraire de la dépossession et du rachat* », dans *Roman 20-50*, Lille, Septentrion, n° 54, février 2012, pp. 7-18 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-7.htm> [consulté le 15/02/2021].

DUPUIS-DÉRI, Francis, « Le « masculinisme » : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », dans *Recherches féministes*, vol. 22, n° 2, 2009, pp. 97-123 [en ligne]. <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n2-rf3635/039213ar.pdf> [consulté le 02/06/2021].

DURANTON, Henri, « La ficelle de Law », dans MAGNOT-OGILVY, Florence, *Gagnons sans savoir comment – Représentations du Système de Law du XVIIIe à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Renne. 2017, pp. 111-125 (collection « Interférences »).

FERRY, Peter, « ‘A World Citizen With A New York Pair of Balls’, The Global Hegemonic Male in Don DeLillo’s *Cosmopolis* », dans *Masculinity in Contemporary New York Fiction*, Oxford, Taylor & Francis, 2014, 168 p. [en ligne sans pagination]. <https://www.perlego.com/book/1665644/masculinity-in-contemporary-new-york-fiction-pdf> [consulté le 09/06/2021].

GAILLARD, Françoise, « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », dans *Romantisme*, n°31, 1981, pp. 181-196 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4482 [consulté le 20/10/2021].

GIRAUD, Frédérique, « Quand Zola mène l’enquête : le terrain comme caution scientifique », dans *Ethnologie française*, vol. 43, janvier 2013, pp. 147-153 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-147.htm> [consulté le 11/06/22].

GOMART, Hélène, *Les Opérations financières dans le roman réaliste, lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2004, 374 p.

HAUTCŒUR, Pierre-Cyrille, « Les transformations du crédit en France au XIXe siècle », dans *Romantisme*, n°151, janvier 2011, pp. 23-38 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-1-page-23.htm> [consulté le 15/05/2022].

HELYER, Ruth, “DeLillo and masculinity”, dans *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (éd. John N. Duvall), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 125-136.

KNIGHT, Peter, “DeLillo, postmodernism, postmodernity”, dans *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (ed. John N. Duvall), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 27-40.

JAPPE, Anselm, *La société autophage – Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La Découverte, 2020, 288 p.

KENNEDY, Liam, « “It’s the Third World Down There !” Urban Decline and (Post)national Mythologies in *Bonfire of the Vanities* », dans *Modern Fiction Studies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 43, n°1, printemps 1997, pp. 93-111, [en ligne]. [10.1353/mfs.1997.0009](https://www.jhu.edu/~eic/10.1353/mfs.1997.0009) [consulté le 03/06/2022].

LA BERGE, Leigh Claire, “Capitalist Realism : The 1987 Stock Market Crash and the New Proprietary of Tom Wolfe and Oliver Stone”, dans *Scandals and Abstraction : Financial Fiction of the Long 1980s*, Londres, Oxford University Press, 2015, pp. 73-112.

LAGNEAU – YMONET, Paul, « La masculinité d’affaires, le cas de la Bourse de Paris : 1724-1988 », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours, Contributions à l’histoire du genre et de la sexualité en France*, Paris, Autrement, 2007, pp. 113-127.

LÉVY, Edmond, « La fatalité dans le théâtre d’Eschyle », dans *Bulletin de l’Association Guillaume Budé : Lettres d’humanité*, n°28, décembre 1969, pp. 409-416 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1969_num_28_4_4260 [consulté le 17/11/2021].

Les Cahiers naturalistes - L'Argent, roman de la Bourse (dir. Alain Pagès), Paris, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Grasset, n°78, 2004, 436 p. [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9790527c/f1.item> [consulté le 10/10/2020].

LUND, Michael, "The Nineteenth-Century Periodical Novel Continued : *Bonfire of the Vanities* in *Rolling Stone*", dans *American Periodicals*, vol. 3, 1993, pp. 51-61 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/20771042?seq=1> [consulté le 09/06/22].

MALINOVITCH, Nadia, « Littérature populaire et romans juifs dans la France des années 1920 », dans *Archives juives*, vol. 39, janvier 2006, pp. 46-62 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2006-1-page-46.htm> [consulté le 09/06/2022].

MASTERS, Joshua J., "Race and the Infernal City in Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*", dans *Tom Wolfe* (éd. Harold Bloom), New York, Chelsea House Publishers, 2000, pp. 179-192 (Modern Critical Views).

MITTERAND, Henri, « L'argent et la lettre » dans *Le roman à l'œuvre, genèse et valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 167-182.

MCDOWELL, Douglas M., " 'Hybris' in Athens", dans *Greece & Rome*, vol. 23, n°1, avril 1976, pp. 14-31 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/642912?seq=1> [consulté le 19/11/2021].

McNEIL ARTEAU, Guillaume, « Zola politique : parlementarisme, représentation, médiation », dans *Romantisme*, n°171, janvier 2016, pp. 129-144 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-1-page-129.htm> [consulté le 06/05/2022].

MONARCHA, Guillaume, TEILETCHE, Jérôme, « Un panorama de l'industrie des *hedge funds* », dans *Les hedge funds*, 2013, pp. 6-26. [en ligne]. https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/feuilleter.php?ID_ARTICLE=DEC_MONAR_2013_01_0006 [consulté le 20/06/22].

NUGENT, Walter, “Tocqueville, Marx, and American Class Structure”, dans *Social Science History*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 12, n°4, hiver 1988, pp. 327-347 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/1171378?seq=1> [consulté le 04/05/2022].

PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007, p. 503.

PHILIPPONAT, Olivier et LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset / Denoël, 2009, 668 p. (Le Livre de Poche).

PLESSIS, Alain, « Progrès et mutations économiques – L'argent », dans *Nouvelle histoire de la France contemporaine. Vol. 9. De la fête impériale au mur des fédérés (1852-1871)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 97-112.

POIRIER, Jacques, « Payer, payer et encore payer... », *Roman 20-50*, Lille, Septentrion, n°54, février 2012, pp. 19-29 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-19.htm> [consulté le 16/02/2021].

POIRSON, Martial, « Les affinités électives entre économie et littérature », dans *L'Économie politique*, n°79, mars 2018, pp. 8-23 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-l-economie-politique-2018-3-page-8.htm> [consulté le 20/06/22].

PORSDAM, Helle, “In the Age of Lawspeak : Tom Wolfe’s “The Bonfire of the Vanities” and American Litigiousness”, dans *Journal of American Studies*, vol. 25, n°1, avril 1991, pp. 39-57 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/27555422?seq=1> [consulté le 08/05/2022].

QUINTREAU, Laurent, « L'écrivain face aux lois du marché », dans *L'Économie politique*, n°79, mars 2018, pp. 24-31 [en ligne]. <https://www-cairn-info.revproxy.escpeurope.eu/revue-l-economie-politique-2018-3-page-24.htm> [consulté le 16/06/2022].

REFFAIT, Christophe, « Présentation », dans ZOLA, Émile, *L'Argent*, Paris, Garnier Flammarion, 2009, pp. I-XLII.

REFFAIT, Christophe, *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle, discours romanesque et imaginaire social de la spéculation*, Paris, Honoré Champion, 2007, 642 p.

REFFAIT, Christophe, « La crise financière actuelle, selon les écrivains du XIXe siècle », dans *Esprit*, janvier 2010, pp. 57-72 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2010-1-page-57.htm> [consulté le 20/05/2022].

REVERZY, Éléonore, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* », dans GRENOUILLET Corinne, REVERZY Éléonore (dir.), *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 57-72 [en ligne]. <https://books.openedition.org/pus/2583?lang=fr> [consulté le 07/05/2022].

ROMILLY, Jacqueline (de), *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 190 p.

RONNET, Gilberte, « Le sentiment du tragique chez les Grecs », dans *Revue des Études Grecques*, tome 76, fasc. 361-363, juillet-décembre 1963, pp. 327-336 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1963_num_76_361_3746 [consulté le 02/11/2021].

ROY, Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, 1968, 192 p.

SAINT-JACQUES, Denis, « Impossible réalisme », dans *Études littéraires*, vol. 3, n°1, avril 1970, pp. 9-19.

SCIOLINO, Martina, “The Contemporary American Novel as World Literature : the Neoliberal Antihero in Don DeLillo’s « Cosmopolis »”, dans *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 57, n°2, été 2015, pp. 210-241 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/26155299?seq=1> [consulté le 05/04/2021].

SÉE, Henri, « Remarques sur le rôle du capitalisme financier à l'époque du « hochkapitalismus » », dans *Revue d'histoire économique et sociale*, vol. 20, n°1, 1932, pp. 96-108 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/24066503?seq=1> [consulté le 14/05/2022].

SHONKWILER, Alison, “Don DeLillo’s Financial Sublime”, dans *Contemporary Literature*, vol. 51, n°2, Madison, University of Wisconsin Press, été 2010, pp. 246-282 [en ligne]. <https://muse.jhu.edu/article/403355> [consulté le 06/06/2022].

SHUMWAY, David R., “What is Realism ?”, dans *Storyworlds : A Journal of Narrative Studies*, vol. 9, n°1-2, été-hiver 2017, pp. 183-195 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/10.5250/storyworlds.9.1-2.0183> [consulté le 03/06/2022].

STIMILLI Davide, “Daimon and Nemesis”, dans *Res : Anthropology and Aesthetics*, n° 44, 2003, pp. 99 – 112 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/20167606?seq=1> [consulté le 02/11/2021].

SULEIMAN, Susan R., *La question Némirovsky – Vie, mort et héritage d’une écrivaine juive dans la France du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2017, 429 p.

The Oxford Companion to Classical Literature (ed. Paul Harvey), Oxford, Oxford University Press, 1937, 484 p.

VANNEMAN, Reeve, WEBER CANNON, Lynn, “The American Dream”, dans *The American Perception of Class*, Philadelphie, Temple University Press, 1987, pp. 257-282 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv941wv0> [consulté le 02/05/2022].

VOELZ, Johannes, “In The Future, Toward Death : Finance Capitalism and Security in DeLillo’s *Cosmopolis*”, dans *Amerikastudien / American Studies*, vol. 60, n°4, 2015, pp. 505-526 [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/44071924?seq=1> [consulté le 25/03/2022].

VOGL, Joseph, *Le spectre du capital* (trad. Olivier Mannoni), Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, 272 p.

WEILL, Nicolas, « Figures de Juifs français au tournant des années 1920-1930 », dans *Les Intellectuels français et Israël* (dir. Denis Charbit), Paris, Éditions de l’Éclat, 2015.

WEISS, Jonathan, *Irène Némirovsky*, Paris, Éditions du Félin, 2005, 215 p (Félin poche).

WOLF, Nelly, « Le juif roux : présence du stéréotype dans *David Golder* », Dans *Roman 20-50*, n°54, février 2012, pp. 31-41 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-31.htm> [consulté le 25/01/2022].

WRONA, Adeline, « Mots à crédit : *L'Argent*, de Zola, ou la presse au cœur du marché de la confiance », dans *Romantisme*, n° 151, janvier 2011, pp. 67-79 [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-1-page-67.htm> [consulté le 10/06/22].

Autres

Interview donné par Scorsese au magazine *Premiere* à l'occasion de la sortie du film : <https://www.dailymotion.com/video/x22hdn3> [consulté le 20/06/22].

GARNIER, Lise, « À Wall Street, les salaires des traders retrouvent leurs niveaux d'avant la crise », dans *Capital*, 23 octobre 2018 [en ligne]. <https://www.capital.fr/entreprises-marches/a-wall-street-les-salaires-des-traders-retrouvent-leurs-niveaux-davant-la-crise-1312395> [consulté le 20/06/22].

ROBERTS, Sam, “Metro Matters ; Life Imitates Art in City of Wealth And Welfare”, dans *The New-York Times*, 22 octobre 1987.