



HAL
open science

Un secret sans romanesque

Christophe Reffait

► **To cite this version:**

Christophe Reffait. Un secret sans romanesque. Francesco Spandri; Luca Pietromarchi. Littérature et économie. Relire La Maison Nucingen de Balzac, 12, Roma Tre Press, p. 73-86, 2023, Studi per le Scienze Politiche, 979-12-5977-255-8. hal-04705299

HAL Id: hal-04705299

<https://u-picardie.hal.science/hal-04705299v1>

Submitted on 22 Sep 2024

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.

Christophe Reffait
 Université de Picardie Jules Verne
 CERCLL, axe « Roman & romanesque »

Un secret sans romanesque

Résumé :

La Maison Nucingen apparaît comme un texte antiromanesque, bien qu'il s'agisse d'un texte entièrement tendu par la révélation d'un secret financier et qu'on associe parfois secret et romanesque. La comparaison avec *Une conversation entre onze heures et minuit* suggère que l'hyperbole du dialogue se solde ici par un amenuisement du récit et avec lui du romanesque. Mais le conteur Bixiou assume aussi pour sa part une manière antiromanesque. Il semble que Balzac soit dans cette œuvre moins préoccupé de construire un romanesque financier que de faire de l'antiromanesque le caractère de l'argent moderne.

Mots-clés : romanesque, antiromanesque, secret, énigme, dialogue

Abstract :

Although secrecy is commonly associated with the romanesque and although *La Maison Nucingen* deals with a financial secret, this work seems deprived of any romanesque. The strength of a brilliant dialogue might be a cause for the weakening of narrative and the romanesque here, as it appears when we compare that text with *Conversations entre onze heures et minuit*. But Bixiou, as a narrator, pleads against romanesque, and Balzac himself seemingly intends to associate the very notion of antiromanesque with the new era of financial tricks, rather than developing here any kind of financial romanesque.

Keywords : romanesque, antiromanesque, secret, enigma, dialogue

À suivre une idée chère à Dominique Rabaté, selon laquelle « le secret est le moteur du romanesque¹ », on pourrait être tenté de voir dans un court récit comme *La Maison Nucingen* la quintessence du romanesque. Il s'y trouve en effet de nombreux « secrets ». Des secrets secondaires, qui relèvent d'une part du sentiment, comme le « secret² » de l'amour de Malvina pour Ferdinand du Tillet (secret que Godefroid et Rastignac ont percé), d'autre part de la finance, comme « le secret de la maison Claparon fondée par du Tillet, une de ses plus belles inventions³ », pour reprendre les termes de Bixiou (c'est un secret de 1826 éventé au moment où il prend la parole devant Blondet, Couture et Finot). Le texte ne parle pas ici de « mystères » financiers, comme on le fera communément dans la littérature panoramique et les pamphlets

¹ Dominique Rabaté, introduction, *Modernités* n°14 (« Dire le secret »), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 4.

² Voir Honoré de Balzac, *La Maison Nucingen*, éd. Pierre Citron, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex (dir.), vol. VI (*Études de mœurs, Scènes de la vie parisienne*), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 366. Nous nous référerons désormais à cette édition en renvoyant directement au numéro de page après l'abréviation *MN*.

³ *MN*, p. 372.

des années 1850 (pensons à *La Bourse, ses abus et ses mystères*, d'Eugène de Mirecourt, en 1858), mais bel et bien des « secrets » de Nucingen (sa fuite en Belgique, sa probable liquidation), secrets dont Rastignac s'ouvre à Godefroid sur le point de se marier⁴.

Au-dessus de ces secrets adventices plane le secret essentiel, qui fait l'objet de tout le récit : celui de l'origine de la fortune de Rastignac lui-même. « Je sais bien des choses, et je n'entrevois pas le mot de cette énigme⁵ », s'écrie Finot au moment-pivot du récit, aux deux tiers du texte, au moment où Bixiou va aborder le détail de la troisième fausse liquidation Nucingen, qui a par ricochet enrichi Rastignac. Cette exclamation de Finot figure en bonne place dans l'article de Chantal Massol sur « le mot de l'énigme » dans la poétique balzacienne⁶. A priori, le « secret » n'est pas tout à fait l'« énigme » : dans le secret, remarque Dominique Rabaté, il y a toujours un « reste », un effet de relance, tandis que l'énigme appelle une « résolution » et que « le fonctionnement de l'énigme doit être sans reste »⁷. Chantal Massol examine cependant tout ce que la prétendue résolution de l'énigme peut avoir de déceptif dans divers opus de *La Comédie humaine*, si bien qu'en régime balzacien, les deux notions se recouvrent.

Nous pourrions donc croire que les secrets de *La Maison Nucingen* sont autant d'amorces romanesques. Le propos de Dominique Rabaté se réclame d'ailleurs volontiers du corpus balzacien, du romancier romantique qui occupe la place de Dieu et sonde les reins et les cœurs : il dit l'importance de *L'Histoire des Treize* au sein de *La Comédie humaine* et éclaire le défi herméneutique que représente le chaos post-révolutionnaire⁸. Mais le lecteur de *La Maison Nucingen* se range difficilement à l'idée que « le secret est la vraie nature du romanesque⁹ », sauf à s'avancer vers le constat que ce qui fait justement problème dans ce bref récit est l'amenuisement du romanesque face au fourmillement des secrets et au déploiement des indiscretions. Non parce que *La Maison Nucingen* n'a pas l'ampleur d'un roman, car ce n'est pas la brièveté de la forme qui fait problème¹⁰. Il peut y avoir du romanesque dans un texte bref ; il y a du romanesque dans *Ferragus* (1833), dans *Gobseck* (1830), dans chaque conte d'*Une conversation entre onze heures et minuit* (1832). Et si « romanesque (...) se dit d'une existence, ou d'une circonstance, qui se produit, s'interprète ou s'expose par référence à un roman – roman connu, roman possible¹¹ », alors l'effet romanesque émane aussi bien de la vie quotidienne (laquelle peut susciter une « affectivité intellectuelle qui est de l'ordre du romanesque¹² », disait Barthes), que de tout texte, fictif ou non, narratif ou non. D'où vient que *La Maison Nucingen* nous laisse le sentiment amer d'un terrible racornissement du romanesque ? Est-ce parce que la jubilation rhétorique du dévoilement laisserait peu de place à ce romanesque ? Est-ce parce que la résolution des secrets n'offre justement plus de « reste » ?

⁴ *Ibid.*, p. 383-384.

⁵ *Ibid.*, p. 369.

⁶ Chantal Massol-Bedoin, « Le mot de l'énigme », dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac, une poétique du roman* (partie III sur « La poétique du secret »), GIRB Presses universitaires de Vincennes – XYZ Éditeur (Québec), 1996, p. 183.

⁷ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », dans Dominique Rabaté (dir.), *Modernités* n°14 (« Dire le secret »), *op. cit.*, p. 21.

⁸ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », art. cité, p. 11-12.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Notons que Chantal Massol n'hésite pas à employer le terme de « roman » pour désigner *La Fille aux yeux d'or*. Voir art. cité, p. 187.

¹¹ Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 224.

¹² Roland Barthes, « Le jeu du kaléidoscope » [1975], *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 1995, p. 313.

Alors que telle ou telle circonstance dans *Une conversation entre onze heures et minuit*, texte que nous mettrons plusieurs fois en face de *La Maison Nucingen*, peut renvoyer à un « roman possible » d'obédience balzacienne ou stendhalienne, les pages de *La Maison Nucingen*, tout en établissant une tension vers une révélation, opèrent un impitoyable laminage du romanesque, que nous sommes amené à considérer comme un signe du nouvel âge de l'argent.

La prégnance du dialogue

Le texte se développe comme une réponse à la question initiale de Couture sur Rastignac : « Comment a-t-il fait sa fortune ?¹³ ». Comment obtient-on « quarante mille livres de rentes » ? Couture répète sa question¹⁴ en prenant acte du fait que ce n'est pas seulement Delphine qui a pu enrichir Rastignac. Il y a dès le départ, chez ce commensal qui s'y connaît en Industrie, comme le soulignera plusieurs fois Bixiou, l'appréciation d'une proportion ou d'une disproportion dans le régime de l'argent : « Une fortune, aussi considérable que la sienne aujourd'hui, se prend quelque part¹⁵. » Où nous voyons que la question d'argent s'articule d'abord comme une question de lieu (autant que de moyen) : « mais où ton père prenait-il de l'argent ? », demandera la baronne d'Aldrigger à Malvina, quand Nucingen lui aura appris qu'elle ne dispose plus que d'un capital de 400 000 francs. Où nous voyons aussi que la question d'argent s'envisage d'emblée chez Balzac comme une question de « vases communicants », pour reprendre un terme de Julien Gracq : celui-ci notait que l'efficace du système de la *Comédie humaine* est que le moindre écrit de Balzac, en venant se brancher sur sa société fictive et sur le réseau des personnages reparaissants, gagne aussitôt une plénitude qu'il n'atteindrait aucunement sans cela¹⁶. Nous voyons ce système de « vases communicants » fictionnels, cette expérience de Torricelli, fonctionner à plein dans un petit texte comme *La Maison Nucingen*, qui vient éclairer la transition de l'étudiant du *Père Goriot* et du dissipé de *La Peau de chagrin* au député d'Arcis et au futur ministre et pair de France¹⁷. À cet égard, la dynamique du dialogue accentue les effets de reconnaissance interne, par exemple lorsque Bixiou évoque Matifat : « — Le Matifat de Florine ? », demande Blondet. « — Eh ! bien, oui, celui de Lousteau, le nôtre, enfin ! » répond Bixiou¹⁸. Mais ce qui est piquant dans *La Maison Nucingen* est que le motif des vases communicants ne recouvre pas seulement ces effets de reconnaissance métafictionnels, mais qu'il désigne aussi la translation de la richesse dans cette société fictive, selon un modèle hydraulique de l'équilibrage des perdants et des gagnants : peut-être pas une égalité arithmétique des gains et des pertes, mais du moins une mise en balance des « pigeons » comme Godefroid, et des hommes « de pied en cap » armés d'Égoïsme comme Rastignac et Nucingen¹⁹. *La Maison Nucingen* est donc un récit satellite, une greffe vivifiée par le reste de la *Comédie humaine*, qui éclaire en même temps la circulation de l'argent dans le grand œuvre.

Comme tout le texte est engendré par la question répétée de Couture, il se développe comme une vaste séquence d'abord dialogale, en second lieu explicative, en dernier lieu

¹³ MN, p. 332.

¹⁴ *Ibid.*, p. 333.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 40.

¹⁷ Voir MN, p. 332.

¹⁸ *Ibid.*, p. 366

¹⁹ *Ibid.*, p. 383

narrative. On est ici, pour reprendre les termes de Jean-Michel Adam, dans une définition de l'hétérogénéité textuelle qui n'est pas celle de l'insertion mais vraiment celle de la dominance²⁰ : le récit est vassal de l'explication, elle-même vassale du dialogue, ce que nous ne pourrions pas dire de textes comme par exemple *Gobseck* ou *Sarrasine*, ni d'*Une conversation entre onze heures et minuit*, qui tous laissent le récit s'épanouir à l'intérieur du dialogue-cadre. Et c'est sans doute la première condition peu favorable à l'essor du romanesque, que cette inféodation du narratif dans *La Maison Nucingen*. Quand Chantal Massol définit l'énigme comme « cette manière de narrer qui mène d'une question à une réponse, en multipliant les manœuvres dilatoires²¹ », cela fournit a priori une description assez exacte de *La Maison Nucingen*. Il y a en effet questionnement initial et répété : « Voilà qui va bien, mais arrive donc à sa fortune », s'impatiente dès le début Finot en relayant les questions de Couture²². En outre, il y a bel et bien multiplication des manœuvres dilatoires, aussi bien dues aux interlocuteurs qui devisent sur le coup de Jarnac²³, la grandeur de l'Industrie et de la Spéculation²⁴ ou encore les canuts de Lyon²⁵, qu'au conteur Bixiou lui-même, qui expose la grande loi de *l'improper*²⁶, la liberté de mœurs des filles d'Aldrigger²⁷ ou bien les ridicules des Matifat²⁸. Enfin dans le dernier tiers du texte, le plus technique, nous aurons la solution de l'énigme de la fortune de Rastignac, Bixiou expliquant comment Nucingen, assisté de Rastignac, a orchestré le repli des détenteurs d'actions des mines de plomb argentifère vers les actions de la société Claparon. Globalement, *La Maison Nucingen* est assez conforme à la définition de l'énigme et nous comprenons que le vaste effet dilatoire ménagé par Bixiou est aussi le moyen pour Balzac de ne pas confronter immédiatement son lecteur à l'hermétisme financier de la résolution. *La Maison Nucingen* serait un texte insupportable et décidément illisible si la partie financière n'était pas précédée de circonstances, si tout le propos n'était pas construit comme un vaste raisonnement inductif, bien représenté par la métaphore employée par Bixiou quand il s'écrie, à l'orée du dernier tiers du récit : « Nous y sommes (...) Vous avez suivi le cours de tous les petits ruisseaux qui ont fait les quarante mille livres de rentes auxquelles tant de gens portent envie !²⁹ »

Cependant, si la logique de l'énigme tend à faire du récit une vaste analepse et établit bel et bien un *telos*, puisque Godefroid de Beaudenord est donné d'emblée comme « le premier des pigeons³⁰ » présentés dans le récit et que Bixiou souligne combien les interventions de Couture anticipent sur la fin³¹, la prégnance du dialogue-cadre complique ici les « manœuvres dilatoires » traditionnelles du récit d'énigme pour menacer cette téléologie, quoique cette dernière soit réputée constituer un puissant moyen de « réintégration du fragmentaire et de l'épars dans une structure unifiante³² ». Certes l'enrichissement de Rastignac comme

²⁰ Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan Université, 1992, p. 31-32.

²¹ Chantal Massol-Bedoin, art. cité p. 181.

²² *MN*, p. 334.

²³ *Ibid.*, p. 335.

²⁴ *Ibid.*, p. 373.

²⁵ *Ibid.*, p. 375-376.

²⁶ *Ibid.*, p. 343.

²⁷ *Ibid.*, p. 363.

²⁸ *Ibid.*, p. 366-368.

²⁹ *Ibid.*, p. 369.

³⁰ *Ibid.*, p. 340.

³¹ *Ibid.*, voir p. 337 et p. 347.

³² Chantal Massol, art. cité, p. 177.

l'appauvrissement de Godefroid et d'autres sont programmés. Mais la puissante structure dialogale brise le récit de Bixiou, soit parce que les autres l'interrompent à loisir (Finot estimant que Du Tillet vaut Nucingen³³, Couture remarquant que les 18 000 livres de rente de Godefroid ne sont rien³⁴...), soit parce que Bixiou lui-même les sollicite sur différents sujets, que ce soit le rapport entre amour et calcul³⁵ ou bien les signes qu'un homme est amoureux³⁶. En outre, le dialogue brise le récit lorsque Bixiou commente sa propre faconde (avec des parenthèses comme « je vous phrase mon opinion d'après la formule humanitaire » ou « ceci est du Fénelon tout pur »³⁷), ou lorsque son talent suscite les exclamations de ses amis (Quelle verve ! », dit Couture lors de la pantomime de l'enterrement de d'Aldrigger³⁸). D'une manière générale, l'intérêt se déplace donc de l'énoncé vers l'énonciation, régime de distanciation qui serait à rapprocher des dispositifs du récit excentrique ou sternien et, plus largement, des effets antiromanesques du roman balzacien³⁹. On peut bien sûr dire avec Pierre Citron que la *conversation* est ici le moyen d'« animer l'aridité des *exposés* financiers », qu'« un des *exposés* les plus techniques de la *Comédie humaine* » devient ainsi « une des œuvres les plus vivantes », ou encore que le *didactisme* est corrigé par la *raillerie*, mais ce qui frappe dans les termes mêmes qu'emploie Pierre Citron est la relégation du narratif loin derrière le dialogal et l'explicatif. « Raconte-nous ton histoire⁴⁰ », insiste Couture. Mais Bixiou raconte moins une histoire qu'il ne monte sur scène, et sa verve fait écran.

Une conversation « conteuse » ?

Remarquons que dans *La Maison Nucingen* comme dans *Une conversation entre onze heures et minuit*, le dialogue est lui-même encadré par un récit, tenu par un transcripteur anonyme des paroles prononcées. Or ce sont justement les oppositions entre ces deux récits-cadres qui doivent nous frapper⁴¹. Au début d'*Une conversation entre onze heures et minuit*, le narrateur extradiégétique présente comme une gageure la transcription des paroles prononcées dans le salon d'où il sort, et l'explication du titre de l'ouvrage est qu'il choisit de prendre « la conversation à l'heure où chaque récit nous attachait vivement », c'est-à-dire qu'il décide d'isoler le moment où « la conversation, jusque-là brillante, antithétique, devint conteuse »⁴². On pourrait croire que le narrateur extradiégétique anonyme de *La Maison Nucingen* fait un

³³ MN, p. 338.

³⁴ *Ibid.*, p. 347.

³⁵ *Ibid.*, p. 336.

³⁶ *Ibid.*, p. 361.

³⁷ *Ibid.*, p. 335-336.

³⁸ *Ibid.*, p. 358.

³⁹ Voir Marie Parmentier, « 'Le charme est rompu' ? Antiroman et réalisme », *Romanesques* n°6 (« Antiromanesques », dir. Luc Ruiz), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 128.

⁴⁰ MN, p. 337.

⁴¹ C'est pour faire la place nécessaire à ce récit-cadre que nous préférons dans cet article nous référer à *Une conversation entre onze heures et minuit*, texte de 1832, plutôt qu'à *Échantillon de causerie française*, texte de 1844 qui résulte de la ventilation d'un certain nombre de « contes bruns » (trois sur douze) dans d'autres opus balzaciens, ainsi que de la suppression de plusieurs paragraphes liminaires du récit (et de la phrase finale). Notre édition de référence sera donc : Honoré de Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit*, éd. Pierre Bangin, Toulouse, Éditions Ombres, « Petite Bibliothèque Ombres », 2001. Voir à titre complémentaire : Honoré de Balzac, *Échantillon de causerie française*, éd. Roger Pierrot, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex (dir.), vol. XII (*Études analytiques*, Ébauches rattachées à « La Comédie humaine »), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 471-498. On se reportera en particulier aux p. 1015-1024 pour la Notice, et plus précisément au tableau de la p. 1017 sur le dépeçage du texte initial.

⁴² *Une conversation entre onze heures et minuit*, op. cit., p. 11-12.

pari plus difficile encore, en transcrivant le récit de Bixiou fondu dans un dialogue étourdissant. Car c'est bien là que semblent se trouver les « ingénieuses réparties, observations fines, railleries excellentes, peintures dessinées avec une netteté brillante » qu'évoquait le texte de 1832⁴³. Mais en vérité tout oppose le « salon » d'*Une conversation*, inspiré dit-on du salon du peintre Gérard, que fréquentaient Mérimée et Stendhal, au cabinet particulier où se retrouvent Bixiou et ses trois comparses. Ce ne sont pas les mêmes hommes ni le même esprit, ni surtout la même place faite au récit. Dans *Une conversation entre onze heures et minuit* sont réunies « plusieurs personnes auxquelles d'innombrables mérites ont valu des réputations européennes⁴⁴ » ; il y a des étrangers, des « gens du monde », trois « femmes aimables », des peintres, des militaires, un médecin. Les premières pages du volume célèbrent l'esprit de ce salon où l'on trouve non seulement « d'élégantes manières, de la cordialité, de la bonhomie, de la science », mais aussi l'esprit parisien « qui donne à toutes ces qualités sociales un agréable et capricieux ensemble »⁴⁵. C'est cette « générosité dans les idées⁴⁶ » qui permet l'expansion de chaque récit : même si la suture entre les douze contes est assurée par des intermèdes dialogués traduisant l'émulation des convives, ceux-ci ne s'interrompent jamais les uns les autres. Bref, l'expansion même des contes, annonçant la manière aurevillienne, apparaît comme le corollaire de cet esprit brillant et cordial et de la présence des femmes.

Force est de constater que *La Maison Nucingen* repose sur des prémisses exactement inverses, que le narrateur extra-diégétique souligne d'emblée. L'industriel Finot, son journaliste Blondet, le spéculateur Couture et le bouffon Bixiou sont présentés comme n'ayant « pas encore pu se faire jour dans le monde où ils voudraient se produire⁴⁷ ». Ils sont essentiellement « moqueurs⁴⁸ », prompts à la « Médisance⁴⁹ », et leur conversation est « empreinte de cet esprit glacial qui roidit les sentiments les plus élastiques, arrête les inspirations les plus généreuses, et donne au rire quelque chose d'aigu⁵⁰ ». La « ravissante improvisation⁵¹ » du texte de 1832 laisse la place en 1837 aux « terribles improvisations⁵² » de Bixiou. Alors que le récit-cadre d'*Une conversation entre onze heures et minuit* célébrait la sociabilité parfaite, dans laquelle « vous ne risquez pas de mettre au jeu des pièces d'or contre du billon⁵³ », le début de *La Maison Nucingen* – autre métaphore monétaire – montre Bixiou réclamant plaisamment 500 francs pour se dégager de ses obligations de réserve devant Finot⁵⁴. Alors que le médecin d'*Une conversation* (qui n'est pas encore Bianchon) fait place égale à l'amour et à l'intérêt pour dire que la civilisation comporte encore des drames⁵⁵, Bixiou et ses comparses nient tout sauf « l'omnipotence, l'omniscience, l'omniconvenance de l'argent⁵⁶ ». Simultanément, les figures maîtresses de la conversation deviennent l'interruption, la question, l'autodérision, le

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷ *MN*, p. 330.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Une conversation entre onze heures et minuit*, op. cit., p. 11.

⁵² *MN*, p. 331.

⁵³ *Une conversation entre onze heures et minuit*, op. cit., p. 11.

⁵⁴ *MN*, p. 337.

⁵⁵ *Une conversation entre onze heures et minuit*, op. cit., p. 29-30.

⁵⁶ *MN*, p. 331.

« taquinage⁵⁷ ». Dès lors, le récit central se fragmente. À tout moment, l'énoncé est traversé par la situation d'énonciation, comme lorsque Bixiou décrit Beaudenord en disant « il mettait fort bien sa cravate, comme Finot » ou bien « il avait été vacciné (tu me comprends, Blondet) »⁵⁸. Finalement, le passage du salon au boulevard, de la société mixte au fumoir masculin, du vouvoiement au tutoiement, du rang social à la bohème financière, de l'art à la clownerie, de la générosité à l'égoïsme, du silence des auditeurs rêveurs aux fusées des comparses impatientes, se solde, à esprit égal, par l'amenuisement du récit. Le romanesque des contes rapportés dans *Une conversation entre onze heures et minuit*, qui sont des drames de l'adultère ou de la chair, des aventures de prisonniers, des tableaux de la violence plébéienne ou militaire, qui font penser à la fin des *Promenades dans Rome* ou à des nouvelles de Mérimée, laisse la place à l'antiromanesque de la conversation boulevardière.

Certes, dès la première page d'*Une conversation*, la vraie sociabilité conteuse est définie comme autre que la littérature : « Nul ne pense à garder sa pensée pour un drame, ne voit des livres dans un récit », dit le sténographe enthousiaste. Il ajoute : « Personne ne vous apporte le hideux squelette de la littérature, à propos d'une saillie heureuse ou d'un sujet intéressant »⁵⁹. De même, au début de *La Maison Nucingen*, le sténographe anonyme de la conversation des quatre « cormorans » avertit que, « opinions et forme, tout y est en dehors des conditions littéraires »⁶⁰. Dans les deux cas finalement, il y a revendication de vérisme. *Une conversation entre onze heures et minuit* se termine sur la revendication de la « traduction littérale des faits » contre « l'idéalisation »⁶¹, et il y a un moment où l'une des femmes du salon désire du « tragique », « pour le comparer avec celui qui a présentement cours à la bourse littéraire »⁶². Mais si le romanesque peut, précisément, se produire dans le réel, *La Maison Nucingen* semble vouloir l'étouffer.

La poétique du récit selon Bixiou

Car Bixiou narrateur a aussi des principes esthétiques, débattus avec ses comparses, et c'est au regard de cette poétique proclamée qu'il faudrait creuser la question du romanesque. Lorsque Bixiou détaille la danse d'Isaure au bal de Delphine de Nucingen, Blondet l'interrompt : « allons un peu plus vite ! (...) Tu marivaudes⁶³ » – c'est-à-dire *tu racontes avec affectation*. Lorsqu'il se met à décrire la robe à camélias d'Isaure, Blondet lui reproche aussitôt l'expansion descriptive⁶⁴. Un peu plus loin, lorsque Bixiou évoque la permissivité de la baronne d'Aldrigger avec ses filles, Blondet lui objecte : « tu ne racontes pas, tu *blagues*...⁶⁵ » – c'est-à-dire *tu fais prévaloir la raillerie sur l'enjeu, le commentaire sur les faits, le discours sur le récit*. À ces objections, Bixiou réplique par une revendication de la blague justement, entendons par là avec Nathalie Preiss par une revendication de la bulle, du *puff* langagier, qui est sa définition de la littérature au pays des *jobards* et du macairisme. Ce remplissage est peut-être

⁵⁷ Le verbe ou le substantif sont employés dans *La Maison Nucingen* p. 340 et 350.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 341.

⁵⁹ *Une conversation entre onze heures et minuit*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ *MN*, p. 331-332.

⁶¹ Voir *Une conversation entre onze heures et minuit*, *op. cit.*, p. 83

⁶² *Ibid.*, p. 66

⁶³ *MN*, p. 351.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 363.

permis par la description, sans quoi « le plus obscur vaudevilliste » pourrait raconter *Clarissa Harlowe* « dans un acte »⁶⁶ de même que tout récit pourrait ressembler à « un rapport de général en chef »⁶⁷. Dans une moindre mesure, l'expansion relève aussi du « tableau », ainsi le tableau de la baronne d'Aldrigger que Bixiou « masse »⁶⁸ à l'invitation de Couture⁶⁹. Mais la bulle est surtout le fait de la « plaisanterie »⁷⁰. La littérature pour Bixiou, c'est « bâtir un palais sur la pointe d'une aiguille », témoin *Le Misanthrope*, en y joignant l'esprit de *Candide*⁷¹. Mais ce livre sur rien, ou plutôt ce dire sur rien que revendique Bixiou, n'a guère de point commun avec le roman-feuilleton, ainsi l'« aventure à tiroirs »⁷² qu'il a autrefois servie aux Matifat à Luzarches, ni avec le romanesque. Bixiou le dit très nettement : « la plus grande marque de stérilité spirituelle est l'entassement des faits »⁷³, alors que « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » passent après tout pour l'un des traits définitoires du romanesque⁷⁴. Décidément, c'est avec autre chose qu'on étoffe un récit, jusqu'à abolir l'énoncé dans la virtuosité de l'énonciation.

Lorsque nous voyons Bixiou à l'œuvre, nous mesurons de toutes parts la minoration du récit et la mise en sourdine du romanesque. La présentation de Godefroid à l'imparfait débouche sur la définition universelle du bonheur pour un jeune homme de vingt-six ans⁷⁵, c'est-à-dire que le portrait est rapidement battu en brèche par la typification ou l'hyperbole. Le premier moment singulatif du récit, c'est-à-dire la rencontre de Godefroid avec Isaure, consiste à déjouer les solennités de la scène d'*innamoramento* par les items du portrait-robot policier. Comme nous l'avons dit, la scène d'enterrement, deuxième moment singulatif du récit, déplace l'attention, le commentaire des commensaux, le commentaire même du narrateur anonyme, vers le talent du conteur plutôt qu'elle ne creuse l'immoralité de ces scènes de la vie parisienne⁷⁶. On observera enfin que les face à face de Godefroid et Isaure-au-petit-pied sont racontés sur un mode qui relève plutôt du pseudo-itératif⁷⁷. Finalement, au moment où Couture s'écrie « Je ne vois, dans toutes ces toupies que tu lances, rien qui ressemble à l'origine de la fortune de Rastignac »⁷⁸, il est exact que le récit n'a pas tout à fait commencé et que le romanesque amoureux a été systématiquement battu en brèche par la raillerie. Le récit à proprement parler, et peut-être le romanesque, mais alors un romanesque nouveau qui ne renvoie justement à aucun « roman connu », se réfugie dans le dernier tiers du texte, dans les trois pages où Bixiou résume comment Rastignac est entré dans le plan de Nucingen⁷⁹ et dans les dix pages dans lesquelles le conteur évoque l'ultimatum de Rastignac à Godefroid et la situation à la Bourse⁸⁰. C'est le lieu de rappeler la synthèse éclairante que dresse Pierre Citron sur l'évolution des huit épreuves de *La Maison Nucingen* :

⁶⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 364.

⁶⁸ « Masser » (verbe transitif) signifie peindre par grandes masses, sans exécuter les détails.

⁶⁹ *MN*, p. 353.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 364.

⁷¹ *Ibid.*, p. 363-364.

⁷² *Ibid.*, p. 367.

⁷³ *Ibid.*, p. 363.

⁷⁴ Voir Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans *Le romanesque, op. cit.*, p. 299.

⁷⁵ *MN*, p. 348.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 357-358.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 364-365.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁷⁹ Voir p. 380-382.

⁸⁰ Voir p. 383-391.

L'examen des variantes montre que c'est surtout sur Nucingen et ses affaires financières que Balzac a ajouté et surtout sur l'histoire d'amour de Godefroid de Beaudenord et d'Isaure d'Aldrigger qu'il a retranché. (...) sur chaque épreuve successive, Balzac, à une page concernant les amours des deux jeunes gens, retranchait une phrase, et l'histoire sentimentale se trouvait ainsi peu à peu laminée, alors que la carrière de Nucingen était grossie de détails nouveaux à chaque nouvelle épreuve⁸¹.

A même disparu, dans le troisième jeu d'épreuves, la qualification de Malvina comme « fille romanesque⁸² »... Le vrai problème qui se pose finalement est de savoir si cette matière financière, qui s'établit au prix du laminage du romanesque sentimental, fonde un autre romanesque.

Un romanesque financier ?

Il est certain que la péripétie, l'imprévisibilité, le suspense se sont réfugiés dans les quelques pages narratives du dernier tiers de l'œuvre, lorsque par exemple Rastignac contemple les cent familles qui vont sombrer dans cette crise⁸³ ou lorsque les tigres, chacals et pigeons qui hantent la Bourse commentent les nouvelles et passent leurs marchés⁸⁴. Le romanesque semble s'être tout entier fondu dans le propos financier et technique, et ce d'une manière d'autant plus sensible qu'il n'est aucune de ces scènes ni de ces secrets que Bixiou ait été en position de surprendre. La fiction, la reconstitution, jouent à plein dans son récit, sans qu'aucun de ses comparses cette fois ne songe à le féliciter pour sa verve, comme si Couture, Finot et Blondet se trouvaient plongés dans une nouvelle forme d'immersion fictionnelle. Il est évident, pour reprendre l'articulation proposée par Dominique Rabaté entre secret et romanesque, qu'on a bien ici accès à un secret : à l'illusoire naturalité des mouvements boursiers et des crises, qui est évoquée à la toute fin de *La Maison Nucingen*, s'oppose la vérité du « coupe-gorge » qu'est la « haute banque », vérité révélée par Bixiou à ses commensaux « surpris⁸⁵ », et non seulement à eux mais aussi au narrateur anonyme qui se trouve dans le cabinet d'à côté. Il pourrait donc sembler que nous entrons à plein dans ce romanesque que Dominique Rabaté estime inséparable de « l'obsession balzacienne de la provenance de la richesse⁸⁶ ».

Cependant, même si nous ne pouvons que faire nôtre la remarque selon laquelle « l'univers de la *Comédie humaine* est hanté par cette interrogation sur l'origine de l'or⁸⁷ », il semble qu'il y ait tout de même, par rapport à ce processus interrogatif, une différence entre *La Maison Nucingen* et par exemple *Sarrasine*. On peut tout à fait ériger *Sarrasine* en preuve du fait que le secret débouche sur un « reste », et que la vérité révélée du corps de Zambinella débouche aussitôt sur l'insondable du désir du sculpteur. Il serait plus difficile d'avancer que le secret de l'enrichissement de Rastignac débouche sur un « reste ». Il est même beaucoup plus

⁸¹ Pierre Citron, introduction, *ibid.*, p. 326-327.

⁸² Pierre Citron, notice, *ibid.*, p. 1277.

⁸³ *Ibid.*, p. 382.

⁸⁴ Voir p. 384-389.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁸⁶ Dominique Rabaté, art. cité, p. 23.

⁸⁷ *Ibid.*

difficile de s'assurer de l'intérêt de savoir d'où vient la fortune de Rastignac. D'ailleurs, multiplier dans son texte les impatiences de Couture ou Blondet est aussi une manière pour Balzac de substituer l'attente tapageuse des personnages à la ténuité de l'intérêt romanesque et, en somme, de mettre son récit financier sous perfusion. Le drame financier est bien plus sensible dans le recouvrement par Gobseck des dettes de la comtesse de Restaud ou dans l'épopée du remboursement de César Birotteau. Le « drame de l'argent » que Zola trouvait chez Balzac se déploie certainement dans un roman comme *L'Argent*, dans lequel Pierluigi Pellini a diagnostiqué un véritable retour du romanesque à l'encontre du discours naturaliste⁸⁸. Quant à dire que le secret de *La Maison Nucingen* alimente le romanesque, cela ne résiste pas à la comparaison avec la représentation du délit d'initié par le feuilletoniste zolien, ni à la comparaison avec d'autres récits financiers balzaciens.

C'est ainsi que nous pouvons nous demander s'il ne faudrait pas voir dans le dénouement de *La Maison Nucingen* une fin déceptive d'un autre genre que celles que Chantal Massol a identifiées⁸⁹. Ce n'est pas la fin de *La grande Bretèche*, qui nous laisse dans l'incertitude que le cabinet muré contienne un corps, car ici les menées de Rastignac ne sont pas présentées comme une hypothèse. Ce n'est pas la fin du *Chef d'œuvre inconnu*, qui nie le secret (puisqu'il n'y a rien à voir sur la toile), car ici le secret de Rastignac et Nucingen est attesté. Ce n'est pas non plus la fin de *La Fille aux yeux d'or*, qui ouvre sur l'épouvante indicible des deux enfants de Lord Dudley, « sans que soit résolu le mystère de leur sexualité⁹⁰ ». Il nous semble tout simplement que la fin de *La Maison Nucingen* est déceptive parce qu'elle dit : « ce n'est que cela ». Certes, c'est la définition de la « tête d'épingle » selon Bixiou. C'est aussi la manière de récits comme *Une histoire sans nom* ou *La dernière nuit de Dom Juan*, où toute la tension romanesque du secret mène au presque rien⁹¹. Mais là où chez Barbey, ou bien dans d'autres textes de Balzac, le secret relance la méditation à rebours et rend rêveurs le lecteur comme les auditeurs, il nous semble que cette spéculation demeure bloquée dans *La Maison Nucingen*. À la limite, nous ne pouvons pas même investir ce « reste » que serait l'évaluation morale de Rastignac, car il est difficile de s'assurer que le jeune homme a floué les cent familles en connaissance de cause : il y a bel et bien une contradiction gênante, dans ce texte, entre l'exclamation *in petto* attribuée au personnage (« Et d'un de chambré !⁹² ») et cette phrase, particulièrement saillante dans le dénouement, qui nous dit que « Rastignac n'y comprit rien⁹³ ».

Il semble bien que cette fin déceptive ne traduise que l'inintérêt du récit financier lui-même. Oui, l'argent est bien le principe caché de la société nouvelle, mais comme il n'y a rien, dans la technique de cette transfusion sociale, qui puisse susciter notre interrogation intime, la révélation des secrets de Nucingen et Rastignac ne dit rien d'autre que l'inintérêt de l'argent. La révélation de ce secret, lequel ressortit au mieux à la manœuvre napoléonienne, au pire à la simple technologie boursière, signifie, au second degré, l'aridité de l'argent comme principe

⁸⁸ Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la « letteratura finanziaria » e la logica del naturalismo*, Schena Editore, 1996.

⁸⁹ Voir Chantal Massol, art. cité, p. 185.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁹¹ Voir par exemple Jean Sémolué, « Je, tu, il (ou : parole et silence) dans *Les Diaboliques* », dans *L'Enfermée, Les Diaboliques. La chose sans nom*, SEDES, 1988, p. 115-116.

⁹² *MN*, p. 384.

⁹³ *Ibid.*, p. 388.

nouveau. Il s'agirait donc bien moins d'un texte sur les intérêts passionnés, sur la lutte des passions et des intérêts, sur la destruction de l'amour par le calcul ou encore sur l'argent déraisonnable, formule dont nous trouverions le principe dans l'*Introduction aux Études philosophiques* de Félix Davin et l'illustration dans mainte autre œuvre de Balzac, qu'un texte tout simplement dépassionné, dont l'antiromanesque ferait signe comme tel.