

L'objet monétaire comme objet romanesque : le cas de Balzac

Francesco Spandri

Number 122, 2022

L'espace à travers l'imaginaire littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1101624ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1101624ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Spandri, F. (2022). L'objet monétaire comme objet romanesque : le cas de Balzac. *Dalhousie French Studies*, (122), 79–90. <https://doi.org/10.7202/1101624ar>

Article abstract

The 19th century novel accords an attention to the monetary object that goes beyond simple episodic evocation: aware of the affective and metaphysical charge it conveys, the novelist describes the concrete reality of the general equivalent, he questions its potentialities and its symbolic strength. In *The Human Comedy*, metallic money plays a decisive role in the financial transactions that take place between the characters. But the role of paper money is just as significant. The coexistence of metal and paper conveys the idea of a multifaceted vitality of wealth and that of a multiple relationship to the materiality of money. Captured in its mass or in its apparent insignificance, Balzacian money becomes a sensory element, a fetish that triggers desire. Dissociated from its exchange value, the monetary object comes to life and turns paradoxically into a symbol of contestation of the economic order.

L'objet monétaire comme objet romanesque : le cas de Balzac

Francesco Spandri

La monnaie, être littéraire

La réflexion sur la monnaie passe généralement pour être l'apanage de disciplines comme l'économie ou la sociologie, mais tout porte à croire qu'elle intéresse aussi le champ de la littérature. Pour mieux comprendre dans quel sens il convient d'entendre cette hypothèse, commençons par faire un constat bien simple : aujourd'hui la monnaie "n'existe plus" (Goux 71), elle ne jouit plus d'aucune sacralité. La généralisation du principe de l'inconvertibilité puis l'arrivée de l'euro l'ont réduite à n'être plus qu'un "signe sans référent stable" (Goux 71) ; l'avènement de la banque à domicile et l'"électronisation" (Boissieu 248) des flux financiers l'ont transformée en une entité dématérialisée, dénuée de tout pouvoir de fascination. Trouver le moyen de palper cette entité, "l'accumuler comme un trésor, l'admirer à titre d'œuvre d'art" (Moscovici 351) sont devenus désormais des gestes anachroniques, témoins d'un monde disparu.

C'est dans ce contexte de changement radical de l'argent et de la relation de l'homme avec la forme monétaire qu'on voit se dessiner le rôle d'une réflexion proprement littéraire sur la monnaie. En effet, la littérature, et en particulier le roman du XIX^e siècle, prête au signe monétaire une attention qui dépasse la simple évocation épisodique : conscient de la charge affective et métaphysique qu'elle véhicule, le romancier décrit la réalité concrète de l'équivalent général, il interroge ses virtualités et sa force symbolique. Une précision semble pourtant s'imposer dès que l'on s'intéresse à cette valorisation par la littérature de l'argent considéré comme substance matérielle. Les économistes et les philosophes ont acquis l'habitude de distinguer le terme de monnaie de celui d'argent.¹ Le premier est employé pour indiquer les trois fonctions que l'on attribue traditionnellement à la monnaie (unité de compte, moyen de paiement, opérateur de réserve), le second est choisi pour désigner les passions, les pathologies et les fantasmes que l'argent engendre chez l'être humain. Nous tenons à signaler que nous ne choisissons ni un camp, ni l'autre. Notre propos n'est pas d'étudier la monnaie en tant que mécanisme de production "d'une croyance-confiance collective" (Lordon 29), ni de réfléchir sur l'argent comme support de tous les désirs. Nous voudrions interroger le traitement que le roman du XIX^e siècle impose à l'objet monétaire concrètement perceptible — cette "monnaie de l'âge libéral [...] qui ne tire sa valeur que du métal qui la compose et la définit" (Piettre 330) —, explorer les modes par lesquels cet objet polymorphe est appelé à devenir un opérateur de sens et de narrativité. De ce point de vue, l'exemple de *La Comédie humaine*, utilisé sans la moindre prétention à l'exhaustivité, s'avère particulièrement intéressant. En effet, comme on le verra par la suite, Balzac tend à conférer au signe monétaire une complexité et une signification qui, tout en investissant le domaine de l'économie, le dépassent largement pour ouvrir des registres herméneutiques variés et inattendus.

Les romanciers et la monnaie

Avant de devenir abstrait et de finir par s'annihiler dans l'anonymat du chiffre, l'argent a pendant très longtemps exercé une séduction sans bornes. S'il est indéniable que certaines scènes de Molière, Ben Jonson ou Shakespeare permettent au lecteur de *sentir* le prestige qui émane de sa matérialité,² c'est dans le roman que cette perception acquiert tout son

1 Voir Ould-Ahmed et Guillaume 371.

2 Il suffit de penser aux "dix mille écus" (*L'Avare*, acte I, scène 4) enterrés dans son jardin par Harpagon, aux vertus curatives du "ducat" et du "sequin d'or" (*Volpone ou le Renard*, acte II, scène 1) expliquées par Volpone,

relief et sa portée. Depuis que la littérature a commencé à manifester l'exigence d'une représentation moins sensible aux outrances de l'imagination et plus fidèle au réel, le corps de la monnaie est devenu un élément majeur de l'univers romanesque. En effet, c'est dans la mise en circulation de l'argent monnayé que le monde fictionnel de certains grands romans du XVIII^e siècle (*Manon Lescaut*, *Le Paysan parvenu*) choisit de puiser sa vraisemblance réaliste : compté, reçu, volé, serré, prêté, entassé, l'or arrondi en pièces est censé avoir la vertu de rendre les personnages et leurs histoires plus authentiques.³ Au XIX^e siècle le roman fait un saut qualitatif en revendiquant comme *son objet* l'objet monétaire. Ainsi, de "facteur d'accompagnement obligé" (Hamon 21) de l'action — pièces d'or roulant sur le carreau d'un petit appartement ou billets de banque pris dans le tiroir d'un piano — le numéraire devient pivot de la donnée romanesque et même symbole. On pourrait exprimer autrement le même concept en disant que si l'argent est indifférent à "la question de la forme", suivant les termes que Georg Simmel utilise pour exprimer l'opposition entre valeur formelle et valeur quantitative (335), l'entreprise narrative n'est pas indifférente à la forme concrète de l'argent.

Essayons de voir comment cette attention particulière du roman au matériau monétaire se traduit sur le plan pratique, tentons de cerner ses effets à travers quelques grands exemples. Le premier est celui des *Misérables*. Ce livre unique qui aspire à réécrire l'espace et le temps d'une nouvelle humanité accorde beaucoup d'importance aux différentes monnaies et à l'aspect matériel des sommes. La raison d'être d'un attachement si exclusif est simple : disjoindre l'argent comme moyen de paiement des substances qui le réalisent. En effet, le "billet de mille francs" tiré par Jean Valjean de sa redingote décousue et reconnu "avec épouvante" (Hugo 613) par la portière de la mesure Gorbeau, ou le louis d'or que le héros met dans le sabot de Cosette et dont l'enfant reste "éblouie" (Hugo 584) suffisent à montrer la tendance hugolienne à dissocier la valeur économique du signe monétaire de la représentation de son "support matériel concret" (Nabet et Rosa 89). C'est donc une indifférence absolue au pouvoir d'achat de l'argent que le texte ici prend le soin d'exprimer. Dans *Lucien Leuwen*, la présence physique de la monnaie sert à dévoiler la position ridicule du héros aux prises avec la saleté de son métier, ainsi que la nature répressive du régime de Juillet. La scène où Lucien, en mission pour le ministre de l'Intérieur, achète le silence de Kortis est révélatrice : il place d'abord deux napoléons dans la main "brûlante" (Stendhal 429) de l'espion mourant, ensuite il en ajoute dix, mais en les comptant "à voix basse, et en les faisant sentir comme il les mettait dans la main du blessé" (Stendhal 434).

Maupassant fait de l'objet monétaire l'indice d'un "désir" (Bancquart 131) viscéral et légitime. C'est ainsi que le héros pauvre de *Bel-Ami* finit par accepter comme une chose toute naturelle le "jaunet" (139) que Clotilde de Marelle prend l'habitude de lui donner après leurs promenades nocturnes. Un passage de *Mont-Oriol* va jusqu'à assimiler la monnaie à un "besoin vital" (Bancquart 131) : la discussion entre le riche homme d'affaire Andermatt et le père Oriol à propos du mariage de sa fille Louise avec Gontran de Ravenel fournit au narrateur l'occasion d'évoquer lyriquement l'image des petites espèces chères au paysan⁴. Chez Zola, l'évocation du métal précieux monétarisé réactive d'une façon très concrète le schéma traditionnel de la passion pour l'or : Octave Mouret aime tellement à *voir* sur son bureau la "recette de la journée" avant qu'elle soit portée "à la caisse centrale"

au "métal inerte" que Shylock entend faire "saillir" (*Le Marchand de Venise*, acte I, scène 3) sur le dos d'Antonio.

3 Voir Barguillet 157. Voir aussi Huet 165.

4 « cette monnaie amassée lentement, entrée dans la maison, franc par franc, sou par sou, cette bonne monnaie, blanche ou jaune, usée par les mains, les bourses, les poches, les tables des cafés, les tiroirs profonds des vieilles armoires, cette monnaie, histoire sonnante de tant de peines, de soucis, de fatigues, de travaux, si douce au cœur, aux yeux, au doigts du paysan, plus chère que la vache, que la vigne, que le champ, que la maison, cette monnaie plus difficile à sacrifier que la vie même » (307).

(318), qu'il lui arrive de se perdre ne fût-ce qu'un instant dans la vision du "numéraire encaissé" (492). Son regard médusé se nourrit de l'aspect de la monnaie, de sa vitalité, comme dans la scène finale du triomphe où on voit l'or, l'argent et le cuivre ramassés en un jour couvrir son bureau et faire "un gros tas, le tas de la recette brute, telle qu'elle sortait des mains de la clientèle, encore chaude et vivante" (493).

Au-delà des spécificités qui président à la conception poétique et à la pratique d'écriture de chaque romancier, il convient de souligner que cette fascination pour le substrat matériel de l'argent et son potentiel sémantique reflète, du moins en partie, l'autorité d'une doctrine qui a eu une grande place dans la culture occidentale : la doctrine du primat de la monnaie métallique ayant une valeur intrinsèque.⁵ Brièvement exposée par Aristote,⁶ cette théorie s'impose chez les économistes de la Renaissance,⁷ domine les débats de l'économie politique à ses débuts et l'emporte jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Certains de ses porte-paroles ne laissent aucun doute sur la logique qui sous-tend son application. Selon Turgot, une monnaie "de pure convention" est "une chose impossible" (181). Lorsque ce grand penseur compare la monnaie à "une sorte de langage" (275), il l'envisage essentiellement comme "une matière" et "rejette par avance toute idée de monnaie-signe" (Goux 101). Quant à Marx, on connaît sa réticence à tenir l'or et l'argent pour des valeurs "purement imaginaires" (175).

Métal

S'inscrivant dans la même lignée idéologique, Balzac subit une fascination profonde pour la monnaie métallique. Le prestige qu'il lui reconnaît est le reflet non seulement d'une mentalité ancrée dans une tradition culturelle qui vient de très loin, mais aussi de conditions historiques bien précises dans un pays placé entre un passé préindustriel et un avenir de croissance. Rappelons à cet égard deux points importants. Le premier concerne l'entrée en vigueur du nouveau système monétaire qui accompagne la réorganisation de l'État : la création en 1803 du *franc germinal* fait triompher la monnaie métallique "à valeur propre" (Labrousse 71). Le second concerne le mouvement des moyens de paiement : la France de la monarchie de Juillet, "à l'exception peut-être de Paris" (Lévy-Leboyer 1964 17), ignore presque complètement la monnaie de papier et la circulation monétaire s'opère à l'aide des espèces métalliques dont l'abandon ne commence à se manifester qu'à la fin du XIX^e siècle.⁸

Nulle surprise donc si dans *La Comédie humaine* l'objet monétaire tend d'abord à s'imposer dans sa *masse* écrasante. Il suffit de penser aux quinze mille francs que Lucien envoie par "camion"⁹ (Balzac *CH V* 724) à sa sœur Ève pour tenter d'empêcher la vente de l'imprimerie Séchard, ou aux différents trésors évoqués par le narrateur comme un bloc difficile à déplacer : le million des Simeuse enterré dans la forêt de Nodessme et muré dans le château de Gondreville ;¹⁰ l'or du vieux Pingret volé, et non sans peine, par l'ouvrier Tascheron ;¹¹ les cent mille francs cachés par Poupillier dans son "lit d'avare"¹² (Balzac *CH VIII* 82) et habilement extraits par Cérizet ; les centaines de kilos d'or transportés par l'athlétique Grandet à Angers sur une voiture "solide"¹³ (Balzac *CH III* 1120) pour être vendus et convertis en inscriptions de rente.

5 Sur le débat "historique" développé par cette doctrine, voir Simmel 125 et suiv.

6 Voir Aristote 57-58. Sur la théorie aristotélicienne de la monnaie, voir Schumpeter 100 et suiv.

7 Voir Foucault 180 et suiv.

8 Sur ce point, voir Lévy-Leboyer 1976 420.

9 *Illusions perdues*.

10 Voir *Une ténébreuse affaire* (1841), Balzac *CH VIII* 618.

11 Voir *Le Curé de village* (1839), Balzac *CH IX* 688.

12 *Les Petits Bourgeois*.

13 *Eugénie Grandet* (1833).

Papier

Mais se borner à insister sur le privilège accordé par le romancier aux formes les plus matérielles de l'argent équivaut à risquer d'enfermer l'écriture balzacienne dans un court-circuit entre fiction et histoire. En effet, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, si dans *La Comédie humaine* la fréquence de transactions économiques reposant sur l'échange de pièces de monnaie est très élevée, on peut facilement constater que le billet de banque n'est pas absent, qu'il existe et circule entre les personnages. En dépit de la défiance que les Français ont longtemps éprouvée à l'égard de la monnaie de papier et de sa nature incontrôlable,¹⁴ cet instrument de paiement imprimé sous la Restauration pour répondre aux besoins accrus de l'activité économique¹⁵ a toute sa place dans l'imaginaire balzacien. Son rôle est celui de caractériser une idée différente de richesse et un rapport différent à la richesse. Sa ductilité se lit comme une force d'émancipation du poids contraignant de la substance monétaire. Sa quasi-incorporabilité permet de concevoir l'argent dans sa pure fonctionnalité. Pensons aux "cent cinquante billets de mille francs" enfermés dans une "cassette"¹⁶ (Balzac *CH VIII* 275) que les Mongenod restituent à Alain pour s'acquitter de leur dette, ou aux "cinquante-cinq mille francs" que Nucingen prend "de sa caisse particulière"¹⁷ (Balzac *CH VI* 550) en vue d'un rendez-vous avec Esther. Dans les deux cas, on ne peut pas s'empêcher de reconnaître ce que soulignent les économistes classiques : les billets sont un outil de transaction infiniment moins cher qu'une monnaie d'or et d'argent¹⁸. Mais en relisant le texte, on a surtout l'impression que ces outils n'entrent en jeu que pour signifier l'expérience d'une nouvelle relation avec la monnaie. En effet, il n'y a pas, pour leurs possesseurs, de poids à porter ou transporter, il n'y a pas de sacs à monter ou de chevaux à charger. La somme que Mme Mongenod tend au bienfaiteur de sa famille, celle que Nucingen met "dans la poche de son habit" (Balzac *CH VI* 550) se concrétisent dans des objets presque immatériels. C'est ainsi que le récit fait coïncider puissance, disponibilité et polymorphie de la monnaie.

Objet sensoriel

Le matériau monétaire agit à deux niveaux : psychologique et sensoriel. Il éveille ce que Marcel Hénaff appelle "le sentiment du possible" (435), il vise à stimuler les organes de sens. C'est ce second aspect qui doit ici retenir notre attention. Qu'il détienne plus ou moins de pouvoir d'achat, l'argent monnayé s'inscrit dans le récit balzacien comme une réalité qui frappe les sens. Il suffit de penser à l'éblouissement de Lucien devant les "cent portugaises"¹⁹ (Balzac *CH V* 709) que l'abbé Carlos Herrera est prêt à donner pour délivrer Séchard, ou aux six mille ducats que Marguerite Claës, effrayée par la vue de son père, laisse s'éparpiller avec "fracas"²⁰ (Balzac *CH X* 790) sur le parquet, ou encore à Chabert qui retrouve après onze ans d'errance le plaisir de manier des pièces d'or.²¹ Les espèces métalliques ont le don de captiver le regard, celui de produire une sonorité puissante et de donner naissance à une perception tactile inattendue. Elles peuvent même devenir l'objet

14 En effet, la "monnaie de papier, à l'époque de Balzac, souffre encore de la méfiance occasionnée un siècle plus tôt par la tentative de Law et, pendant la Révolution, par l'émission des assignats" (Frappier-Mazur 197).

15 Sur ce point, voir Charlet 314.

16 *L'Envers de l'histoire contemporaine*.

17 *Splendeurs et misères des courtisanes*.

18 "La substitution du papier à la place de la monnaie d'or et d'argent est une manière de remplacer un instrument de commerce extrêmement dispendieux, par un autre qui coûte infiniment moins, et qui est quelques fois tout aussi commode." (Smith 374) "Une monnaie est la plus parfaite possible quand elle est entièrement constituée de papier, mais d'un papier dont la valeur est égale à celle de l'or qu'il est censé représenter. L'utilisation du papier plutôt que de l'or substitue le moyen de circulation le moins cher au plus cher" (Ricardo 372).

19 *Illusions perdues*.

20 *La Recherche de l'Absolu*.

21 La lettre que Derville lui donne lors de leur premier entretien contient deux pièces d'or que le colonel "sen[t]" à travers le papier et qu'il regarde "pendant un moment à la lumière" (*Le Colonel Chabert*, Balzac *CH III* 334).

d'une adoration barbare et féroce : dans la scène où Rastignac, qui a joué deux cents écus pour Raphaël, partage les vingt-sept mille francs de gain avec son ami, les monnaies suscitent une danse cannibale.²² Ajoutons que certains personnages ne tardent pas à se perdre dans les "illusions du fétichisme métallique" (Lordon 28) : le contact "physique, sensuel" (Tornikian 36) de l'argent frais est ce qu'ils recherchent avec le plus de constance, le besoin voluptueux de manier quelques monnaies d'or est le premier symptôme de leur monomanie.²³ De ce point de vue, ils incarnent la logique d'une véritable "déraison économique" (Pignol 226).

Indépendamment de l'importance des sommes, l'objet monétaire sous sa forme papier exerce une fascination tout aussi irrésistible, les textes sont explicites. Lorsqu'on observe Nucingen montrer "un à un" aux "yeux"²⁴ (Balzac *CH VI* 553) avides d'Europe les billets de banque qu'il est prêt à donner pour avoir Esther, lorsqu'on voit Élie Magus, désormais propriétaire de quatre chefs-d'œuvre de la collection Pons, payer à la Cibot les trente mille francs de sa commission,²⁵ on constate que le signe fiduciaire sert d'abord à frapper la vue et à déclencher le désir. Son apparition met quiconque à l'épreuve dans un corps à corps impitoyable, ainsi que le démontre la scène du *Père Goriot* où Vautrin prête de l'argent à Rastignac. Ici les trois billets que le "tentateur" (Balzac *CH III* 185) fait "papilloter" aux yeux de l'étudiant endetté ont une puissance de persuasion très profonde : dans un premier temps Eugène fait semblant de refuser, puis il accepte et dans sa réponse au "démon", il cache avec peine "un tremblement convulsif" (Balzac *CH III* 184). Autant dire que les billets de banque, ces bandes de papier "de valeur intrinsèque nulle" (Galbraith 19), favorisent la mise en place d'une expérience sensorielle susceptible d'orienter les destins des personnages.

Duplicité de la monnaie

Les pièces de monnaie et les billets de banque qui circulent dans les pages de *La Comédie humaine* n'ont pas entre eux un rapport d'équivalence. L'asymétrie des proportions de leur distribution est due, on l'a vu, à la combinaison de deux facteurs : d'une part la composition de la masse monétaire dans le contexte historique de l'époque, de l'autre le souci réaliste qui anime l'écriture balzacienne. La complexité de la conception qui préside à la construction romanesque exige tout de même que l'on creuse plus profondément dans cette coexistence asymétrique entre métal et papier. En ce sens, il faut faire tout de suite une remarque importante : Balzac ne va pas jusqu'à élaborer une vision générale de la modernité comme tendance au primat du fonctionnel. Il ne reconnaît pas ce que Georg Simmel appelle la "double nature" de l'argent, "être à la fois une substance très concrète et très prisée en tant que telle et cependant ne tirer son propre sens que de sa dissolution complète en mouvements et en fonctions" (193). Mais on peut dire qu'il a une intuition lucide de cette duplicité et de ses implications. Lorsqu'il écrit *La Maison Nucingen*, *La Cousine Bette* ou *Le Faiseur*, il pressent la société de demain (celle du Second Empire).

22 "Il [Rastignac] me montra son chapeau plein d'or, le mit sur la table, et nous dansâmes autour comme deux Cannibales ayant une proie à manger, hurlant, trépidant, sautant, nous donnant des coups de poing à tuer un rhinocéros, et chantant à l'aspect de tous les plaisirs du monde contenus pour nous dans ce chapeau. [...] Nous partageâmes en héritiers, pièce à pièce, commençant par les doubles napoléons, allant des grosses pièces aux petites, et distillant notre joie en disant longtemps : 'À toi. – À moi.'" (*La Peau de chagrin*, Balzac *CH X* 194–195)

23 Voici ce que Facino Cane avoue au narrateur : "'J'ai pour l'or une monomanie dont la satisfaction est si nécessaire à ma vie que, dans toutes les situations où je me suis trouvé, je n'ai jamais été sans or sur moi'" (*Facino Cane*, Balzac *CH VI* 1026–1027). Déjà dans le *Code des gens honnêtes* (1825) on trouve des considérations sur le rapport affectif et charnel que chacun entretient avec l'argent : "tendre amitié", "paternelle sollicitude", "couvons", "serrons", "garantissons", "dissimulons" (Balzac 1996 151).

24 *Splendeurs et misères des courtisanes*.

25 "il les lui fit accepter en lui montrant les papiers étincelants où la Banque a gravé le mot MILLE FRANCS !" (*Le Cousin Pons*, Balzac *CH VII* 678).

Les spéculations forcenées de Mercadet sonnent le glas de “l’humanité-métal”, pour employer le terme de Roland Barthes (92), et annoncent l’avènement d’une humanité nouvelle où le *faire* supplante l’*être* et où le vide l’emporte sur le concret.

Cette conscience très fine du double versant développé par la réalité monétaire se manifeste de manière particulièrement saillante dans la mise en scène de tous ces effets de commerce faisant office de monnaie (lettres de change, traites, billets à ordre, reconnaissances) que la plupart des personnages balzaciens sont obligés d’utiliser dans leurs transactions économiques quotidiennes pour remédier à l’insuffisance de numéraire. En effet, cette “monnaie ersatz” (Donnard 285) dont le pouvoir d’achat intrinsèque est fortement réduit nous invite à un double niveau de lecture. Sur un plan strictement historique, on ne peut que rappeler à nouveau les influences de la réalité extra-littéraire : la diminution de la monnaie métallique pendant la Restauration et le Gouvernement de Juillet²⁶, et la circulation “essentiellement parisienne” (Labrousse 70) des grosses coupures émises par la Banque de France à partir de 1803. Sur un plan herméneutique, on peut supposer que la prolifération de cette “monnaie-bis [...] extrêmement volatile” (Péraud 152) — qui fait regretter la vertu de “l’argent vivant”²⁷ (Balzac *CH VII* 793) — permet de circonscrire un aspect crucial du roman de Balzac : la tendance à concevoir la pratique monétaire comme une expérience fiduciaire et sémiotique aux dimensions multiples. Autrement dit, le monde de *La Comédie humaine* semble être celui d’un capitalisme où derrière la stabilité de l’or on voit déjà se dessiner l’autonomisation de la valeur de la monnaie par rapport à son support et la démultiplication des signes monétaires.

Monnaie romanesque I

Mais dans certaines zones sensibles de cet immense édifice fictionnel, on assiste à un phénomène bien particulier auquel on a d’ailleurs fait déjà allusion à propos de l’accent mis par les romanciers sur la réalité physique de l’argent : le récit s’efforce de dissocier le corps de la monnaie de sa valeur proprement économique. L’évocation de l’objet monétaire ne sert plus alors seulement à accentuer la présence de l’argent dans sa matérialité plus ou moins concrète, mais à lui permettre d’acquérir une valeur résolument symbolique. Tel est le cas de la “pièce de deux sous”, sur laquelle est écrit “République française”²⁸ (Balzac *CH XII* 748), qui tue M. de Bomère. Ce vieux royaliste fanatique qui se croit sous le règne de Louis XVI n’est pas préparé à apprendre les événements révolutionnaires. La force homicide de la pensée prend ici la forme d’une pièce de monnaie. Ce mécanisme de re-fonctionnalisation de l’objet monétaire est aussi évident dès l’incipit de *La Peau de chagrin* : lorsque Raphaël de Valentin sort de la salle de jeu résolu de se suicider, les “quelques pièces” de peu de valeur qu’il *entend* avec surprise “retentir d’une manière véritablement fantastique au fond de sa poche” (Balzac *CH X* 66) possèdent le don de le rappeler à la réalité. Plus tard, lorsqu’il raconte comment au cours d’une soirée chez le duc de Navarreins il a volé son père pour pouvoir s’asseoir autour du “fatal tapis vert” (Balzac *CH X* 123), les deux pièces de vingt francs qui lui ont permis d’éprouver l’une des plus “terribles joies” (Balzac *CH X* 122) de sa vie *se dessinent* nettement encore dans sa mémoire²⁹. Mais c’est dans la scène où, attendu par Fœdora, il décide d’entreprendre “une grande exploration” (Balzac *CH X* 168) de sa mansarde pour tenter de parer au manque de “numéraire” (Balzac *CH X* 147) qui le paralyse, que cette re-signification de la monnaie parvient à s’exprimer de manière pleinement efficace.

Balzac donne au thème de la “jeunesse pauvre” toute sa pertinence, et on peut dire avec Gautier que la “peinture” (288) de l’amant dans la gêne est un aspect étroitement lié

26 Voir Bouvier 1930 27–28. Voir aussi Bouvier 1964 V et Palmade 67. Voir enfin Bertier de Sauvigny 230–31.

27 *Un homme d'affaires*.

28 *Les Martyrs ignorés*.

29 “Leurs millésimes étaient effacés et la figure de Bonaparte y grimaçait.” (Balzac *CH X* 123)

à la modernité de l'écriture balzacienne. Mais comment ne pas voir que la force de cet épisode mêlant délire et réalité réside surtout dans la mise en spectacle de l'objet monétaire saisi dans son aspect extérieur et dans sa charge affective ? Lisons pour nous en convaincre le passage où, au terme de son *expédition*, le jeune marquis de Valentin fait une découverte des plus inattendues, celle d'une pièce de cent sous :

je cherchai des écus imaginaires jusque dans les profondeurs de ma paillasse, je fouillai tout, je secouai même de vieilles bottes. En proie à une fièvre nerveuse, je regardais mes meubles d'un œil hagard après les avoir renversés tous. Comprendras-tu le délire qui m'anima, lorsqu'en ouvrant pour la septième fois le tiroir de ma table à écrire que je visitais avec cette espèce d'indolence dans laquelle nous plonge le désespoir, j'aperçus collée contre une planche latérale, tapie sournoisement, mais propre, brillante, lucide comme une étoile à son lever, une belle et noble pièce de cent sous ? Ne lui demandant compte ni de son silence ni de la cruauté dont elle était coupable en se tenant ainsi cachée, je la baisai comme un ami fidèle au malheur et la saluai par un cri qui trouva de l'écho. (Balzac *CH X* 168–69)

La recherche de cette pièce au pouvoir d'achat très modeste a la vertu de changer le "sépulcre aérien" (Balzac *CH X* 137) habité par le jeune homme en un espace inconnu, ouvert, prêt à être exploré. Il s'agit d'un changement très important. D'ailleurs, on peut noter qu'une transmutation analogue se produit déjà à la veille de la première rencontre avec Fœdora, lorsque la poursuite des dernières pièces de monnaie oblige Raphaël à se livrer à un curieux *voyage autour de sa chambre*.³⁰ Dans les deux scènes, l'odyssée domestique du héros, à laquelle le narrateur donne une touche mondaine et ironique, semble avoir pour effet d'abolir la pièce de cent sous en tant qu'intermédiaire des échanges pour la transformer en une entité vivante, en une sorte d'extension du personnage.

Cette re-signification s'opère — et ce n'est pas banal de le dire — en contradiction ouverte avec les principes fondamentaux de l'économie politique. Faisons une brève incursion dans la pensée d'Adam Smith. Le premier livre de *La richesse des nations* (1776) nous explique comment les pièces monnayées d'or et d'argent sont devenues "chez tous les peuples civilisés l'instrument universel du commerce" et comment "les marchandises de toute espèce se vendent et s'achètent, ou bien s'échangent l'une contre l'autre" (96), par leur intervention. Or les pièces de cent sous que Raphaël cherche à travers sa chasse au trésor ou qu'il cache délibérément dans sa mansarde du Quartier latin, ne répondent nullement à cette logique. On peine à voir en elles des leviers de développement particulièrement efficaces du commerce et de la circulation des biens. Ces pièces servent plutôt à destituer l'argent comme équivalent général, à suspendre le règne de l'exigence marchande et à instaurer ce qu'on peut appeler le régime de la monnaie romanesque. "En dehors de l'échange", écrit Georg Simmel, "l'argent n'est rien, comme régiments et drapeaux ne sont rien en dehors des attaques et des défenses de la communauté, ou prêtres et temples en dehors de sa religiosité" (193). L'auteur de *La Peau de chagrin* semble au contraire vouloir se demander quel peut être le sens de la monnaie "en dehors de l'échange". La pièce de cent sous trouvée par Raphaël au cours de son voyage immobile peut donc bien apparaître comme le signe d'une révolte, comme un moyen de contestation de la "société commerçante" (Smith 91) où vit chaque homme, comme une forme de

30 Pour citer le titre de l'ouvrage de Xavier de Maistre (1795) auquel ici Balzac fait clairement allusion : "de toute ma fortune il me restait environ trente francs, que j'avais semés dans mes hardes, dans mes tiroirs, afin de mettre entre une pièce de cent sous et mes fantaisies la barrière épineuse d'une recherche et les hasards d'une circumnavigation dans ma chambre. Au moment de m'habiller, je poursuivis mon trésor à travers un océan de papiers." (Balzac *CH X* 146–47)

reconfiguration de l'ordre qui préside à son devenir³¹. L'insuffisance de toute lecture "exclusivement économiciste" de l'argent est ici manifeste : *La Peau de chagrin* travaille à dévoiler "la part non économique" (Ould-Ahmed 15) de la monnaie. Autrement dit, le point de vue du romancier se pose implicitement comme concurrent vis-à-vis du point de vue de l'économiste : à côté de la monnaie rationalisée étudiée par Adam Smith, on voit prendre corps la monnaie romanesque issue du désir de Raphaël de Valentin.

Pour mieux articuler les enjeux de cette concurrence, quittons l'univers fantastique de la *Peau*, roman philosophique écrit sous le poids du désenchantement face aux contradictions du régime libéral, et entrons dans le monde hyperréaliste d'*Eugénie Grandet*. Ce grand roman de la province fournit un autre exemple, décisif nous semble-t-il, de réinvention de l'objet monétaire dans un sens non économique. Prenons la scène — "sublime"³² (Balzac 1990 89) — où la protagoniste décide de compter "son petit pécule" (Balzac *CH* III 1127) pour l'offrir à son cousin plongé dans la misère. C'est ici qu'on voit apparaître les curieuses pièces d'or qu'elle a reçues en cadeau de son père pendant treize ans à l'occasion de son anniversaire. La description minutieuse qu'en donne le narrateur permet d'observer ce trésor en détail. Les monnaies, d'origine très diverses (Portugal, République de Gênes, Espagne, Hollande, Inde, France), ont chacune une individualité bien définie (époque de fabrication, valeur, caractéristiques) et la capacité d'induire chez le lecteur des "résonances psychiques" (Simmel 335) bien différentes.³³ Portugaise, génoise, quadruple espagnol, ducat de Hollande, roupie de l'Inde : les pièces d'Eugénie nous font entrer dans "un univers de numismate" (Seylaz 65). Elles ne ressemblent pas à des outils interchangeables, mais à des œuvres d'art. Détachée de la sphère de la circulation, leur "existence matérielle", comme dirait Marx, ne risque pas d'être absorbée par leur "existence fonctionnelle" (219). Bref, le degré de dissociation entre le signe et sa valeur économique est ici très élevé.

Monnaie romanesque II

Mais ce ne sont pas seulement les espèces métalliques qui ouvrent la possibilité d'une inscription de la monnaie dans le registre symbolique, le signe fiduciaire peut lui aussi engager un travail de symbolisation. C'est *Ursule Mirouët* qui s'offre comme espace de mise à l'épreuve de cette dynamique. En effet, il n'est pas hasardeux de dire que le sens de cette scène de la vie de province est à chercher dans le pouvoir occulte de deux billets de banque et de trois titres au porteur. Mais voyons cela de plus près.

31 Dans le roman, écrit Christophe Reffait, se jouent "à la fois la représentation de l'ordre économique et [...] sa reconfiguration expérimentale, le roman jouant les faits et possibilités économiques à l'intérieur de ses propres structures et selon son propre impératif de cohérence" (24). Et quelques pages plus loin, il ajoute : "la littérature romanesque s'est constituée au XIXe siècle en critique directe ou indirecte de la théorisation, par l'économie politique classique, de la naturalité du marché et des lois économiques" (33).

32 Lettre à Mme Hanska du 12 novembre 1833.

33 "Elle sépara d'abord vingt portugaises encore neuves, frappées sous le règne de Jean V, en 1725, valant réellement au change cinq lisbonines ou chacune cent soixante-huit francs soixante-quatre centimes, lui disait son père, mais dont la valeur conventionnelle était de cent quatre-vingts francs, attendu la rareté, la beauté desdites pièces qui reluisaient comme des soleils. ITEM, cinq génoises ou pièces de cent livres de Gênes, autre monnaie rare et valant quatre-vingt-sept francs au change, mais cent francs pour les amateurs d'or. Elles lui venaient du vieux M. de La Bertellière. ITEM, trois quadruples d'or espagnols de Philippe V, frappés en 1729, donnés par Mme Gentillet, qui, en les lui offrant, lui disait toujours la même phrase : 'Ce cher serin-là, ce petit jaunet, vaut quatre-vingt-dix-huit livres ! Gardez-le bien, ma mignonne, ce sera la fleur de votre trésor.' ITEM, ce que son père estimait le plus (l'or de ces pièces était à vingt-trois carats et une fraction), cent ducats de Hollande, fabriqués en l'an 1756, et valant près de treize francs. ITEM, une grande curiosité !... des espèces de médailles précieuses aux avares, trois roupies au signe de la Balance, et cinq roupies au signe de la Vierge, toutes d'or pur à vingt-quatre carats, la magnifique monnaie du Grand-Mogol, et dont chacune valait trente-sept francs quarante centimes au poids ; mais au moins cinquante francs pour les connaisseurs qui aiment à manier l'or. ITEM, le napoléon de quarante francs reçu l'avant-veille, et qu'elle avait négligemment mis dans sa bourse rouge." (*Eugénie Grandet*, Balzac *CH* III 1127-128)

Le docteur Minoret, protagoniste du roman, est un “anti-mesmérisme” (Balzac *CH III* 824) des plus rigoureux. Son “matérialisme” (Balzac *CH III* 838) semble d’une solidité granitique. Mais un jour il accepte de participer à une séance d’expériences magnétiques organisée à Paris par un de ses anciens collègues. Il s’agit pour lui d’une épreuve qui va tout changer : en effet il entend une somnambule lui parler de sa maison à Nemours,³⁴ lui décrire la cachette où se trouve son argent.³⁵ La précision des informations fournies par “l’inconnue” (Balzac *CH III* 827) fait vaciller son esprit. La description de l’aspect matériel des billets de banque prépare sa conversion spirituelle. Bref, l’entrée en scène du signe fiduciaire aide le médecin à s’ouvrir à la foi. Autrement dit, la valeur économique de l’argent semble ici reléguée au second plan au profit des virtualités d’emploi et d’interprétation que sa forme matérielle représente. En analogie avec la pièce de cent sous trouvée par Raphaël de Valentin dans le tiroir de sa table à écrire, les deux billets de cinq cents francs — différents dans leur aspect comme le sont entre elles les monnaies d’Eugénie Grandet — deviennent le point de convergence d’une séquence décisive qui met l’instrument monétaire au centre du récit mais pour le dénaturer.

Il n’est pas inutile de rappeler ici que le billet de banque “n’a vraiment acquis droit de cité en France qu’au XVIII^e siècle” (Bigo 64) et que c’est au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle que la circulation fiduciaire, “d’abord réservée au monde des affaires, s’est démocratisée” (Bigo 77). De ce point de vue on pourrait dire, sans paradoxe abusif, que l’inventeur d’*Ursule Mirouët* anticipe cette démocratisation, qu’il est en avance sur l’évolution du marché monétaire, que son récit rend le billet de banque ouvert à la majorité en le faisant sortir de son petit cercle pour l’introduire dans la grande étendue de l’univers romanesque.

Mais il y a plus. Si on déplace l’attention de l’argent que le docteur Minoret garde à Nemours sur la fortune qu’il veut transmettre à sa nièce, on observe une même tendance de l’écriture à interroger les connotations non-économiques de l’objet monétaire, une même volonté d’en faire un opérateur de sens et de narrativité. Rappelons-nous la situation de Denis dans ses dernières heures : il veut rendre Ursule “aussi heureuse qu’on peut l’être par la richesse”, et la richesse qu’il destine à sa pupille consiste en “trois inscriptions de rentes en trois pour cent” (Balzac *CH III* 916). Or ce qu’il importe surtout d’observer est que l’apparition réitérée de ces titres au porteur gouverne le développement diégétique. En effet, toute la longue séquence comprise entre l’agonie du médecin et le mariage de la jeune fille est dominée par la présence de ces trois inscriptions : d’abord cachés dans la bibliothèque du médecin pour prévenir l’avidité des héritiers, ensuite volés par un de ses neveux (le maître de poste Minoret-Levrault), enfin restitués après la mort de Désiré (le fils du coupable), ces chiffons de papier contribuent à mettre en scène l’histoire racontée, à faire l’intrigue, apparaissant comme les véritables co-auteurs du roman.

Conclusion

La réflexion sur la monnaie intéresse la littérature, en particulier le genre romanesque. En effet, certains grands romanciers du XIX^e siècle donnent à l’objet monétaire la consistance d’un personnage, ils y introduisent des virtualités étrangères à sa nature, ils dissocient sa substance matérielle de la valeur économique qu’il représente, bref ils le transfigurent. L’histoire nous apprend que le métal précieux monétarisé s’est longtemps imposé dans les sociétés occidentales. L’attention surprenante que le roman du XIX^e siècle prête à la corporéité du signe monétaire se situe donc aussi dans le sillage de ce primat. Mais

34 La “rivière”, le “jardin”, le “petit escalier qui descend dans la rivière”, sa “pupille” en train d’examiner des fleurs et de semer des graines (Balzac *CH III* 829).

35 “Vos fonds sont dans le dernier volume, du côté du salon. [...] Mais vous n’avez pas d’argent, ce sont des... – Billets de mille francs?... demanda le docteur. – Je ne vois pas bien, ils sont pliés. Non, il y a deux billets de chacun cinq cents francs. – Vous les voyez ? – Oui. – Comment sont-ils ? – Il y en a un très jaune et vieux, l’autre blanc et presque neuf...” (Balzac *CH III* 831–32).

l'exemple de Balzac montre que l'enjeu d'une réflexion proprement littéraire sur la monnaie va bien au-delà du poids de ce contexte idéologique. L'imagination romanesque qui construit le monde de *La Comédie humaine* suggère l'idée d'une nouvelle intelligibilité de l'objet monétaire, elle contribue à lui donner sa dignité en lui conférant un prestige et une puissance symbolique bien réels.

En effet, la monnaie métallique joue un rôle déterminant dans les transactions financières qui ont lieu entre les personnages. Mais le rôle de la monnaie fiduciaire est tout aussi significatif. Si la distribution asymétrique entre métal et papier est en partie tributaire de conditions historiques contingentes, leur coexistence véhicule l'idée d'une vitalité multiforme de la richesse et celle d'un rapport multiple à la matérialité de l'argent. Saisie dans sa masse (métal) ou dans son insignifiance apparente (papier), la monnaie balzacienne devient élément sensoriel, fétiche qui déclenche le désir. Mais la pratique monétaire se concrétise aussi en une expérience à valeur sémiotique. La prolifération dans la fiction des succédanés de l'argent en témoigne. Si Balzac semble anticiper sur ce qui sera l'évolution de la monnaie, ce n'est que lorsqu'il la dénature qu'il parvient à en faire un objet proprement romanesque : dissocié de sa valeur d'échange, le signe monétaire prend vie et se mue de manière paradoxale en symbole de contestation de l'ordre économique ; promu au rang d'acteur à part entière de l'action, il crée les conditions de sa narrabilité.

Università Roma Tre

OUVRAGES CITÉS

- Aristote. *La Politique*. 1962. Traduction, introduction, notes et index par J. Tricot, Librairie philosophique J. Vrin, 1995.
- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 12 vol., 1976-1981 [CH vol. p.].
- . *Lettres à Madame Hanska*. Édition établie par Roger Pierrot, Robert Laffont, « Bouquins », t. I, 1990.
- . *Œuvres diverses*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996.
- Bancquart, Marie-Claire. "Maupassant et l'argent." *Romantisme*, n° 40, 1983, pp. 129–40.
- Barguillet, François. *Le roman au XVIII^e siècle*. PUF, 1981.
- Barthes, Roland. "Vouloir nous brûle...". 1957. *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 90–93.
- Bertier de Sauvigny, Guillaume de. *La Restauration*. Flammarion, 1955.
- Bigo, Robert. *Les banques françaises au cours du XIX^e siècle*. Librairie du Recueil Sirey, 1947.
- Boissieu, Christian de. "La dématérialisation de la monnaie : faits et conséquences." *Comment penser l'argent ?*, textes réunis et présentés par Roger-Pol Droit, Le Monde Éditions, 1992, pp. 247–55.
- Bouvier, René. "Les affaires dans la vie et l'œuvre de Balzac." *L'Œuvre de Balzac*, sous la direction d'Albert Béguin et Jean A. Ducourneau, Le club français du livre, t. 14, 1964, pp. I–XXXVII.
- . *Balzac homme d'affaires*. Librairie ancienne Honoré Champion, 1930.
- Charlet, Christian. "Stendhal et les monnaies de son époque." *Stendhal Club*, n° 144, 15 juillet 1994, pp. 309–17.
- Donnard, Jean-Hervé. *La vie économique et les classes sociales dans l'œuvre de Balzac*. Armand Colin, 1961.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Gallimard, « Tel », 1966.
- Frapppier-Mazur, Lucienne. *L'expression métaphorique dans La Comédie humaine. Domaine social et physiologique*. Klincksieck, 1976.

- Galbraith, John Kenneth. *L'Argent*. 1975. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard, Gallimard, « Folio histoire », 1994.
- Gautier, Théophile. "Honoré de Balzac." 1868. *Balzac*, préface et notes de Stéphane Vachon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 283–95.
- Goux, Jean-Joseph. *Le trésor perdu de la finance folle*. Blusson, 2013.
- Guillaume, Marc. "Argent et hypermonnaie." *Comment penser l'argent ?*, textes réunis et présentés par Roger-Pol Droit, Le Monde Éditions, 1992, pp. 369–85.
- Hamon, Philippe. Préface. *L'Argent* d'Émile Zola, Librairie Générale Française, 1998, pp. 5–26.
- Hénaff, Marcel. *Le prix de la vérité*. Seuil, 2002.
- Huet, Marie-Hélène. *Le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*. Corti, 1975.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. Préface et annotation de Guy Rosa, commentaires de Nicole Savy, LGF, t. I, 1998.
- Labrousse, Ernest. "La reprise économique et la stabilisation sociale 1797-1815." Fernand Braudel et Ernest Labrousse (dir.), *Histoire économique et sociale de la France*, PUF, « Quadrige », t. III, 1976, pp. 65–133.
- Lévy-Leboyer, Maurice. "Le crédit et la monnaie : l'apprentissage du marché." Fernand Braudel et Ernest Labrousse (dir.), *Histoire économique et sociale de la France*, PUF, « Quadrige », t. III, 1976, pp. 391–429.
- . *Les banques européennes et l'industrialisation internationale dans la première moitié du XIX^e siècle*. PUF, 1964.
- Lordon, Frédéric. *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*. La Fabrique Éditions, 2010.
- Marx, Karl. *Le Capital*. Édition établie et annotée par Maximilien Rubel, Gallimard, « Folio essais », Vol. 1, 2008.
- Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. Préface et notes de Jean-Louis Bory, Gallimard, « Folio classique », 1973.
- . *Mont-Oriol*. Édition présentée et établie par Marie-Claire Bancquart, Gallimard, « Folio classique », 2002.
- Moscovici, Serge. *La machine à faire des dieux : sociologie et psychologie*. Fayard, 1988.
- Nabét, Jean-Claude et Guy Rosa. "L'argent des *Misérables*." *Romantisme*, n° 40, 1983, pp. 87–114.
- Ould-Ahmed, Pepita. "Monnaie des économistes, argent des anthropologues : à chacun le sien ?" *L'argent des anthropologues, la monnaie des économistes*, sous la direction de Évelyne Baumann, Laurent Bazin, Pepita Ould-Ahmed, Pascale Phélinas, Monique Selim et Richard Sobel, L'Harmattan, 2008, pp. 11–25.
- Palmade, Guy P. *Capitalisme et capitalistes français au XIX^e siècle*. Armand Colin, 1961.
- Péraud, Alexandre. "La construction de l'identité du débiteur (des physiologies au récit balzacien)." *Balzac et la crise des identités*, sous la direction de Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz, Boris Lyon-Caen, Christian Pirot, 2005, pp. 151–64.
- Piettre, André. *Les Trois âges de l'économie*. 1955. Fayard, 1964.
- Pignol, Claire. "Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet*." *L'homme et la société*, n° 200, 2016, pp. 223–37.
- Reffait, Christophe. *Les Lois de l'économie selon les romanciers du XIX^e siècle*. Classiques Garnier, 2020.
- Ricardo, David. *Des principes de l'économie politique et de l'impôt*. Édition anglaise de 1821, traduction de Cécile Soudan, présentation de François-Régis Mahieu, Flammarion, « GF », 1992.
- Schumpeter, Joseph A. *Histoire de l'analyse économique*. Traduit de l'anglais sous la direction de Jean-Claude Casanova, préface de Raymond Barre, Gallimard, « Tel », t. I, 1983.

- Seylaz, Jean-Luc. "Une scène de Balzac : le transport de l'or dans *Eugénie Grandet*." *L'Année balzacienne*, n° 1, 1980, pp. 61–67.
- Simmel, Georg. *Philosophie de l'argent*. 1977. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, PUF, « Quadrige », 2009.
- Smith, Adam. *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*. Traduction de Germain Garnier revue par Adolphe Blanqui, introduction et index par Daniel Diatkine, Flammarion, « GF », t. I, 1991.
- Stendhal, *Lucien Leuwen*, *Œuvres romanesques complètes*. Édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2007.
- Tornikian, Jean. "L'avare." *Autrement*, n° 132, octobre 1992, pp. 36–38.
- Turgot, Anne Robert Jacques. "Réflexions sur la formation et la distribution des richesses." 1776. *Formation et distribution des richesses*, textes choisis et présentés par Joël-Thomas Ravix et Paul-Marie Romani, Flammarion, « GF », 1997, pp. 157–226.
- . "Valeurs et Monnaies." 1769. *Formation et distribution des richesses*, textes choisis et présentés par Joël-Thomas Ravix et Paul-Marie Romani, Flammarion, « GF », 1997, pp. 275–98.
- Zola, Émile. *Au Bonheur des Dames*. Préface de Jeanne Gaillard, édition établie et annotée par Henri Mitterrand, Gallimard, « Folio classique », 1980.