#### PAOLA PAISSA

Substantivation abstraite: quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874)

L'emploi massif de substantifs abstraits a été depuis longtemps<sup>1</sup> reconnu comme un trait caractéristique de l'«écriture artiste»<sup>2</sup> et, plus largement, du vaste phénomène désigné sous le nom d'Impressionnisme littéraire<sup>3</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> G. Lanson est parmi les premiers à avoir reconnu cette caractéristique (G. Lanson, L'art de la prose, Fayard, Paris 1905). C. Bruneau donne la première place à l'emploi des noms abstraits parmi les procédés stylistiques nouveaux mis en place par les Goncourt et par Zola (F. Brunot, Histoire de la langue française - t. XIII, L'époque réaliste par C. Bruneau, Armand Colin, Paris 1972, pp. 91 et 156). M. Cressot également, faisant une place à part dans son étude aux «recettes impressionnistes», cite en premier lieu l'emploi de noms abstraits (M. Cressot, La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans-Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, Slatkine Reprints, Genève 1975). Toutes les études postérieures confirment la centralité de ce trait linguistique: J. Dubois, Romanciers français de l'Instantané, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles 1963; H. MITTERAND, De l'écriture artiste au style décadent, in G. Antoine - R. Martin (éds.), Histoire de la langue française, CNRS, Paris 1985, pp. 467-477; A. Pagès, L'écriture artiste, «L'Ecole des lettres», 2 (1991-92), 8, pp. 9-24.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Comme le fait Pagès (*L'écriture artiste*, p. 9), nous utiliserons ici les désignations «écriture artiste» et «écriture impressionniste» comme étant équivalentes. Pour l'illustration d'un roman concentrant plusieurs caractères typiques de l'écriture impressionniste nous nous permettons de renvoyer à notre étude: P. PAISSA, *La scrittura impressionista tra Naturalismo e Simbolismo: «Le Ventre de Paris» d'E. Zola*, Convegno internazionale *Simbolismo e Naturalismo*, Università Cattolica, Milano, 8-11 mars 2000 (actes à paraître).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La désignation remonte notamment à F. Brunetière, L'Impressionnisme dans le roman, «Revue des deux mondes», 15 novembre 1879, pp. 446-459. Par la suite elle est reprise par Lanson (Lanson, L'art de la prose), par Bally (C. Bally, Impressionnisme et grammaire, in Mélanges Bouvier, Sonor, Genève 1920, pp. 261-279), par F. Brunot, La pensée et la langue, Masson, Paris 1922 (p. 97). Dans l'historiographie postérieure l'emploi s'est étendu de la prose à la poésie (cf. M. Décaudin, Poésie impressionniste et poésie symboliste, «Cahiers de l'association internationale des études françaises», 1960, 12, pp. 133-142) et s'est nettement élargi surtout au niveau international, l'étiquette «écriture impressionniste» rivalisant parfois en France avec celle d'écriture artiste. Une réflexion sur l'emploi dans le domaine de la langue littéraire d'une désignation provenant des arts plastiques a été récemment proposée par B. Vouilloux, L'ampressionnisme littéraire»: une révision?, «Poétique», 2002, 121, pp. 81-92, à qui nous renvoyons pour une bibliographie complète sur le phénomène.

Les tournures nominales abstraites, utilisées avec une valeur de noms comptables (au pluriel, ou bien au singulier précédées d'un déterminant indéfini), ne sont certes pas une nouveauté pour la langue française<sup>4</sup>. La fréquence de ces emplois s'intensifie cependant de manière notable à partir de 1860<sup>5</sup> et le nombre de formations néologiques substantives (déadjectivales ou déverbales) s'accroît sensiblement pendant cette même période: l'intuition qu'avait eue Alf Lombard, dès 1930, d'une augmentation considérable de ces lexèmes dans la langue française, a trouvé une importante confirmation dans les décomptes statistiques faits par E. Brunet en 1981<sup>6</sup>.

Outre l'impératif esthétique du rendu de la sensation immédiate, relevant à la fois de l'Impressionnisme pictural et du goût du croquis et de la note de calepin<sup>7</sup>, le style scientifique, le style journalistique et le style commercial, auraient eu leur part, selon Lombard, dans cette poussée substantivale<sup>8</sup>.

Dans le désir de mettre en relief la qualité, l'action, le processus, abstraction faite des qualifiants et des actants, l'écriture impressionniste aurait même provoqué un décentrement du foyer traditionnel de la phrase française, le groupe nominal l'emportant sur le groupe verbal<sup>9</sup>. Ce décentrement syntaxique en faveur du substantif, au détriment du verbe et de l'adjectif<sup>10</sup>, a pu même être comparé au décadrage nouveau que proposent certains tableaux impressionnistes, se détachant, par leurs perspectives latérales, leurs formes indistinctes et leurs gros plans de détails fragmentaires, de la vision centralisante de la peinture académique<sup>11</sup>.

Les acteurs de ce bouleversement scriptural étaient bien conscients de sa portée innovatrice. Il est en fait intéressant de remarquer qu'ils en étaient souvent, en même temps, les protagonistes et les censeurs: si les Goncourt n'ont jamais désavoué leur «création» linguistique (la désignation «écriture artiste» apparaît notamment pour la première fois en 1879, dans la préface des *Frères Zemganno*), Zola et Maupassant en ont assez tôt pris les distances, au moins au niveau théorique, tout en continuant dans la pratique à utiliser ce genre de procédés<sup>12</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Pour une illustration de cet emploi dans la langue des précieuses et dans les tragédies cornéliennes nous renvoyons à R. LATHUILLÈRE, *La préciosité. Etude historique et linguistique*, Droz, Genève 1969 (t. I, pp. 525 et suiv.). L'existence d'une affinité entre l'écriture impressionniste et la langue des précieuses a été sentie par les contemporains eux-mêmes, si Barbey d'Aurevilly, blâmant certaines tournures stylistiques de Zola, parle d'«époque de trissotinisme et de décadence» (J. BARBEY D'AUREVILLY, *Emile Zola*, in *Les Oeuvres et les hommes*, Paris 1865, vol. II: *Le Roman contemporain*, pp. 197-239, et p. 216). L'abus de substantifs abstraits est fustigé aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle (cf. M. HU-CHON, *Histoire de la langue française*, Librairie Générale Française, Paris 2002, p. 215).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Lombard reconnaît naturellement plusieurs devanciers et il cite, entre autres, Gautier, Hugo, Balzac et Flaubert. Son étude prend cependant 1865 comme point de départ puisque, à son avis, c'est à partir de 1860 environ que l'usage devient systématique. A plusieurs reprises il fait remarquer qu'on peut trouver des exemples antérieurs mais que les occurrences se multiplient dans la décennie 1865-1875 (A. Lombard, Les constructions nominales dans le français moderne, Almqvist & Wiksells Boktry Cheri, Uppsala et Stockholm 1930, pp. 32, 228 et passim).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Lombard souhaite souvent qu'un travail statistique puisse donner un fondement à son opinion (*ibi*, pp. 32-129) et les relevés de Brunet confirment en effet la poussée substantivale résultant de la suffixation: E. Brunet, *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Slatkine-Champion, Genève-Paris 1981 (chap. VII, pp. 298 et suiv.: catégorie nominale, et chap. IX: suffixes nominaux).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Outre Lombard, J. Dubois consacre un long chapitre aux devanciers du goût de l'esquisse et de l'écriture de l'instantané, à partir de Diderot jusqu'à Gautier, Banville, Champfleury. Une place à part est faite aux «fantaisistes» de la Petite Presse à partir de 1850 («Figaro», «Gazette de Paris», «Nain jaune», «Revue fantaisiste»): J. Dubois, Romanciers français de l'Istantané, pp. 182 et suiv. Sur ce point, on peut voir aussi l'analyse faite par Mitterand des carnets d'enquête de Zola: H. MITTERAND, Le regard d'Emile Zola, «Europe», 1968, 468/469, pp. 182-199.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Lombard insiste beaucoup sur l'influence de la langue des sciences, des journaux et même sur le style des catalogues de commerce (LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, pp. 36 et suiv., pp. 83-90).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Lombard, s'appuyant sur des études antérieures (Loesch, Hachtmann) parle de «déplacement du centre de gravité de la phrase française» et conclut que «le substantif domine entièrement les autres mots de la proposition, notamment le verbe» (*ibi*, pp. 200-213). Cressot observe que «l'impressionnisme [...] se manifeste dans la structure de la phrase elle-même», puisque l'asyndète et l'absence du verbe font que «le mot se trouve comme en suspens, isolé, libéré de son groupe syntaxique» (CRESSOT, *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, pp. 17-18). Cette caractéristique est ensuite reprise et confirmée dans les études plus récentes de Mitterand et Pagès. L'effet résulte de la tendance à l'emploi de verbes sémantiquement très pauvres et dans l'abus de groupes prépositionnels à enchaînement parataxique, dont nous traitons au paragraphe 1.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> La prédominance du substantif par rapport à l'adjectif, préféré au contraire par les romantiques, a déjà été signalée par Lanson et par Brunot en 1922 (*La pensée et la langue*, p. 97).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Mitterand avait déjà remarqué que le style artiste est «d'abord le style d'une optique» (MITTERAND, *De l'écriture artiste au style décadent*, p. 471); pour l'hypothèse d'une homologie entre le décentrement syntaxique et le décadrage impressionniste: P. CARLES - B. DESGRANGES, *Le regard impressionniste d'Emile Zola*, «L'Ecole des Lettres», 1993-94, 9, pp. 1-16. D'une correspondance entre «la division de la touche (impressionniste)» et «l'éclatement syntaxique de la phrase» parle enfin S. THOREL-CAILLETEAU, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Éditions InterUniversitaires, Paris 1994, p. 175.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zola en 1881 parle de l'écriture artiste comme «d'un des plus monstrueux jargons de la langue française», en quelque mesure inévitable, cependant, pour la génération d'écrivains à laquelle il appartient (E. Zola, *Les romanciers naturalistes*, Charpentier, Paris 1906, pp. 374 et suiv.); Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean* de 1888, se moque de plusieurs procédés de l'écriture artiste mais, comme le remarque Lombard, on peut aisément repérer des exemples qui le contredisent dans ce roman même (LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, p. 158).

Le «style substantif» est d'ailleurs un phénomène très vaste qui ne se borne pas à la saison éphémère de l'«écriture artiste». Comme les réflexions de Huysmans en ont clairement témoigné<sup>13</sup>, le goût du mot abstrait correspondait très bien à l'esprit décadent. Cette vogue fait en effet fureur dans l'écriture symboliste et décadente de la fin du siècle<sup>14</sup>, pour s'intégrer ensuite à la langue littéraire du premier quart du siècle suivant<sup>15</sup> à tel point que les tournures nominales abstraites ont pu être senties de nos jours comme une marque typique de la «littéralité»<sup>16</sup>.

Laissant de côté les outrances des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons voulu dans notre analyse nous concentrer sur des exemples tirés des œuvres littéraires des frères Goncourt et de Zola parues dans la décennie 1864-1874, et précisément: *Germinie Lacerteux* (dorénavant *GL*) (1864), *Madame Gervaisais* (*MmeG*) (1869), *La Fortune des Rougon* (*FR*) (1871), *La Curée* (*Curée*) (1872), *Le Ventre de Paris* (*VdeP*) (1873), *La Conquête de Plassans* (*CPL*) (1874)<sup>17</sup>.

Cette période nous a paru en fait fondamentale pour la mise en place des stylèmes caractéristiques de l'écriture impressionniste, compte tenu que dans la même année 1864 ont paru *Germinie Lacerteux* ainsi que *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire<sup>18</sup>, en 1867 *Thérèse Raquin* impose le nom de Zola sur la scène littéraire, en 1869 sort *L'Education sentimentale* de Flaubert<sup>19</sup> et qu'à partir de 1871 se met sur pied le cycle des Rougon-Macquart, avec la publication régulière d'un nouveau volume chaque année).

# 1. L'emploi préférentiel des substantifs abstraits: généralités

Nous allons donc considérer d'abord une série d'exemples révélateurs de la tendance fondamentale à mettre en avant le substantif, préférant la qualification abstraite au qualificatif adjectival habituel:

- 1 [...] elle éprouvait une espèce d'écœurement à entendre là la *sottise* parler si haut... (MmeG, 9)
- 2 Devant elle s'étendait le spectacle de cette campagne [...] dont le terrain [...] montrait [...] des majestés d'architecture (MmeG, 125)

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Des Esseintes déclare notamment apprécier beaucoup les mots abstraits chez les écrivains de la basse latinité et reconnaît une analogie entre leur style et «le verbe indispensable aux civilisations décrépites» des Goncourt: J.K. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, Paris 1977, p. 300 (chap. III et chap. XIV).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Outre les études déjà citées de Lombard, Cressot et Mitterand, qui soulignent les continuités entre l'écriture artiste et le style symboliste et décadent, on peut citer quelques-uns des articles parus dans La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?, Actes du Colloque International, Luxembourg, 1990. «Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée», Luxembourg 1990 (Y. Chevrel, Naturalisme et Symbolisme: une composante contrastée de la littérature européenné de la fin du XIX siècle, pp. 105-117, E. Caramaschi, Du bon usage de la décadence, ou écrire selon les Goncourt, pp. 118-128, et tout particulièrement, sur le style de quelques écrivains belges de la fin du siècle, largement redevable des procédés de l'écriture artiste, parmi lesquels la substantivation abstraite: P. Delsemme, Le style coruscant, pp. 149-159). Sur les nombreux points de contact entre les deux mouvements littéraires de la fin du siècle, nous renvoyons enfin aux Actes du Colloque International (à paraître) Simbolismo e Naturalismo, Università Cattolica, Milano, 8-11 mars 2000. On peut voir en particulier les contributions suivantes: G. Bernardelli, Simbolismo e naturalismo: due idee a confronto e S. Cigada, Cultura simbolista e cultura naturalista.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Proust, Claudel, Barrès, A. France, font encore un usage important des constructions nominales abstraites, pour ne citer que quelques noms parmi les plus fréquents paraissant dans les relevés de Lombard.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Dans le chapitre «Classifiance et non-classifiance», Maingueneau donne plusieurs exemples d'utilisation de groupes nominaux abstraits, très semblables à ceux que nous traitons ici et qui remontent à la même époque, les indiquant comme des exemples de tournures produisant un 'effet' littéraire: D. MAINGUENEAU, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Dunod, Paris 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Dans les exemples nous utiliserons les sigles indiqués ci-dessus, directement suivis du numéro de la page. Pour ce dernier nous nous basons sur les éditions suivantes:

E.-J. DE GONCOURT, Germinie Lacerteux, in Œuvres complètes, Slatkine Reprints, Genève-Paris 1986, t. XIX-XX; Id., Madame Gervaisais, in Œuvres, Lemerre, Paris 1892; E. Zola, La Fortune des Rougon, Gallimard, Paris 1981; Id., La Curée, Gallimard, Paris 1981; Id., Le Ventre de Paris, Gallimard, Paris 1979; Id., La Conquête de Plassans, Gallimard, Paris 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Cressot fait remarquer que la «révolution» de l'écriture artiste est largement annoncée dans *Les Petits Poèmes en prose*, qui ont notamment paru en volume en 1864 et dans différentes revues au cours de la décennie précédente (Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, p. 9). De l'influence de Baudelaire sur la prose réaliste et naturaliste traite aussi, dès 1954, M. Girard, *Naturalisme et Symbolisme*, «Cahiers de l'association internationale des études françaises», 1954, 6, pp. 97-106. Cf. aussi Pagès, *L'écriture artiste*, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Outre Dubois (*Romanciers français de l'Istantané*, chap. VI), c'est Mitterand qui insiste tout particulièrement sur la ressemblance de certains procédés stylistiques flaubertiens et la prose artiste et décadente: H. MITTERAND, *De l'écriture artiste au style décadent*. Quant à nous, nous avons relevé plusieurs constructions nominales abstraites dans *L'Education sentimentale* (cf. ci-dessous, note 29), comme d'ailleurs dans *Madame Bovary*, avec une fréquence qui nous a même paru supérieure: que l'on songe par exemple à la description de la ridicule casquette de Charles Bovary: «une de ces pauvres choses, [...], dont la *laideur* muette a des *profondeurs* d'expression comme le visage d'un imbécile» (G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Gallimard, Paris 1972, p. 24). Dans l'ensemble cependant, nous partageons l'opinion de Dubois selon laquelle l'emploi de ce genre de tournures chez Flaubert est beaucoup plus mesuré que chez les auteurs sur lesquels nous avons basé notre *corpus*.

3 – L'anxieuse *curiosité* de sa *tendresse* allait vers les dernières heures de sa bonne (GL, 264)

4 - Brave enfant, dont les ignorances étaient devenues des enthousiasmes (FR, 33)

Comme on peut le voir dans ces exemples, le substantif tend à prendre la place de l'adjectif, subsumant la fonction normalement dévolue à l'épithète (on n'entend pas parler des «gens sots» mais on entend la sottise, on ne voit pas des «architectures majestueuses» mais des majestés d'architecture etc.). L'effet de sens qui en résulte est à notre avis double:

– en premier lieu la qualité, jouissant de l'autonomie référentielle du substantif, acquiert une valeur absolue, puisqu'elle ne relève plus de l'assertion mais de la présupposition;

– en deuxième lieu la qualité, à cause justement de sa formulation en présupposé stable, instaure par voie analogique une comparaison implicite avec tout autre manifestation concrète de la propriété prédiquée.

Comme le montre l'exemple n. 3, l'emploi de l'épithète n'est pas pour autant délaissé: la mise en avant du substantif transforme celui-ci en un support, sur lequel on peut accrocher les adjectifs porteurs d'une qualification secondaire:

5 – [...] il passait là toutes les heures [...] avec le même regard long d'attachement et de cette *tendresse triste*, *étonnée* qu'ont les enfants... (*MmeG*, 65)

6 - Les dossiers se renversaient avec des rondeurs moelleuses de traversins (Curée, 73)

7 – [...] un de ces Provençaux d'une mollesse caressante... (VdeP, 80)

C'est grâce à la soudure du substantif de propriété abstraite avec l'adjectif qualificatif que se réalisent des cas nombreux et variés d'«amalgame hétérogène», épanouissement d'un procédé qui constitue un véritable chiffre de l'écriture baudelairienne<sup>20</sup>. Parmi ces effets figurent différents types d'associations hétéroclites: les suites inanimé+animé (cf. exemple n. 5), des ensembles à isotopies mixtes, comme cette étrange série de «gaietés» zoliennes: les «gaietés blondes» (FR, 235), les «gaietés chaudes» (Curée, 69), les «gaietés grasses» (VdeP, 76) et, de manière privilégiée, les synesthésies<sup>21</sup> (outre les exemples 6 et 7, citons presque au hasard: la

murmurante harmonie (MmeG, 124), les muettes clartés (FR, 49), la lourdeur musquée, le silence chaud (Curée, 313).

Dans quelques cas l'association du substantif abstrait avec l'épithète peut même aboutir à une véritable surenchère d'adjectifs accumulés en cascade:

8 – elle se sentait de plus en plus entourée [...] de toutes les félicités colorées, brillantes, chantantes, bourdonnantes, colorantes...(MmeG, 177)

La préférence accordée à la construction substantivale sur la construction adjectivale parvient aussi, tout particulièrement chez les Goncourt, jusqu'à forcer les limites des possibilités offertes par la dérivation impropre<sup>22</sup>. Les occasions sont donc nombreuses où les adjectifs empruntent l'autonomie référentielle du substantif, se chargeant de la même finalité de restituer au lecteur l'impression immédiate produite sur les sens:

9 – La joie du Midi glissait et jouait sur le *luisant* des feuilles, le *brillant* des fleurs... (MmeG, 18)

10 – [...] une lumière grise et terne d'éclipse, empoussiérant le mousseux des toits, le fruste des murs (MmeG, 61)

Il peut même arriver parfois qu'une sorte de renversement syntagmatique du rang grammatical s'opère entre le substantif et l'adjectif, comme dans cet exemple de Zola:

11 - [...] bâtissant des projets de société nouvelle, absurdes de générosité (FR, 233)

dans lequel le narrateur paraît avoir donné la priorité au qualifiant *absurdes*, par rapport à l'abstrait de qualité (*générositê*), sans doute parce que la suite plus probable «générosités absurdes» aurait eu sur le lecteur un impact beaucoup plus faible et n'aurait pas fait prévaloir le pôle négatif (l'absurdité) sur le positif (la générosité).

Dans la phrase impressionniste les cases grammaticales de l'adjectif et du substantif tendent donc à s'ébranler, aboutissant à des effets curieux de remplacement, renforcement, voire renversement des rôles respectifs.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Sur ce point, nous renvoyons à S. CIGADA, *Charles Baudelaire: antropologia e poetica*, in ID. (a cura di), *Il Simbolismo francese*, Atti del Convegno tenuto all'Università Cattolica (Milano, 28 febbraio-2 marzo 1992), Sugarco, Milano 1992, pp. 31-74.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre: P. PAISSA, *La sinestesia. Storia e analisi del concetto*, La Scuola, Brescia 1995, et pour les synésthésies formées de l'association du substantif abstrait de propriété suivi de l'adjectif dans un *corpus* extra-littéraire à: ID., *Des synésthésies pour dire l'écoute. Analyse d'un corpus de presse spécialisée: la haute fidélité en français et en italien*, «Analisi Linguistica e Letteraria», 2002, 1.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Pour désigner la substantivation des adjectifs nous préférons ici le terme plus traditionnel de «dérivation impropre» à celui de «conversion» utilisé en morphologie dérivationnelle, à la suite de G. Sokolova (D. Corbin, *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, Max Niemeyer Verlag, Tubingen 1987 et G. Sokolova, *Remarques sur la «conversion» en français moderne*, «Cahiers de lexicologie», 7, 1965, 2, pp. 51-63). La fréquence de l'emploi d'adjectifs substantivés chez les Goncourt a été relevée par Lombard, *Les constructions nominales dans le français moderne*, pp. 130 et suiv. et par Bruneau, *La pensée et la langue*, p. 82.

La réduction de l'importance du groupe verbal, qui a déjà été soulignée par les chercheurs<sup>23</sup>, comme nous l'avons dit dans notre introduction, participe à notre avis de ce mouvement plus général de recatégorisation grammaticale, qui trouve son pendant, comme nous le verrons sous peu, dans la tendance à la recatégorisation sémantique et référentielle.

Notre corpus nous montre en effet que l'emploi de verbes incolores et sémantiquement vides, tels que être, avoir, mettre, prendre, connaît une fréquence très élevée dans les phrases à construction nominale abstraite. N'étant plus porteur d'information, le verbe s'en trouve en fait réduit à une simple fonction d'introducteur du substantif, ce dernier étant ainsi mis en relief et projeté dans une perspective temporelle et aspectuelle:

12 – [...] des culs-de-sac *mettaient* sur le bleu du ciel la *rigidité* noire d'un grand mur (*GL*, 219)

13 – Les masses couleur d'encre des hauts feuillages [...] avaient un large balancement de flux et reflux (Curée, 55)

14 - C'étaient [...] des amoncellements de petites bourriches, un arrivage continu de caisses et de paniers (VdeP, 157)

15 - Il y eut un silence recueilli, chaud d'une tendresse muette... (CPL, 26)

La prédominance accordée au substantif aux dépens du verbe apparaît évidente aussi dans les nombreux cas où les substantifs s'entassent dans des groupes prépositionnels juxtaposés de manière asyndétique, tendant à la parataxe et à l'affranchissement de la dépendance verbale:

16 – Elle s'était jetée au-devant de lui, avec l'impudeur de l'innocence, une effronterie candide, les libertés qu'apprennent les champs, la folie heureuse d'une riche nature, toutes sortes d'audaces, d'ignorances, d'ingénuités hardies et de coquetteries rustiques (GL, 130)

17 – Vers les sept heures, au milieu d'une murmurante harmonie, d'un susurrement universel, du recueillement las de la journée finie... (MmeG, 124)

18 – Florent revint, s'acoquina à ce cabinet vitré, dans les silences de Robine, les emportements de Logre, les haines froides de Charvet (VdeP, 178)

Ayant décrit les caractéristiques générales de la tournure nominale abstraite, nous allons analyser maintenant de plus près les effets de sens qui se réalisent dans les contextes d'emploi plus fréquents: le syntagme nominal singulier et le pluriel.

## 1.1. L'emploi au singulier

L'effet principal qui caractérise le substantif abstrait au singulier dérive de la possibilité d'emploi absolu que nous lui avons reconnu au point 1.

Fonctionnant comme une entité autonome au point de vue référentiel, le substantif abstrait peut être *actant* du verbe:

19 – [...] elle restait des heures [...] à leur dire les mots qui font causer *le chagrin* d'une mère avec l'ombre d'une petite fille (*GL*, 128)

20 – de chaque côté des figures descendantes et coulantes, des groupes, des allégories [...], une rocaille luxuriante dont le lourd embrassement doré étreignait la blancheur des marbres (MmeG, 180)

ou bien peut assumer la fonction du *patient* du verbe (COD ou autre cas régime):

22 – Sur ce rayon d'hiver passaient et repassaient les ailes d'un moulin caché, des ailes lentes, invariables dans le mouvement, et qui semblaient tourner l'éternité (GL, 277)

23 – [...] la vieille demoiselle [...] se sentait pressée, enveloppée, mollement réchauffée par la chaleur de ces deux bras jetés autour de sa *vieillesse* (GL, 188) 24 – [...] ils n'y trouvaient plus l'isolement qui plaisait à leur *sauvagerie* d'enfants amoureux (FR, 247)

Dans ces cas, le substantif abstrait fonctionne, par rapport au GV, comme un sujet ou un objet animé, ce qui lui confère un statut de moderne *allégorie*<sup>24</sup>.

Or, comme chacun le sait, la séduction de l'allégorie se mêle étrangement, depuis Baudelaire<sup>25</sup>, à une écriture qui vise à rendre compte des détails les plus crus et les plus morbides de la réalité<sup>26</sup>.

Deux autres effets suggestifs relèvent de l'emploi au singulier du substantif abstrait:

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Cf. ci-dessus, note 9.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Une référence à l'allégorie est d'ailleurs présente dans l'exemple n. 20. Chez les Goncourt l'utilisation fréquente des majuscules vient encore confirmer ce penchant pour l'allégorie. Cf. par exemple dans *Germinie Lacerteux*, roman défini par les auteurs comme «la clinique de l'Amour» (*Préface*, p. 5), des cas comme le suivant: «Elle demeura ainsi une demi-heure, pareille à une Fatalité plantée par la Nuit, à la porte d'un *minzingue*» (*GL*, 235).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Pour la valeur particulière de l'allégorie chez Baudelaire, se reporter à CIGADA, *Charles Baudelaire: antropologia e poetica*, p. 54, et sur l'allégorie comme l'un des éléments de continuité entre Symbolisme et Naturalisme, voir les considérations développées par Bernardelli à partir du poème en prose baudelairien *Chacun sa chimère*: G. Bernardelli, *Simbolismo e Naturalismo: due idee a confronto*, in *Simbolismo e Naturalismo*.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Cf. J.-L. Cabanès, Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de «L'Art du XVII<sup>e</sup> siècle», «Romantisme», 1991, 71, pp. 85-92.

a) le substantif abstrait traduit une *impression d'ensemble*, une sensation globale qui tend à restituer plusieurs manifestations perceptives discrètes et comptables (par exemple des points lumineux) en un continuum qui rappelle la tâche impressionniste. La forme substantivale préférée dans ce cas est celle du déverbal<sup>27</sup>, qui peut appartenir au domaine visuel ou acoustique, ou aux deux domaines à la fois (ex. n. 27):

24 – [...] la campagne [...] s'étendait, perdue dans le *poudroiement* d'or de sept heures (GL, 84)

25 – [...] les deux lignes interminables des becs de gaz [...] se confondaient, tout là-haut, dans un *pullulement* d'autres lumières (*VdeP.* 34)

26 – Il s'y réfugiait, [...] au milieu du *grondement* continu des Halles (*VdeP*, 198) 27 – Ce *pétillement* des harnais et des roues, ce *flamboiement* des panneaux vernis [...] se trouvèrent ainsi emportés dans un *grondement* sourd, continu, rythmé... (*Curée*, 41)

b) le substantif abstrait au singulier peut enfin exprimer un mouvement, une attitude, un bruit collectif de groupes ou de foules<sup>28</sup>. Dans cet emploi le nom tend à réaliser un effet de concentration épique:

28 – C'était d'abord le bruit d'un essaim, un *bourdonnement*, une *envolée*, une de ces grandes joies d'enfants qui font gazouiller la rue à Paris (GL, 191)

29 – Bientôt ce fut un *emportement*, une poussière d'hommes balayée par une tempête (FR, 57)

30 - Maintenant il entendait le long voulement qui partait des Halles (VdeP, 68)

# 1.2. L'emploi au pluriel

L'utilisation au pluriel est peut-être encore plus fréquente que l'emploi au singulier<sup>29</sup>. Quand il est utilisé au pluriel, la valeur fondamentale du substantif abstrait est de nature aspectuelle.

C'est principalement l'itération des mêmes actions dans le temps qui est exprimée à travers la multiplication des qualités abstraites:

31 – [...] elle se rappelait ses tendresses, ses soins, ses jalousies qui avaient l'air de l'adorer (GL, 273)

32 – A ses éclats succédaient des froideurs glaciales... (MmeG, 265)

33 – Elle retrouvait les éternelles joies, les éternelles jeunesses du grand air (Curée, 337)

La valeur aspectuelle itérative est souvent renforcée par le participe présent d'un verbe indiquant le changement d'état ou la suspension indéfinie de l'action dans le temps:

34 – Germinie, confuse, prise tout à coup de *timidités rougissantes...(GL*, 165) 35 – Des attachements [...] lui venaient pour les ruines [...] les édifices qui lèvent encore en l'air un dôme troué et des *grandeurs pendantes (MmeG*, 123)

Le procédé peut en outre acquérir des valeurs aspectuelles plus particulières:

- aspect duratif:

36 – Et rien que cela, et toujours, au milieu des *adorations balbutiantes*, des *contem-plations extatiques*, [...] des *immobilités mortes* coupées de signes de croix (*MmeG*, 151)

- aspect inchoatif:

37 – Elle avait eu [...] des commencements de perception confuse... (GL, 166)

Le sens fondamental de l'itération peut enfin s'appliquer à la fois au temps et à l'espace<sup>30</sup>. L'itération dans l'espace produit un effet inverse par rapport à celui que nous avons considéré en 1.1 au point a): au lieu de rendre l'impression d'ensemble, c'est-à-dire le continuum résultant de la succession de points discrets, les substantifs abstraits pluriels décomposent le continuum en une série de nuances fragmentaires:

38 – Mme Gervaisais était surprise qu'un grand artiste n'eût pas saisi cette sculpture des poses, des *lassitudes*, des *méditations*, des *absorptions*... (*MmeG*, 99) 39 – [...] ils se trouvèrent subitement éclairés d'une clarté dont les *blancheurs aiguës* découpaient avec une netteté singulière les moindres arêtes des visages et des costumes (*FR*, 52)

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Un déverbal que les Goncourt et Zola affectionnent particulièrement est 'ruissellement', qui rend bien l'impression de la continuité: «[...] un ruissellement de splendeurs polies... (MmeG, 180); «C'était comme un ruissellement de rayons adoucis...» (Curée, 72); «C'était un ruissellement, un entassement de colliers» (VdeP, 159).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Le goût moral, mais aussi esthétique des foules, remonte aussi à Baudelaire: «Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond» (C. BAUDELAIRE, *Les foules*, in *Petits poèmes en prose*, Gallimard, Paris 1973, p. 45).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> C'est au pluriel que nous avons repéré le nombre le plus élevé d'occurrences dans L'Education sentimentale aussi: cf. par exemple: «Il se rendit aux bals de l'Opéra. Ces gaietés tumultueuses le glaçaient dès la porte»; «L'Art industriel était un lieu de rendezvous commode, un terrain neutre où les rivalités se coudoyaient familièrement» (G. FLAUBERT, L'Education sentimentale, Gallimard, Paris 1965, pp. 43 et 52).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> C'est dans ce sens général que les abstraits au pluriel sont en général interprétés: BRUNOT (*La pensée et la langue*, p. 97) parle de «pluriel augmentatif», formule reprise par CRESSOT (*La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, p. 20); Lombard parle de pluriel d'itération, d'«expression des espèces différentes d'une même idée» ou de «décomposition de l'idée en une gamme de nuances» (LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, pp. 95 et suiv.); Bruneau parle de mise en valeur de la qualité, tout en jugeant le procédé lourd et artificiel (BRUNEAU, *La pensée et la langue*, p. 91).

40 – Autour d'eux, des *blancheurs* de statues riaient, en regardant l'accouplement énorme des verdures (*Curée*, 219)

41 – [...] les ombres [...] prenaient pour elle des délicatesses de soie changeante (CPL, 143)

### 2. Entre abstrait et concret

La valeur abstraite ne se borne cependant pas aux emplois canoniques des substantifs abstraits. La nature foncièrement figurée de l'écriture impressionniste, où prévalent la métaphore et la métonymie, fait que des groupes syntagmatiques se mettent en place où c'est aussi l'élément concret qui tend à assumer une valeur abstraite<sup>31</sup>. Dans la typologie très complexe et variée qui ressort de notre dépouillement et qui demanderait à elle seule l'espace d'une étude, nous choisissons d'illustrer trois effets particuliers de mixité entre l'abstrait et le concret.

# 2.1. Le génitif métaphorique<sup>32</sup>

Il s'agit d'un dispositif métaphorique *in praesentia* qui affecte la structure suivante: N1 + de + N2 (ex.: *une pureté de cristal (FR*, 251)). Dans ce groupe: *i*) N1 est un substantif abstrait de qualité; *ii*) *de* est le pivot métaphorique (l'utilisation de la préposition dépourvue de déterminant renforce la cohésion du groupe); *iii*) N2 est le nom constituant le *tertium comparationis*. Ayant la prégnance d'une sorte de prototype meilleur exemplaire<sup>33</sup>, N2 exprime un degré superlatif de la propriété perceptive exprimée par N1.

La tournure est très fréquente chez les Goncourt: Germinie obéit avec des «docilités de chien» (GL, 45) et peut assumer parfois des «immobilités de bronze» (GL, 252); le jour qui se lève au début du roman a des «clartés de cristal» et des «blancheurs d'argent» (GL, 11).

C'est Zola cependant qui affectionne le plus particulièrement ce type métaphorique: la couche de verdure sur laquelle Florent est transporté lui paraît avoir une «mollesse de plume» (VdeP, 36), la gelée de la viande a des «limpidités de sucre candi» (VdeP, 76), la voix de Charvet prend des «sécheresses de couperet» (VdeP, 176), les épaules de Mme Haffner ont des «blancheurs de cire» (Curée, 68), les rideaux de la maison de l'abbé Faujas montrent «une de ces pudeurs de sacristie» et le silence qui s'épaissit derrière eux a une «immobilité de cloître» (CPL, 49).

Si dans les cas examinés ci-dessus le nom qui se trouve en position de N2, tout en étant subordonné au nom abstrait N1, garde son sens concret, essentiel à l'expression du degré superlatif, dans d'autres cas le cliché du génitif métaphorique subit des variations:

- a) soit les cases occupées par l'abstrait et le concret se renversent, le concret pouvant occuper la position de N1 et l'abstrait la position de N2: la lueur lunaire réfractée donne lieu à un «océan de clartés» (FR, 206), ou bien elle peut se décomposer, pour tomber en «gouttes de clarté» (Curée, 79);
- b) soit le N2 apparaît sémantiquement non pertinent, comme dans le cas suivant: «elle était gaie d'une gaieté de source» (GL, 39), où N2 (la source) n'est un prototype de la gaieté que dans une métaphore de deuxième degré;
- c) soit le contexte est entièrement soumis à une distorsion métaphorique, de manière que les contours référentiels s'estompent et la réalité concrète s'évapore totalement dans l'abstraction. C'est ainsi que les consultations que donne le prêtre à Germinie deviennent, pour cet esprit assoiffé d'amour, «un attouchement de paroles caressantes» (GL, 53); la volupté et la sensualité des deux amants incestueux de La Curée parviennent à imprégner les objets environnants à tel point que la baignoire, les cuvettes prennent «des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins» (Curée, 210), les entrelacements des plantes de la serre chaude ont «des rondeurs de ventres et de genoux, vautrés à terre, sous la brutalité des caresses sanglantes» (Curée, 218); la vallée de la Viorne, théâtre de l'idylle enfantine de Sylvère et Miette, est une retraite où vit «tout un peuple d'ombres et de clartés» (FR, 48). Bientôt d'ailleurs cette vallée se transforme, pour les deux gamins amoureux, en une douce et irrésistible tentation:

Sous les saules, des ténèbres grises flottaient, pareilles aux crêpes musqués d'une toilette de femme. Les enfants sentaient ces crêpes, comme parfumées et tièdes encore des épaules voluptueuses de la nuit, les caresser aux tempes, les envelopper d'une langueur invincible (FR, 249).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> La question des difficultés de distinction entre substantifs abstraits et concrets est envisagée au point de vue épistémologique et historique au chap. IV du volume de SARA CIGADA, *Nomi e cose. Aspetti semantici e pragmatici delle strutture nominali*, Pubblicazioni dell'ISU-Università Cattolica, Milano 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Nous adoptons ici la dénomination proposée par C. Brooke-Rose, A Grammar of Metaphor, Mercury Books, London 1958. Lombard, repris sur ce point par Bruneau et par Cressot, fait remonter ces «génitifs de qualité» à des hébraïsmes du type «Dieu de vérité», «jardin de sagesse», répandus en français depuis la Vulgate, dont l'emploi se serait fort étendu avec les romantiques et multiplié dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (LOMBARD, Les constructions nominales dans le français moderne, p. 177; Bruneau, La pensée e la langue, p. 91; Cressot, La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans, p. 16), Pagès aussi parle de «tours bibliques» largement utilisés par les romantiques et développés dans l'écriture artiste (PAGÈS, L'écriture artiste, p. 18).

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Maingueneau fait allusion à cette tournure indiquant N2 comme «une sorte d'étalon, de modèle idéal» (MAINGUENEAU, Élements de linguistique pour le texte littéraire, p. 133); le terme emprunté à la sémantique du prototype kleiberienne nous a paru mieux exprimer le concept.

L'anamorphose à laquelle est soumise la réalité dans ce genre d'écriture rend difficile le partage entre ce qui relève de l'abstrait et ce qui relève du concret<sup>34</sup>, les descriptions aboutissant souvent à un brouillage référentiel<sup>35</sup> dans lequel les mots subissent un processus de recatégorisation sémantique qui ne les fait plus correspondre à leurs référents habituels.

Le divorce entre signes et référents<sup>36</sup>, qui se consomme entièrement dans la poésie symboliste, s'amorce aussi dans ces morceaux de prose, entamant par là la réalisation du projet rhétorique baudelairien, ce «miracle d'une prose poétique»<sup>37</sup> dont le poète parle dans la lettre à Arsène Houssaye.

Les deux derniers effets dont nous allons traiter sont également significatifs à cet égard.

## 2.2. La contamination référentielle

Nous traitons sous cette dénomination les cas de conflit conceptuel entre nom et adjectif auxquels fait allusion Cressot sous l'étiquette d'«hypallage généralisée», donnant l'exemple des «*mélancoliques cigarettes*» que fume l'huysmanien Durtal<sup>38</sup>.

Ce phénomène a été défini en 1992 par Prandi comme une «modification oblique»<sup>39</sup>. Selon Prandi le mécanisme de l'hypallage au sens strict ne suffit pas à expliquer ce genre de tournures qui résultent d'une «reconfiguration du rapport de modification» existant entre nom et adjectif, le modificateur adjectival ne retrouvant pas dans le co-texte immédiat son partenaire sémantique (ce qui se produirait avec l'hypallage), qui apparaît par contre repérable dans «l'entourage conceptuel du terme modifié»<sup>40</sup>.

Les situations relevant d'un conflit conceptuel entre nom et adjectif sont particulièrement nombreuses et complexes dans l'écriture impressionniste. Outre les exemples d'«amalgames hétérogènes» auxquels nous avons fait illusion au point 1, nous avons repéré plusieurs cas de dislocations sémantiques dans lesquels l'adjectif n'établit qu'une relation très lâche avec l'espace physique et psychique environnant, basée sur un vecteur rhétorique proche de la métonymie.

L'indétermination du nom abstrait, dont Prandi ne prend pas en compte la spécificité<sup>41</sup>, rend encore plus vague le lien existant entre le

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Lombard, s'appuyant sur une étude de K.Glaser de 1921, fait justement remarquer que «l'usage que font des abstraits Zola, Daudet etc. a un caractère stylistique qui ne permet guère de dire où finit l'abstrait, où commence le concret» (Lombard, Les constructions nominales dans le français moderne, p. 147). Ce trait stylistique n'a cependant pas toujours été compris en tant que tel: Bruneau, principalement en ce qui concerne Zola, parle souvent de «négligences» ou de tournures peu claires (à propos du génitif métaphorique zolien «soleil de victoire», tiré de Au bonheur des dames, il remarque: «Commode pour l'écrivain, cette juxtaposition de deux noms est malheureusement peu claire. «Qu'est-ce qu'un soleil de victoire?» (BRUNEAU, La pensée et la langue, p. 157).

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> C'est surtout le cas pour Zola. Dans ses décomptes statistiques, Brunet a fait remarquer que le nombre de noms abstraits qu'utilise Zola est un peu inférieur à la moyenne des autres auteurs, donnée que Brunet met au compte de l'attention zolienne pour le monde concret (cf. E. Brunet, *Le vocabulaire d'E. Zola. Etude quantitative*, Slatkine-Champion, Genève-Paris 1985). Il est cependant très fréquent que Zola utilise des mots concrets pour créer des syntagmes métaphoriques dont le référent est tout à fait détourné de l'univers empirique: dans le *Ventre de Paris*, par exemple, on fait allusion «à l'odeur de maigreur perverse» (*VdeP*, 279) qui entoure Florent, le «maigre» détesté par les Halles entières; dans la vitrine de la charcuterie, les langues fourrées de Strasbourg s'allongent «avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mett(ent) les ténèbres d'une indigestion formidable» (*VdeP*, 296); de la même manière, Renée, à la fin de *La Curée*, retrouve son ancienne poupée «dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait» (*Curée*, 337).

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Voir les considérations que développe sur ce point J.-P. Guillerm, Paul Adam lexicographe. Entre Symbolisme et décadentisme: Littré ironisé, «Dictionnaires et littérature», Actes du Colloque International Dictionnaires et littérature. Littérature et dictionnaires (1830-1990), «Lexique», 12-13, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 1995, pp. 357-368.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> BAUDELAIRE, Petits poèmes en prose, éd. citée, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> CRESSOT, La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Selon Prandi la modification oblique se vérifie lorsque la tension entre substantif et adjectif, au lieu de se résoudre aux frais du modificateur adjectival, comme dans le cas de l'adjectif métaphorique, se résout «aux frais de la connexion» elle-même, c'est-à-dire du rapport de modification existant entre l'adjectif et le substantif. «Au lieu d'atteindre par une ligne droite son partenaire syntaxique, le modificateur répond par un parcours diagonal à l'appel d'un double solidaire»: M. Prandi, Grammaire philosophique des tropes, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 97-98.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> *Ibi*, p. 97. Sur le problème du rapport existant entre la modification oblique et l'hypallage, on peut voir aussi: A. Orlandi, *Les adjectifs obliques*, Colloque International *Adjectifs non prédicatifs*, Paris, 28-29 novembre 2002 (actes à paraître: «Cahiers de lexicologie», 2004, 1).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> En fait Prandi, qui se base sur un *corpus* tiré de Beppe Fenoglio (M. Prandi, *Modificazioni oblique nel «Partigiano Johnny»*, «Strumenti critici», 56, 1988, 1, pp. 111-164), traite sur le même plan les abstraits et les concrets (ex: *passo sorridente, sonora gelidità della pianura*). Or, à notre avis, on ne peut pas parler dans les mêmes termes de «reconfiguration» de l'espace référentiel selon qu'il s'agit d'un nom concret ou d'un abstrait. Pour les abstraits, affectant dans la plupart des cas une structure de dérivés morphologiques, l'espace référentiel comporte un élargissement virtuel à partir du primitif

substantif, l'adjectif et le co-texte, ce qui nous a amenée à choisir la dénomination plus générale de «contamination référentielle». Le phénomène s'inscrit en effet, d'après nous, dans l'effet plus général du «brouillage référentiel» dont nous parlions ci-dessus, qui doit être considéré dans le cadre stylistique d'une écriture à bien des égards redevable encore du lyrisme romantique.

## En fait, dans les exemples suivants:

42 – Et perdue en une mélancolie pensive, elle regardait le *sublime décor* de l'obscurité, l'immobilité des ruines, leur profondeur sombre, l'*auguste sommeil* de la nuit sur leur *solennité solide...* (MmeG, 29)

43 – Elle se promena longtemps sans fatigue, tirant par la main l' «ennui traînard» de son enfant (MmeG, 26)

44 – [...] elle se laissait envahir par les souplesses molles de la rivière [...], par les *rêveries des berges mélancoliques (FR*, 252)

c'est à cause d'une compénétration métonymique diffuse des éléments composant l'espace référentiel, favorisée par la focalisation interne sur le personnage, que les ruines, immobiles dans les ténèbres, jouissent d'une «solennité solide», transforment l'obscurité en un «sublime décor» où la nuit dort d'un «auguste sommeil»; c'est sous la pression à la fois de l'allégorie et de la métonymie que l'enfant ennuyé qui se fait tirer par la main devient un «ennui traînard»; c'est enfin la continuité et la contiguïté entre l'univers physique et l'univers psychique, qui projette sur la rivière «les rêveries des berges mélancoliques», dans ce roman encore si fortement imprégné de romantisme qu'est La Fortune des Rougon.

Les cas plus canoniques de modification oblique se vérifient d'ailleurs très souvent aussi. Dans le contexte rhétorique de cette écriture, la modification oblique proprement dite participe également d'une tension vers la translation au domaine abstrait des référents nominaux appartenant à l'univers concret: dans la lassitude de sa déception amoureuse Germinie porte des «bonnets fatigués, fripés» (GL,179); lors de ses

concret dont ils dérivent (sur la manière de renvoyer à la référence spécifique aux dérivés, cf. M. TEMPLE, *Pour une sémantique des mots construits*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 1996), ce qui confère au nom abstrait une portée d'indétermination référentielle beaucoup plus grande que celle qui caractérise le concret. A propos de l'exemple avec nom abstrait reporté ci-dessus, Prandi précise d'ailleurs dans une note: «renversant le rapport canonique, consacré par nos schémas perceptifs et par nos habitudes expressives, entre substrats et qualités, l'attribution d'une propriété du substrat à la nominalisation abstraite de l'une de ses propriétés produit un effet de *Verfremdung* radicale de la vision, dissolvant les référents ponctuels dans la latitude diffuse de leurs qualités» (PRANDI, *Grammaire philosophique des tropes*, p. 99, note 54).

disputes avec Marjolin, Cadine prépare «des bouquets féroces [...], aux couleurs irritées» (VdeP, 253); la vieille Rose met le couvert, contrariée d'être en retard, «avec des bruits irrités de vaisselle et d'argenterie» (CPL, 26).

## 2.3. L'énumération hétérogène

Le dernier effet que nous allons analyser achève de montrer à quel point l'écriture impressionniste tend à proposer une continuité entre le monde des référents concrets et celui des entités abstraites.

L'énumération, procédé que les Goncourt et Zola affectionnent tout particulièrement, entasse et juxtapose très souvent les noms abstraits et les noms concrets<sup>42</sup>, postulant ainsi de manière implicite une uniformité de rang sémantique entre les uns et les autres:

45 – D'abord elle avait eu besoin, pour boire, d'entraînement, de société, du choc des verres, de l'excitation de la parole, de la chaleur des défis; puis bientôt elle était arrivée à boire seule (GL, 159)

46 – Il aspirait ces souffles encore vagues qui montaient de la grande cité, ces souffles de l'Empire naissant, où traînaient déjà des odeurs d'alcôves et de tripots financiers, des *chaleurs* de *jouissances* (*Curée*, 85)

47 – Il y avait, au fond de la cohue, un *frémissement* sourd, un bruit naissant de pièces de cent sous, des rires clairs de femmes, des *tintements* encore affaiblis de vaisselle et de baisers (*Curée*, 90)

Comme nous l'avons remarqué dans les sous-paragraphes précédents, les substantifs concrets ont tendance, ici encore, à acquérir une valeur abstraite.

L'effet se doit en ce cas à l'emploi de la synecdoque: cette figure peut avoir un effet généralisant qui confère aux mots concrets une valeur absolue d'abstraits allégoriques et itératifs, comparable aux emplois que nous avons décrits aux points 1.1 et 1.2:

48 – Les *paroles* l'attaquèrent en face, les *rires* lui parlèrent tout haut. Elle fut obligée de passer ses trois heures dans des *risées* qui la désignaient, la montraient du doigt, la nommaient, lui clouaient son âge sur la figure (*GL*, 104)

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Lombard parle de «phrases où objets palpables, êtres, actions, états etc., sont présentés pêle-mêle au lecteur, pour défier toute tentative de tracer une limite quelque peu sûre entre "phrases nominales par noms abstraits" et "énumérations d'objets"» (Lombard, *Les construction nominales dans le français moderne*, p. 242); Bruneau parle d'«accumulation» à propos des Goncourt et d'«entassement désordonné de détails hétérogènes» pour Zola (Bruneau, *La pensée et la langue*, p. 87 et p. 162).

ou bien peut avoir un effet particularisant. Dans ce cas le substantif concret tourne à l'abstraction du détail fragmentaire qui, paraissant doué d'une vie autonome<sup>43</sup>, se détache de l'ensemble de la vision, comme sous l'effort analytique du pointillisme pictural, étape essentielle vers l'a-référentialité de l'abstractisme figuratif:

49 – De temps en temps la danse, dans son branle et son tournoiement, montrait un bas sale, le type juif d'une vendeuse [...], des doigts rouges au bout de mitaines noires, [...], une sous-jupe tâchée de la crotte de l'avant-veille, une crinoline d'occasion... (GL, 98)

50 – Et, dans ce rayon, la jeune femme, clignant les yeux, voyait par instants se détacher le *chignon blond* d'une femme, le *dos noir* d'un laquais, la *crinière blan-che* d'un cheval (*Curée*, 332)

Les énumérations s'étendent parfois sur plusieurs lignes<sup>44</sup>. Nous voulons conclure ce paragraphe en reproduisant une longue énumération hétérogène tirée de *Madame Gervaisais* et consacrée à la perception acoustique d'un chœur de voix<sup>45</sup>.

Suivant à Rome, dans la Basilique de Saint-Pierre, les cérémonies du Dimanche des Rameaux, Madame Gervaisais demeure «languissamment navrée sous le bruit grave de cette basse balançant la gamme des mélancolies, répandant ces notes qui semblaient le large murmure d'une immense désolation, suspendues et trémolantes des minutes entières sur des syllabes de douleur...» (*MmeG*, 90); pendant le chant du *Lamma Sabachtani* du Golgotha, avec sa «mémoire intérieure, elle sentait s'élever et remondre.

ter peu à peu en elle tout le douloureux de sa vie, toutes ses larmes en dedans» (*MmeG*, 92). C'est donc dans un état presque extatique qu'elle arrive aux *Miserere* de la Chapelle Sixtine. Voici comment le chœur des *Lamentations* vient «frapper, battre, expirer» contre «le tableau muet de la souffrance physique» qui occupe le fond de la Chapelle:

Les voix ne cessaient pas – des voix d'airain; des voix qui jetaient sur les versets le bruit sourd de la terre sur un cercueil; des voix d'un tendre aigu; des voix d'un cristal qui se brisaient; des voix qui s'enflaient d'un ruisseau de larmes; des voix qui s'envolaient l'une autour de l'autre; des voix dolentes où montait et descendait une plainte chevrotante; des voix pathétiques; des voix de supplication adorante qu'emportait l'ouragan du plain-chant; des voix tressaillantes dans des vocalises de sanglots; des voix dont le vif élancement retombait tout à coup à un abîme de silence, d'où rejaillissaient aussitôt d'autres voix sonores: des voix étranges et troublantes, des voix flûtées et mouillées, des voix entre l'enfant et la femme, des voix d'hommes féminisées, des voix d'un enrouement que ferait, dans un gosier, une mue angélique, des voix neutres et sans sexe, vierges et martyres, des voix fragiles et poignantes, attaquant les nerfs avec l'imprévu et l'antinaturel du son (*MmeG*, 95).

Encore plus que les impressions visuelles, les perceptions acoustiques, intériorisées dans le souvenir et restituées dans l'écriture, paraissent soumises ici à un processus de *désubstantialisation* qui favorise l'assimilation entre la matière empirique dont elles se composent et la disposition psychique de l'écouteur.

Ĉe dernier passage nous paraît très bien résumer l'ensemble des effets de sens que nous avons essayé de décrire ici; les mots sur lesquels se clôt ce passage, «l'imprévu et l'antinaturel du son», nous amènent à notre conclusion.

Animée du désir de peindre avec le maximum de fidélité la réalité complexe du monde environnant, cette génération d'artistes, à la veille de découvertes technologiques telles que le magnétophone et le cinéma, pousse à ses limites extrêmes les possibilités de la langue de dire l'indicible de l'impression, s'exténuant dans l'effort de restituer la nature changeante, fugitive et impalpable de la perception.

L'abondance d'emploi des substantifs abstraits et l'alliance hétérogène de l'abstrait et du concret montre à quel point le réalisme débouche fatalement dans une sublimation du réel qui frôle l'anti-réalisme<sup>46</sup>, l'expérience vécue, mémorisée, intériorisée ne pouvant être tra-

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Cette figure opère parfois une véritable réification des personnes, qui s'en trouvent réduites à un objet, souvent à un fragment vestimentaire: «les *jupes* s'écartaient [...], les *habits noirs* se détournaient, avec de légers ricanements» (*CPL*, 98). C'est l'effet de la synecdoque réifiante que nous avons analysée dans *Le Ventre de Paris*: PAIS-SA, *La scrittura impressionista tra Naturalismo e Simbolismo*.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Mitterand fait remarquer que les phrases énumératives des Goncourt et de Zola sont parfois très longues et ajoute: «On voit, en passant, que Proust n'est pas l'inventeur des phrases de quinze ou vingt lignes» (MITTERAND, De l'écriture artiste au style décadent, p. 468).

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> L'intérêt scientifique de Sergio Cigada dans l'étude du rendu linguistique des facteurs suprasegmentaux est bien connu. Nous nous bornons à rappeler ici la vaste recherche qu'il a dirigée: AA.VV., Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell'opera narrativa di G. Cazotte, M.G. Lewis, E.A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde, La Scuola, Brescia 1989. Pour ce qui concerne plus particulièrement la littérature française, voir: E. GALAZZI, Les voies de la voix. Phonétique et dialogues littéraires dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle, in P. CARILE - A.M. MANDICH (a cura di), Discorrere il metodo, Atti del XX Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Centro Stampa Università, Ferrara 1995, pp. 179-208.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Pour ce genre d'aboutissement chez Zola, voir H. MITTERAND, Zola. L'histoire et la fiction, PUF, Paris 1990. Cf. aussi D. DE AGOSTINI, Zola e il «côté Dostoevskij de Mme de Sévigné»: illusione e effetti di realtà della scrittura naturalista, in G. BUGLIOLO - P. TOFFANO (a cura di), Antimimesis. Tendenze antirealiste nel romanzo francese di fine Ottocento, Schena, Fasano 1997, pp. 79-98.

568 PAOLA PAISSA

duite après coup qu'à travers une réduction aux essences, dans une forme qui mêle curieusement l'hypotypose, l'allégorie et la figuration eidétique.

C'est justement cette nature hybride de la langue qui a fait parler d'artificialité de l'écriture réaliste: «[...] aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature. [...] L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des rignes des plus procte publices de la febrie tien. 47

signes les plus spectaculaires de la fabrication»<sup>47</sup>.

Or, face à tous ces jeux séduisants et chatoyants de l'écriture, suggestivement suspendus entre substances et essences, assertions réelles et constructions eidétiques, nous demeurons en conclusion quelque peu songeuse, partageant d'une certaine manière le sentiment d'Emma Bovary qui, dans ses premiers mois de mariage, «cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'ivresse qui lui avaient paru si beaux dans les livres» 48.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, p. 63 (mots soulignés dans le texte flaubertien).