

STUDI ITALIANI DI LINGUISTICA TEORICA E APPLICATA



2 • 2019

INDICE DEL NUMERO

XLVIII, 2.2019

LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE
A CURA DI LAURA SANTONE (UNIVERSITÀ ROMA TRE)

Laura Santone, <i>Introduzione</i>	pag. 225
Henri Mitterand, <i>La langue et l'œuvre. Relire Jakobson</i> (Columbia University et Sorbonne Nouvelle)	» 230
N'guettia Martin Kouadio Kobenan & Raïssa Bama, <i>Poétique, stylistique et rhétorique: regards croisés</i> (Université Félix Houphouët Boigny - Côte d'Ivoire)	» 238
Pierre-Yves Testenoire, <i>Les anagrammes de Saussure après un demi-siècle</i> (Sorbonne Université)	» 261
Éric Bordas, <i>Les onomatopées et exclamations « d'importance secondaire » de Ferdinand de Saussure. Linguistique et stylistique</i> (École Normale Supérieure de Lyon)	» 277
Arnaud Bernadet, « <i>Les trajets de la pensée</i> » : <i>Benveniste à l'épreuve de la littérature</i> (Université McGill)	» 287
Chloé Laplantine, « <i>Single algonkin words are like tiny imagist poems</i> ». <i>Edward Sapir, une poétique du langage</i> (CNRS – Université Paris-Diderot)	» 304
Laura Santone, <i>Iván Fónagy, ou de la linguistique entre poésie et musique</i> (Università Roma Tre)	» 317
Paola Païssa, <i>La « douceur et l'amertume » du silence : pour une rhétorique de l'indistinct dans le premier chapitre de La fortune des Rougon</i> (Università di Torino)	» 331
Martin Rueff, <i>Diderot, Rousseau et le sentiment du soi : une approche prépositionnelle</i> (Université de Genève)	» 348
Chiara Elefante, <i>Yves Bonnefoy et le haïku ou la « traduction au sens large »</i> (Università di Bologna)	» 378
Silvia Adler, <i>Linguistique de la bande dessinée, à travers une étude de cas</i> (Université Bar-Ilan)	» 389
Karine Collette, <i>Stylistique normative et littérature restrictive</i> (Université de Sherbrooke)	» 404

BOLLETTINO A CURA DEL CENTRO DI ECCELLENZA
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Eleonora Giuliani, La mia classe: <i>Linguistic and Didactic Analysis of a Movie</i> (Università per Stranieri di Siena)	» 417
INDICE DEGLI AUTORI	» 433
INDICE DEI NUMERI TEMATICI	» 434

PAOLA PAISSA

Università di Torino

LA « DOUCEUR ET L'AMERTUME » DU SILENCE : POUR UNE
RHÉTORIQUE DE L'INDISTINCT DANS LE PREMIER CHAPITRE DE
LA FORTUNE DES ROUGON

ABSTRACT

This paper analyzes the first chapter of *La Fortune des Rougon* by E. Zola focusing in particular on two contrasting features which underpin the dynamics of the novel : order versus disorder and silence versus noise. Moving from the assumption that the transition area between the two antithetic poles intrinsically characterizes the author's work (a trait particularly significant in this novel), the main purpose of this study is to highlight how literary depth is achieved precisely through the interplay of these opposing poles. By reporting instances of confusion and assimilation, both visual and auditory, shaped in turn by the narrator's and the characters' viewpoints, this study portrays a « rhetoric of uncertainty » aimed at construing the narrative texture of an « entre-deux » (a « limbo zone »), without deleting the antithetical component intrinsically shaping the novel. The final section of the paper handles the « entre-deux » concept from a more general perspective, analyzing it as a key topos both in linguistic and literary research.

1. INTRODUCTION

On a souvent mis en avant le penchant de Zola pour l'antithèse, une figure qui constitue aussi un terme privilégié de son métadiscours poétique¹. Toutefois, on a également souligné la coexistence fréquente, dans son écriture romanesque, de configurations dichotomiques et de structurations plus complexes et stratifiées, à la fois de la matière romanesque et de l'expression stylistique, ce qui représenterait un dépassement de l'archétype structurel binaire².

La construction du premier ouvrage du cycle des Rougon-Macquart est emblématique de cette double tension. Roman où s'affrontent des forces et des pulsions dyadiques fondamentales, telles que la vie et la mort, l'amour et la haine, l'idéal et l'opportunisme, le rêve et la réalité, le sublime et le

grotesque³, *La Fortune des Rougon* (1871) assigne une place éminente à la tripartition et, par voie de conséquence, au terme moyen. Outre la disposition urbanistique de Plassans, décrite au début du deuxième chapitre, la tripartition caractérise l'espace symbolique du roman⁴, les éléments mitoyens y assumant une saillance particulière (ainsi le *puits*, lieu des premières rencontres du couple d'adolescents, Silvère et Miette ; la *porte maudite*, ayant servi les amours d'Adélaïde Fouque et du contrebandier Macquart, que Silvère ose à nouveau franchir ; le *salon jaune*, où s'entremêlent, dans une coalition hétérogène, finalisée à « tuer la République »⁵, les représentants de toutes les classes sociales et de toutes les opinions politiques : nobles, bourgeois, représentants du clergé, « libéraux tournés à l'aigre », « légitimistes », « orléanistes », « bonapartistes », p. 105).

Notre analyse de l'ouverture du roman, dont le positionnement stratégique (seuil inaugural, à la fois, du premier ouvrage de la série et du cycle entier) a toujours fait l'objet d'une attention spéciale⁶, entend faire état de cet aspect foncièrement ambivalent de l'écriture zolienne. En effet, son extraordinaire épaisseur découle, entre autres, du fait d'être constamment tiraillée entre la simplicité du schéma antithétique et la complexité de l'entre-deux, moins facilement contrôlable, qui lui est sous-jacent.

Dans le premier chapitre de *La Fortune des Rougon*, la présence de polarités divergentes et la création d'un espace moyen ne relèvent pas d'une construction macrostructurale, comme celle qui détermine la dialectique tripartition *vs* élément mitoyen à laquelle nous avons fait allusion ci-dessus. En revanche, l'entre-deux est issu d'un phénomène subtil, en même temps généralisé et dissimulé, coïncidant avec une série d'effets diégétiques et stylistiques, que nous proposons de désigner comme une « rhétorique de l'indistinct ». Celle-ci se déploie sur plusieurs plans et concerne notamment l'énonciation, ainsi que la texture figurale, correspondant à la mobilité des points de vue (cf. Rabatel, 2008). Dans ce qui suit, nous tenterons de rendre compte de ce dispositif rhétorique et énonciatif composite, suivant l'articulation de deux mouvements qui jouent un rôle central tant dans le premier chapitre que dans l'ensemble du roman : le clivage ordre *vs* désordre et l'opposition silence *vs* bruits.

2. AU-DELÀ DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE, LES FIGURES DE L'INDISTINCT

Contraste thématique fondamental du roman (Dezalay, 1973), l'antithèse ordre *vs* désordre se manifeste à plusieurs titres au sein du premier chapitre, dans lequel le narrateur alterne approximation et précision. Alors que les données temporelles qu'il fournit sont rares et vagues⁷, les informa-

tions spatiales s'avèrent souvent méticuleuses, autant que les références aux dénominations des lieux et des personnes⁸. Ainsi, des notations détaillées sont suggérées au lecteur sur la topographie des parages de Plassans et sur l'itinéraire suivi par les protagonistes dans leur promenade nocturne, instamment ponctuée par la répartition binaire de l'espace : les « deux rangées d'ormes » côtoyant la voie, les deux versants de la vallée séparés par la Viorne, « ruisseau l'été et torrent l'hiver » (p. 42), les champs visibles aux « deux bords » (p. 46), les « deux ormes, deux colosses plus gigantesques encore que les autres » (p. 47), les « deux lisérés sombres » « à droite et à gauche » de la route (p. 48). Les indications les plus minutieuses concernent cependant l'aire Saint Mittre, lieu crucial sur lequel s'ouvre et se clôt le roman. Plusieurs renseignements, touchant à la forme et à la position de ce terrain vague, anciennement occupé par un cimetière, sont livrés au lecteur (« au sud de la ville », « à droite de la route de Nice », un « carré long d'une certaine étendue », une place « fermée des trois côtés », p. 25). De même, le chantier de bois et la scierie qui ont trouvé place dans l'aire, après le déménagement du cimetière, font l'objet d'une description scrupuleuse, incluant les mesures des poutres amoncelées (« de dix à quinze mètres de longueur », p. 28) et la disposition géométrique de leur stockage (les « tas hauts de deux ou trois mètres », « méthodiquement rangés, planche à planche, en forme de cube parfait », p. 29). L'exactitude des références spatiales – qui rappelle l'activité cadencée et régulatrice du scieur « allant et venant avec un mouvement régulier de balancier, comme pour régler la vie ardente et nouvelle qui a poussé dans cet ancien champ d'éternel repos » (p. 30) – est sans doute motivée par la nécessité de rendre vraisemblable un lieu imaginaire, mais peut être interprétée également comme l'indice d'une aspiration à l'ordre, doublant, chez le narrateur, la volonté d'aménagement de cet endroit périphérique de la part de « la ville »⁹. Toutefois, comme cela arrive au tombereau, chargé de transporter les débris humains déterrés, qui sème « à chaque cahot, des fragments d'os et des poignées de terre grasse », le désir d'ordre est sans cesse frustré par le débordement de vie que favorise la « pourriture humaine » du sous-sol : les herbes folles prolifèrent, les arbres et les fruits croissent anormalement (« des poiriers aux bras tordus, aux nœuds monstrueux » produisent des « fruits énormes », p. 26). Au désordre végétal s'ajoutent, en outre, les « allures singulières » des bohémiens de passage, qui viennent fréquemment s'installer dans cet espace marginal et les « jeux variés » des gamins, qui avaient autrefois joué « aux boules avec des crânes » (p.26) et qui, à l'époque de la narration, grimpent aux poiriers ou sautent « les gros madriers » (p. 28). Si la vision du chaos et de l'informe relève du point de vue du narrateur, qui englobe le savoir des « vieux » de Plassans, se souvenant encore du transfert sacrilège du cimetière¹⁰, l'adop-

tion du point de vue des personnages multiplie les signes d'une indistinction troublante. La description de l'aire Saint-Mittre est, dès lors, entièrement menée sous le signe du mélange redoutable, dont fait preuve la fréquence élevée de l'adjectif *monstrueux* et de ses synonymes (*étrange, bizarre, singulier*¹¹). Peu avant l'arrivée de Silvère, dans cette nuit de début décembre 1851, qui marque le commencement de l'action romanesque, le lieu n'est, dans son ensemble, qu'un « grand trou noir », peuplé d'ombres qui disparaissent « dans la masse épaisse des ténèbres » (p. 30). L'allée des retrouvailles des jeunes amoureux, au milieu de l'entrepôt de bois, donne lieu à des amalgames synesthésiques, relatant la sensation d'une chaleur ambiguë et d'un sinistre court-circuit de la vie et de la mort, puisqu'on y « sent courir ces souffles chauds et vagues des voluptés de la mort qui sortent des vieilles tombes chauffées par les grands soleils » (p. 29). Aux yeux de Silvère qui, vers sept heures du soir, emprunte le passage s'engageant parmi les poutres du chantier, l'illusion de leur rangement géométrique se dissout, alors que le monde des morts et celui des vivants se rapprochent : « les tréteaux des scieurs de long se dessinaient, allongés, étroits, bizarres, pareils à une monstrueuse figure géométrique tracée à l'encre sur du papier » et les tas de poutres deviennent « un flot de mâts couchés, immobiles, comme raidis de sommeil et de froid », rappelant « les morts du vieux cimetière ». Par ailleurs, le clair-obscur qui forme, dans la vision du narrateur, « comme un damier blanc et noir de lumière et d'ombre, aux cases nettement coupées », laisse la place à une inquiétante combinaison d'entités inanimées personnifiées¹² : dans la perception du protagoniste, les rayons de lumière et les coins ténébreux fusionnent, tandis que prend corps, dans une impressionnante anamorphose, le sentiment de leur sommeil généralisé (le chantier « n'était qu'un vaste lit où la clarté dormait » ; « Tout dormait, les ténèbres et les clartés, d'un sommeil profond, doux et triste », p. 31).

La description des jeunes héros est également caractérisée par l'assemblage et la superposition d'éléments disparates, parfois contradictoires, aboutissant à une sombre impression de vague. Si leur âge (dix-sept ans pour Silvère, treize ans pour Miette) les situe dans ce moment de transition entre l'état d'enfance et la condition d'adultes qui justifie l'accumulation de détails dénonçant la transformation physique en cours, d'autres éléments forment un tableau qui semble relever de la technique picturale du *non finito*, encore davantage que des impressionnistes. Chez Silvère, les traits maigres et proéminents de la tête sont contrebalancés par des « mollesse charman-tes », par « certains coins restés vagues et enfantins » qui, avec les « yeux noyés d'adolescence », mettent « de la douceur dans [son] masque énergique » ; par ailleurs, une partie du corps du garçon est « peuple », alors que le reste exprime « comme une révolte sourde contre l'abrutissement du métier

manuel », tout en dénonçant « un de ces esprits tendres et exquis logés en pleine chair et qui souffrent de ne pouvoir sortir rayonnants de leur épaisse enveloppe », un contraste qui lui provoque la « honte de se sentir incomplet et de ne savoir comment se compléter » (p. 33). Chez Miette, les marques de la puberté sont encore plus évidentes, car elle possède « une délicatesse de bouton naissant, une hésitation de formes d'un charme exquis » (p. 36). De constitution forte et épanouie, comme « toutes celles qui sont riches de sang et qui vivent en plein air », sa physionomie est pourtant encore enfantine, car « elle avait des joues arrondies comme celles d'un enfant » et riait, « renversant la tête en arrière » (p. 38), « d'un rire clair et naïf » (p. 37). Outre les traits adolescents, deux facteurs sont directement responsables du flou qui qualifie les peintures de Silvère et Miette. Le premier est constitué par la forte polyphonie qu'affichent plusieurs segments descriptifs, où le point de vue du narrateur se superpose à celui de tout potentiel témoin, un *on*-locuteur¹³ susceptible, éventuellement, de mépriser l'aspect physique des adolescents. Ainsi, Silvère « était loin d'être ce qu'on nomme un joli garçon », mais « l'ensemble de ces traits avait une vie si ardente et si sympathique, une telle beauté d'enthousiasme et de force que les filles de sa province (...) devaient rêver de lui, lorsqu'il venait à passer devant leur porte » (p. 33). De même, Miette, « comme son ami », « n'avait pas la beauté de tout le monde. On ne l'eût pas trouvé laide ; mais elle eût paru au moins étrange à beaucoup de jeunes gens ». Si toutes les lignes de sa figure relèvent de l'excès (les yeux sont « gros, à fleur de tête », le nez est « court, large aux narines », les lèvres sont « trop fortes et trop rouges »), au point qu'elles « eussent paru autant de laideurs, si on les eût examinés à part », l'appréciation globale du narrateur renverse, comme pour Silvère, par la force de l'adversatif « mais », cette négativité hypothétique : « mais, pris dans la rondeur charmante de la face, vus dans le jeu ardent de la vie, ces détails du visage formaient un ensemble d'une étrange et saisissante beauté » (p. 37). Le deuxième élément d'indistinction est causé par le présage de la mort précoce qui, dans un cas comme dans l'autre, justifie les allusions à une évolution physique qui n'aura pas lieu. Relevant du narrateur omniscient, qui parsème l'incipit du roman de toute sorte de prémonitions sur la fin tragique des héros, ces allusions sont confiées, comme les jugements des *on*-locuteurs, à l'aspect verbal imperfectif, incluant dans la description les potentialités qui ne sont pas destinées à se réaliser : de cette manière, la tête de Silvère « avec l'âge devait prendre un caractère osseux trop prononcé, une maigreur de chevalier errant » (p. 32) et « les petites mains courtes de Miette », déjà déformées par le travail, « auraient pu devenir, en restant paresseuses, d'adorables mains potelées de bourgeoise » (p. 38). Par l'insertion d'un point de vue axiologique externe (« on », « les filles de sa province », « beaucoup de jeunes gens ») et par la

modalité conjecturale qu'assume le regard du narrateur, s'exprimant souvent au conditionnel, les portraits des deux protagonistes manifestent une curieuse superposition de l'actuel et du virtuel, du factuel et du contrefactuel. En plus, ces descriptions sont construites en miroir (une sorte de « gémellité » caractérisant les deux protagonistes : cf. Belgrand, 1988) et présentent un autre élément spéculaire, générateur d'une assimilation funeste, qui relie les « enfants », d'un côté, aux mauvaises herbes de l'aire Saint-Mittre et, de l'autre, à l'aïeule folle. Il s'agit de l'expression « vie ardente » qui, avant de figurer dans les portraits de Silvère et de Miette (« la vie ardente » des traits de Silvère, p. 33, « le jeu ardent de la vie » du visage de Miette, p. 37), est utilisée à deux reprises pour qualifier la végétation pullulante, se nourrissant des morts (« La vie ardente des arbres et des herbes eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière », p. 26 ; « comme pour régler la vie ardente et nouvelle qui a poussé dans cet ancien champ d'éternel repos », p. 30). Par ailleurs, les occurrences de l'adjectif « ardent », assez nombreuses dans le roman, donnent lieu à un phénomène d'écho lexical : la qualification d'« ardent » qui, dans l'ensemble de la narration, se réfère principalement aux adolescents¹⁴ s'applique également au chant des insurgés, puis à Tante Dide, pendant sa vieillesse ainsi qu'à l'époque où elle était une « maigre et ardente fille » (p. 174). Moins utilisé pour caractériser les personnages de l'autre champ, cet adjectif figure dans deux occurrences pour désigner l'activité fébrile de Félicité (la « cigale ardente », p. 357) et il accompagne, enfin, la terrible métaphore de la « curée » (le « règne de la curée ardente », p. 381), qui prélude au deuxième roman du cycle.

L'indistinct qualifie également la longue balade de Silvère et Miette sous la lune, le long de la route de Nice. Enveloppés dans la large mante (« pelisse ») de Miette et bercés par le rythme monotone de leurs pas, les jeunes gens sont « confondus en un seul être », « au point de perdre toute forme humaine » (p. 39). De la sorte, ils deviennent en tout point semblables à d'autres « masses noires », c'est-à-dire à d'autres couples encapuchonnés, « promenant au fond de l'ombre leur tendresse discrète » (p. 40). Le narrateur s'attarde dans la représentation de ces « dominos sombres », qui « se frôlent lentement », pour lesquels il emprunte, une fois de plus, le point de vue d'un éventuel témoin externe, exprimé par « on » (« on dirait les invités d'un bal mystérieux que les étoiles donneraient aux amours des pauvres gens »). Ces amoureux inconnus sont désignés par des appellations abstraites et allégoriques (« c'est l'amour qui passe, rien de plus ») ou par des tournures emphatisant les contours imprécis de leur silhouette (un couple n'est plus qu'une « masse brune » ; un « promeneur attardé » pourrait voir « vaguement ces masses se mouvoir », p. 41). Dans le tissu d'échos et de « réverbérations lexicales » qui est propre à l'écriture zolienne et notamment

à *La Fortune des Rougon*¹⁵, la réitération des références à la « masse noire » revêt un rôle significatif. En effet, dès le premier chapitre, cette expression revient plusieurs fois, car elle indique les couples d'amants, la broussaille aux bords de la Viorne où les adolescents se sont échangés leur première caresse (p. 49) et, enfin, la bande des insurgés. Dans l'ensemble, on pourrait dire que la « masse noire » constitue une sorte de contrepoint à la « tache rouge », dont la valeur symbolique est bien connue (Baguley, 1970).

Cependant, l'apothéose de l'indistinct est représentée par la vision grandiose et épique de l'arrivée de la colonne insurrectionnelle, sur laquelle s'achève le chapitre introductif de l'ouvrage. Dans la construction de ce célèbre passage, divers points de vue s'entrecroisent. À la première apparition de la multitude, avançant au chant de la *Marseillaise*, les deux protagonistes partagent la perception du profil confus d'une foule imposante, ce qui s'exprime justement par la suggestion de la « masse noire » : « Et tout à coup, une masse noire apparut au coude de la route » (p. 50) ; « toujours, au coude du chemin, se montraient de nouvelles masses noires, dont les chants enflaient de plus en plus la grande tempête humaine ». Silvère, gagné par la puissance de cette troupe hurlante, dont l'écho se répercute à « tous les coins de la vallée » (« la campagne, dans l'ébranlement de l'air et du sol, criait vengeance et liberté ») est, dans un premier moment, porteur d'une vision dominée par l'indifférenciation et la monstruosité : « Les insurgés qui marchaient en tête, traînant derrière eux cette longue coulée grouillante et mugissante, monstrueusement indistincte dans l'ombre, approchaient du pont à pas rapides » (p. 51). Ensuite, les perspectives des deux adolescents divergent sensiblement, car Miette garde sa perception brouillée, tandis que Silvère affine son point de vue, puisqu'il adopte à la fois celui des insurgés et du narrateur. Alors qu'aux bruits du premier bataillon, le garçon s'était exclamé : « Ce sont eux ! » (p. 50), il finit, plus tard, par s'inclure dans le groupe de ses « frères », ce qui se traduit par l'emploi de la marque de la première personne « nous » : « nous devons en effet nous porter sur le chef-lieu (p. 51) ». En même temps, Silvère se fait, à l'arrivée de la tête de la colonne, le porte-regard du narrateur, s'évertuant, malgré son enthousiasme, à mettre de l'ordre dans la vision de la bande. Son effort de fournir à Miette des explications, d'énumérer les contingents, de donner la liste des métiers et des noms de villages d'où les révoltés proviennent, répond à sa prise en charge du point de vue du narrateur qui, formulant une fois de plus une négation polémique (Ducrot, 1984) au conditionnel, rejetant l'avis d'un *on*-locuteur potentiel, prend soin de préciser : « Il régnait, dans la petite armée, plus d'ordre qu'on n'en aurait pu attendre d'une bande d'hommes indisciplinés » (p. 52). Par contre Miette, qui se joint à la colonne sous le coup d'une impulsion momentanée, représente la source énonciative la plus

carrément responsable de la rhétorique de l'indistinct, confiée à une série de métaphores hyperboliques de réification déformante. Pendant que le travail de dénombrement des bataillons grise d'enthousiasme Silvère, lui conférant « un air fou », le rythme de l'énumération s'accélérait pour faire face au défilé incessant, Miette est « attirée vers le bas de la route, comme par les profondeurs d'un précipice » (p. 56) ; dans la foule en marche elle ne voit qu'une « file interminable de têtes » qui prennent « une impétuosité vertigineuse de torrent », se transformant bientôt en « une poussière d'hommes balayée par une tempête » (p. 57). À travers le regard de la jeune fille, le spectacle de l'armée révolutionnaire aboutit au pêle-mêle amorphe, ce qui favorise les métamorphoses de Miette (elle se mue d'abord en « garçon », puis en « jeune loup » et enfin en Marianne, coiffée de son capuchon, ayant la forme et la couleur d'un « bonnet phrygien »). Sa vision englobe, de plus, tous les éléments du paysage qui ont jusqu'ici entouré l'héroïne : le « trou noir » de l'aire Saint-Mittre revient à nouveau, comme un effrayant précipice qui l'attire ; le panorama de la Viorne, tout à l'heure admiré, avec Silvère, depuis le parapet du pont, se transforme dans « le torrent » formé par les insurgés ; les « souffles d'ouragan » qu'ils avaient tout à l'heure entendus au loin, acquièrent maintenant la force d'« une tempête », qui fait « tourner la tête » à Miette, tout en pulvérisant à ses yeux la troupe, désignée, par une véritable hyperbole de l'indistinction, comme une « poussière d'hommes ».

Une dernière figure du mélange indistinct se situe, enfin, à la clôture du chapitre. Lorsque Miette, portant le drapeau rouge, emmaillottée dans sa pelisse tournée du côté de la doublure rouge, devient pour les insurgés « la grande fille toute rouge » et la « vierge Liberté », l'exaltation des deux jeunes gens parvient à son comble. C'est alors que Silvère perçoit son amie « rayonnante, dans une gloire empourprée », au point qu'il « la confondait avec son autre maîtresse adorée, la République » (p. 61). Miette, quant à elle, dans sa naïveté et sa totale ignorance des enjeux de l'insurrection, assimile dangereusement le politique et le religieux (cf. Haavik, 2001), ayant l'impression d'être « à la procession de la Fête-Dieu » et de brandir « la bannière de la Vierge ». Or, comme la suite de l'action romanesque le montrera, ce sont justement la confusion et la passion ingénue qui feront des deux adolescents les victimes sacrificielles d'une époque où triomphent le calcul, la voracité égoïste et « le débordement des appétits », autant de sentiments radicalement contraires à la généreuse innocence des héros de l'« idylle ».

3. AU-DELÀ DU SILENCE ET DES BRUITS, LA MISE EN SOURDINE

Le paysage sonore du premier chapitre est lui aussi marqué par la

représentation simultanée de vecteurs rhétoriques polarisés en antithèse et par la présence d'un espace intermédiaire, extrêmement riche et diversifié.

Comme Henri Mitterand l'a efficacement montré, l'écriture de *La Fortune des Rougon* relève d'un principe de composition musicale, d'une « symphonie » idéale, dont le premier chapitre représenterait la « partition d'ouverture » (Mitterand, 2015). Dans cet « opéra », les références explicites au silence jouent un rôle fondamental. Alors que, dans l'ensemble du roman, le silence possède une fonction diégétique (c'est le chiffre fondamental du personnage de Tante Dide et constitue une stratégie communicative chez plusieurs personnages¹⁶), le chapitre initial confère au silence une fonction essentiellement rythmologique. En effet, celui-ci illustre, à la fois, l'un des pôles de l'opposition silence vs bruits et un moyen terme, voire un opérateur d'indistinction, favorisant la construction d'un entre-deux, marqué par une sonorité basse et sourde.

En tant que polarité dichotomique, le silence revêt un rôle démarcatif, car il inaugure et conclut l'ouverture romanesque. Le silence qui règne au début, dans l'aire Saint-Mittre, la nuit de décembre 1851, regagne la scène à la fin, quand on impose le silence à la colonne insurrectionnelle, à l'approche de Plassans. Facteur d'antithèse, le silence imprime ainsi un rythme circulaire à l'incipit, ce qui favorise l'impression d'autonomie de ce récit, à plusieurs égards excentrique par rapport à l'ensemble de la narration¹⁷. Ponctuant le détour qu'accomplit le couple, « sans échanger une parole » (p. 57), pour rejoindre l'armée, ainsi que le retour de Silvère à l'aire Saint-Mittre, pour récupérer son fusil, la circularité du silence s'ajoute ainsi aux nombreuses configurations en boucle de l'ouvrage¹⁸ et préfigure l'entière circularité narrative, puisque le roman s'ouvre et se clôt dans un cimetière, bien que désaffecté.

En tant qu'opérateur d'indistinction, le silence concourt, en revanche, à l'effacement des frontières séparant le passé et le présent, le monde physique et le monde onirique qu'habitent « les enfants ». En effet, les qualifications du silence relèvent, à la fois, d'une imprégnation synesthésique et d'une imprégnation psychologique. Au passé de l'aire Saint-Mittre se réfèrent des expressions comme « le silence écrasant du soleil » ou « le silence frissonnant de l'ancien cimetière » qui, grâce à un dispositif rhétorique d'assimilation, proposent la personnification métaphorique du silence, doublée d'un effet d'hypallage, déterminant une dislocation « oblique » de l'adjectif¹⁹ (les partenaires sémantiques des participes adjectivaux « écrasant » et « frissonnant » devraient être, respectivement, le « soleil » et « l'ancien cimetière »). Au présent de l'espace narratif se ramènent également des tournures proposant une synthèse du silence avec le paysage nocturne, fortement teintée de notations psychologiques. Ainsi le chantier, où règne « un silence glacé » (p.

31), « s'étendait dans le silence et l'immobilité du froid, avec une mélancolie douce » (p. 30) et les ombres englouties par les ténèbres « disparaissent silencieusement » (p. 30). À l'arrivée des insurgés qui, avec leur chant, représentent une rupture brusque de la paix des « muettes clartés » (p. 49), une pensée de Miette, restituée dans la forme du discours indirect libre, dévoile sa nostalgie subite de la « muette joie » (p. 41) qui a accompagné le couple jusqu'à ce moment-là : « Ils étaient si heureux, quelques minutes auparavant, si étroitement unis, si seuls, si perdus dans le grand silence et les clartés discrètes de la lune ! » (p. 50).

Par ailleurs, entre les deux plages de silence du début et de la fin du chapitre initial, la « partition d'ouverture » fait étalage d'une panoplie de sensations sonores. Encore davantage que des points de vue, le narrateur et les personnages sont, dans l'incipit, d'authentiques points d'écoute, attentifs aux sonorités les plus menues. En effet, avant l'éclatement de la *Marseillaise* – et sans doute, dans le but d'en emphatiser le retentissement – les bruits sont amoindris, assourdis, produisant un fond musical en sourdine. Pendant qu'il attend Miette, à l'angle où surgit la pierre tombale sur laquelle la jeune fille le rejoint habituellement, Silvère prêle l'oreille aux moindres sons provenant de la propriété voisine. Néanmoins, une heure durant, il n'entend que les « coups graves et lents » (p. 32) de l'horloge de la ville qui sonne sept heures, puis la demie et enfin huit heures. À ce moment-là, la première entrée en scène de Miette ne consiste qu'en une « voix légère comme un souffle, basse et haletante » (p. 34) entendue au-delà du mur. Ensuite, la conversation des protagonistes est réduite au minimum et ponctuée de nombreux silences : à la vue du fusil de Silvère, Miette se tait et, après le bref échange où elle apprend la décision de Silvère de s'unir aux insurgés, le couple reste silencieux, dans un temps qui demeure suspendu :

Ils ne purent trouver d'autres paroles. Le coin désert du chantier, la ruelle verte reprit son calme mélancolique ; il n'y eut plus que la lune vivante faisant tourner sur l'herbe l'ombre des tas de planches. Le groupe formé par les deux jeunes gens sur la pierre tombale était devenu immobile et muet, dans la clarté pâle (p. 36).

Un peu plus tard, le silence du couple est à nouveau marqué par le narrateur, qui le fait suivre d'une considération sur l'inanité de la parole²⁰ :

Miette et Silvère restèrent longtemps muets. Ils lisaient dans leurs pensées inquiètes. (...) Ils s'entendaient jusqu'au cœur, ils sentaient l'inutilité et la cruauté de toute plainte faite à voix haute (p. 38).

Puis le silence se reproduit encore, tout de suite après la question pressante de Miette : « Tu reviendras, n'est-ce pas ? », à laquelle Silvère ne

répond rien, si bien que quelques minutes après, « ils retombèrent dans leur silence » (p. 38).

Pendant leur trajet sur la route de Nice, le « dialogue itinérant » (Mitterrand, 2015 : 118) des héros, emmitouflés sous la pelisse de Miette, est continuellement entrecoupé de silences. Le discours direct, dans le premier chapitre, est uniquement employé pour mettre dans la bouche des personnages les informations essentielles à la progression de la narration (on apprend leur condition d'orphelins, leur commune condition de solitude, ainsi que le sentiment de révolte de Miette, quand on lui « jette à la face le nom de son père » (p. 43), un bagnard condamné pour le meurtre d'un gendarme). Cependant, la plupart du temps, les deux adolescents se taisent, la promenade nocturne étant principalement, pour eux, l'occasion de goûter « la douceur et l'amertume de ce silence qui berçait lentement leur marche » (p. 41), de jouir de la vision lunaire des champs « fraîchement labourés », formant de « vastes couches d'ouate grisâtre, qui auraient amorti tous les bruits de l'air » et d'écouter « au loin, la voix sourde de la Viorne » (p. 42). Surtout, la lente avancée « dans l'immense paix du froid » (p. 45) et dans la tiédeur des corps étreints sous la mante, leur procure un apaisement qui finit par les faire « sommeiller doucement, les yeux ouverts » (p. 47). Dans cet assoupissement, dans cet état d'« extase » – une condition intermédiaire entre la vie et la mort – ils sont « frappés d'une muette admiration » pour l'« immense amphithéâtre » formé par la vallée « qui se dressait dans une immobilité et dans un silence de mort » (p. 48). Enfin, appuyés au parapet du pont, ils admirent « la Viorne, grossie par les pluies » qui « passait au-dessous d'eux, avec des bruits sourds et continus » (p. 48).

Comme tout à l'heure l'entrée en scène de Miette, l'arrivée de la colonne insurrectionnelle s'annonce, dans un premier moment, exclusivement à l'oreille des protagonistes, par les « bruits confus » de la foule qui réveille et sépare « brusquement » Silvère de son étreinte avec Miette. Le volume musical connaît depuis lors un *crescendo* : les bruits « encore indistincts », couverts par le « grondement » du torrent, deviennent « pareils aux piétinements d'une armée en marche ». Silvère entend « des brouhahas de foule, d'étranges souffles d'ouragan cadencés et rythmiques » (p. 49) et bientôt sa perception est relayée par un « on », témoin anonyme de l'élargissement sonore (« on aurait dit les coups de foudre d'un orage qui s'avancait rapidement, troublant déjà de son approche l'air endormi »), les coteaux empêchant encore « les voix de tempête » d'arriver jusqu'à lui (p. 50). Puis, quand la foule apparaît, au coude de la route, « la *Marseillaise*, chantée avec une furie vengeresse, éclata, formidable » et dès cet instant, le chœur monte à son apogée : « la *Marseillaise* emplît le ciel, comme soufflée par des bouches géantes dans de monstrueuses trompettes qui la jetaient, toute vibrante,

avec des sécheresses de cuivre, à tous les coins de la vallée ». Et, sous peu, dans l'amplification épique du narrateur et dans la perception enflammée de Silvère, la campagne entière retentit des « notes ardentes du chant national », comme si un « peuple invisible et innombrable acclam[ait] les insurgés » : « il n'y avait pas un trou de ténèbres où des hommes cachés ne parussent reprendre chaque refrain avec une colère plus haute. La campagne, dans l'ébranlement de l'air et du sol, criait vengeance et liberté » (p. 51).

Comme nous l'avons constaté dans le paragraphe précédent, face aux insurgés, les points de vue des deux héros s'écartent, la perception de Miette tendant de plus en plus à l'indistinction. Pendant que Silvère débite les noms des villages provençaux, relatifs aux différents contingents, leur « pure suite mélodique » (Mitterand, 2015 : 121), s'ajoutant au chant impétueux de la troupe, Miette subit une sorte d'hallucination acoustique. En effet, elle a l'impression que les hommes sont « comme charriés par la *Marseillaise* elle-même » et ce « chant rauque », dans lequel elle « ne pouvait distinguer les paroles », n'est plus, pour elle, « qu'un grondement continu, allant de notes sourdes à des notes vibrantes, aiguës comme des pointes qu'on aurait, par saccades, enfoncées dans son cœur ». C'est, du reste, ce « rugissement », cette « brutalité de rythme » qui lui cause « une de ces angoisses voluptueuses de jeune martyre » (p. 56) qui l'emmèneront à sa perte. Quelques minutes après, « la *Marseillaise* s'éteignit, dans un dernier grondement, et l'on n'entendit plus que le murmure confus de la foule, encore toute vibrante » (p. 57).

Après quelques échanges avec les gens du contingent de Plassans, dont Miette se met à la tête, en recevant le drapeau, le silence revient, puisque l'ordre est donné aux révoltés, s'approchant de la porte de la ville « de faire le moins de bruit possible ». Comme nous l'avons vu, à la clôture du chapitre, le paysage sonore reprend son caractère amorti et étouffé. La seule différence est représentée par la Viorne. Si le torrent avait fourni, jusqu'à ce moment-là, un mugissement continu, un arrière-plan musical en sourdine, à plusieurs reprises signalé par le narrateur, le volume de la Viorne augmente à la fin du chapitre, comme si un dernier écho de la participation de la nature aux événements était confié au cours d'eau : « La nuit glacée de décembre avait repris son silence, et seule la Viorne paraissait gronder d'une voix plus haute » (p. 61).

4. CONCLUSION

Dans ce chef-d'œuvre, ce véritable « coup de maître » (Mitterand 2015 : 123) qu'est le premier chapitre de *La Fortune des Rougon*, nous avons tenté d'identifier une « rhétorique de l'indistinct ». Résultat d'une série d'ef-

fets convergents, dont nous avons mis en lumière principalement les aspects énonciatifs et figuraux, l'indistinct témoigne de l'extraordinaire richesse de l'entre-deux qui accompagne systématiquement, sans l'annuler pour autant, la disposition binaire qu'affectionne Zola. Si notre analyse, dans les dimensions limitées d'un article, ne peut s'avérer que partielle (parmi toutes les dichotomies possibles d'un roman si complexe, nous avons choisi de nous pencher sur deux seules oppositions : l'ordre et le désordre, le silence et le bruit), son issue nous semble tout de même fructueuse, susceptible, peut-être, d'ouvrir la voie à des recherches futures.

Elle nous permet, en tout cas, de formuler quelques considérations à l'égard du bien plus vaste entre-deux auquel est consacré ce numéro de revue : le champ intermédiaire, à la fois séparant et unissant, la linguistique et la littérature.

Espace de tensions, voire de rivalités, dans la réalité académique de pays comme l'Italie ou la France, aucun fondement épistémologique sérieux ne semble justifier ce clivage, qui découle moins de raisons scientifiques que de pratiques institutionnelles. S'il est aisé de reconnaître que ces deux domaines d'étude, qui ont le texte en partage, ont nourri des réflexions théoriques ayant parfois péché, à différentes époques, d'un schématisme quelque peu dogmatique²¹, il faut néanmoins constater que, dans ces dernières années, on a mis à profit les savoirs et les outils propres aux deux communautés de chercheurs. Au final, comme c'est souvent le cas dans ce genre de débats scientifiques, les optiques et les enjeux des diverses perspectives s'avèrent complémentaires, chacune apportant, à la connaissance de l'objet commun, un éclairage que ne peut fournir l'autre. En ce sens, l'évolution récente de la rhétorique figurale, sous l'impulsion de la linguistique de l'énonciation et de la théorie du point de vue, a indéniablement ouvert des voies nouvelles à l'intelligence du texte et, plus largement, de l'œuvre littéraire.

Or, si la rhétorique est vraiment, comme le pressentait Barthes, « la dimension amoureuse de l'écriture » (Barthes, 1971 [1964] : 14), l'espace qui se dessine entre linguistique et littérature nous semble représenter, en conclusion, moins un entre-deux (dont les lisières seraient nettement discernables) qu'un lieu de passage, une sorte de chemin de rondins, que l'on traverse plus ou moins aisément. L'important, c'est de le parcourir avec le profond désir du lecteur, dont l'inassouvissement engendre des tentatives sans cesse renouvelées. Par ailleurs, la lecture est bien une activité qui annule les oppositions et brouille les pistes : « Le livre est la nuit qui se ferait jour : un astre noir, inéclairable et qui éclaire calmement. La lecture est cette calme lumière. La lecture transforme en lumière ce qui n'est pas de l'ordre de l'éclairément » (Blanchot, 1969 : 465).

NOTES

¹ Une logique et une poétique de l'antithèse, à la manière hugolienne, préside à la conception et à la rédaction de plusieurs romans du cycle des Rougon-Macquart et notamment de *La Fortune des Rougon* (cf. Reverzy, 2003 ; Noiray, 2015). Le terme *antithèse* appartient, par ailleurs, au métalangage zolien (Hamon, Lumbroso, Mitterand, Pagès, Gnassounou, 2009) et figure dans le dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon* (cf. Kheyar Stibler, 2015 : 162).

² C'est ce que montre, par exemple, l'étude de Dezalay (1983), où les labyrinthes de sens qui se tissent entre des tendances opposées, telles que la poussée et le retour, l'expansion et la répétition, sont dévoilés avec une grande finesse. De même, au-delà de l'opposition entre « le mécanique et le vivant » que décrit Benoudis Basilio (1993), règne la grande confusion tropique des mondes végétal, animal et minéral. Outre l'antithèse, un autre dispositif rhétorique typiquement binaire est l'allégorie : l'étude fondamentale de Reverzy (2007) met également en relief la complexité que sous-tend ce dispositif bivalent.

³ Sur le mélange des genres et notamment sur l'opposition du *grotesque* et du *sublime* dans *La Fortune des Rougon*, voir Baguley, 2002 ; Becker, 2016.

⁴ La tripartition concerne aussi d'autres éléments romanesques comme, par exemple, les trois cibles satiriques principales de l'ouvrage (la bourgeoisie, l'armée, le clergé : cf. Noiray, 2015), ainsi que les trois types de républicains (l'« intrigant », le « cerveau égaré », la « brute » : cf. Charles, 2015). En outre, la tripartition concerne les rôles dont fait état l'auteur dans sa célèbre préface du 1^{er} juillet 1871. Comme le montre Massenot, 1994, s'affrontent dans cette préface le *savant*, le *journaliste*, l'*artiste*. La triple « paratopie » caractérisant l'écrivain (Maingueneau, 2004) conditionne sans doute la construction de l'ouvrage.

⁵ Toutes les citations sont tirées de l'édition Gallimard Folio 1981 (préface de Maurice Agulhon). Dorénavant on se limitera, après chaque citation, à indiquer la page renvoyant à cette édition. Lorsque plus d'une citation se trouve dans la même page, on n'en fournira le numéro qu'au terme de la dernière citation relative à la page en question.

⁶ On a depuis longtemps reconnu le rôle mythique fondateur de cet incipit et notamment du cimetière désaffecté qui y est décrit : cf. Shor, 1978 ; Mitterand, 1980 ; Gengembre, 1994.

⁷ La seule indication précise est fonctionnelle à situer la narration aux alentours du coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, le 2 décembre 1851. Les références temporelles contenues dans l'analepse relative au cimetière Saint-Mittre sont par contre caractérisées par leur « achronie », leur lien avec la révolution de 1789 ne pouvant être que supposé (Schor, 1978).

⁸ Comme l'on sait, Zola accorde une grande attention aux noms, à leur matérialité et à leurs transformations : dans le premier chapitre de *La Fortune des Rougon*, le narrateur précise les appellations des environs de Plassans, des propriétés avoisinant l'aire Saint-Mittre et explique les passages du nom de l'ancien cimetière à l'aire et, par contiguïté, à l'impasse Saint-Mittre ; à la fin du chapitre, l'énumération des contingents des insurgés relève d'une véritable jubilation dénomminative. C'est par contre l'absence du nom qui est associée à des sensations négatives (l'effacement du nom du père sur la pierre tombale où s'installent les deux adolescents, les « choses sans nom » que mangent les bohémiens). Sur la question des noms dans le roman, cf. Lyon-Caen, 2015 : 206-207.

⁹ Sur les emplois métonymiques du type de : « la ville », cf. Bordas, 2015.

¹⁰ Sur la difficulté de distinguer les points de vue des personnages et du narrateur et sur la possibilité que celui-ci englobe la mémoire des personnes âgées de Plassans, cf. Borde, 2015.

¹¹ Il s'agit d'un réseau fort riche, car l'adjectif *monstrueux* et ses dérivés comptent 7 occurrences dans le roman ; *bizarre* en compte 5 ; *étrange* 47 et *singulier* 29. Sur les valeurs symboliques de *monstre* et *monstrueux*, voir l'article de Lumbroso, 2015 et la thèse de Verret, 2015.

¹² Comme plusieurs exemples le montrent, la personnification de la lumière parcourt entièrement le premier chapitre. Généralement indiquées au pluriel, les « clartés » du chantier « dorment » et dans la vallée de la Viorne, font partie de « tout un peuple d'ombres et de clartés » (p. 48). Elles participent également au paysage sonore, restant « muettes » (p. 49).

¹³ Sur la valeur de « on » dans ce roman, en tant que « pronom métonymique », cf. Bordas, 2015. Nous utilisons ici l'expression « on-locuteur » (Anscombe, 2005) pour indiquer la voix collective ou la doxa anonyme.

¹⁴ L'adjectif « ardent » présente 23 occurrences dans le roman. Il qualifie la « nature », l'« esprit », le « sang », la « volupté », la « caresse », les « jeux de la physionomie » des deux jeunes

protagonistes, ainsi que « la pureté » de leur idylle. Il se rapporte en outre au « frisson » de l'allée et aux « mots » d'appel des grandes herbes. L'expression « chair ardente », enfin, se réfère tant à Tante Dide, détraquée par ses crises nerveuses, qu'à Miette mourante.

¹⁵ On sait que les répétitions lexicales, qui ont récemment fait l'objet de recherches spécifiques, représentent un « facteur structurant » de l'écriture zolienne (Legallois, 2018). Les notions d'« écho » et de « réverbération » sont apparentées à celle de répétition, mais les modalités de reprise peuvent être les plus diverses. Pour des exemples de « réverbérations lexicales », voir : Lyon-Caen, 2015 : 211-212.

¹⁶ Pierre Rougon utilise le mutisme comme un reproche perpétuel envers sa mère ; Félicité y a également recours pour punir son mari de son manque de confiance en elle. Le silence prudent est en outre l'attitude que choisissent des personnages secondaires, comme le marquis de Carnavant et Aristide Rougon.

¹⁷ On a souvent souligné l'autonomie du premier chapitre et, en général, l'extranéité du « coin d'idylle » des deux « enfants », par rapport à l'ensemble de la narration : cf. Reverzy, 2003 ; Mitterand 2015 ; Brethes 2015.

¹⁸ Le « circulus » a été reconnu comme une configuration emblématique du roman : Guériaud, 1994.

¹⁹ Il s'agit d'un procédé typique de l'écriture artiste. Cf. Orlandi, 2005 ; Paissa 2006 a ; 2006 b.

²⁰ La mise en cause de l'efficacité du dire, dans un roman où domine pourtant « une parole plénipotentiaire » (Cosset, 1991) mériterait d'être étudiée. Nous avons observé un effet analogue dans le *Ventre de Paris* (Paissa, 2003).

²¹ Cf. les considérations que développe à cet égard Maingueneau 2011.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anscombre J. - C. (2005), « Le *ON*-locuteur : une entité aux multiples visages », in : Bres J., Haillet P. P., Mellet S., Nølke H. et Rosier L. (éds.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Bœck-Duculot, pp. 75-94.
- Baguley D. (1970), « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 39, pp. 36-41.
- Baguley D. (2002), « Le burlesque et la politique dans *La Fortune des Rougon* », in: Becker C., Dufief A.- S. et Cabanès J.-L. (sous la direction de), *Ironies et inventions naturalistes, Ritm*, Centre des sciences de la littérature française de l'université de Paris X, pp. 53-62.
- Barthes R. (1971 [1964], *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- Becker C. (2016), « *La Fortune des Rougon* : de belles histoires de liberté, d'amour et de mort », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 116/1, pp. 127-136.
- Belgrand A. (1988), « Le couple Silvère-Miette dans *La Fortune des Rougon* », *Romantisme*, 62, pp.51-59.
- Benoudis Basilio K. (1993), *Le mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, Paris, Droz.
- Blanchot M (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Bordas, E. (2015), « Poétique des GN sujets dans *La Fortune des Rougon*. Grammaire d'une métonymisation généralisée », *L'Information grammaticale*, 147, pp. 12-17.
- Borde, C. (2015), « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », in : Glaudes

- P. - Pagès A.(sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 127-142.
- Brethes, R. (2015), « Aux origines du mythe, le roman grec », in: Glaudes P. - Pagès A.(sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 43-57.
- Charles, D. (2015), « *La Fortune des Rougon* et l'insurrection de la Commune de Paris », in : Glaudes P. - Pagès A.(sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 285-297.
- Cosset É. (1991), « La représentation de "l'acte de parole" des personnages dans *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, 65, pp. 155-168.
- Dezalay, A. (1973) « Ordre et désordre dans *Les Rougon-Macquart*. L'exemple de *La Fortune des Rougon* », *Travaux de linguistique et de littérature*, 2, pp. 71-81.
- Dezalay, A. (1983), *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck.
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minit.
- Gengembre, G. (1994), « *La Fortune des Rougon*, roman des origines », in : AA.VV, *Analyses et réflexions sur Zola. La Fortune des Rougon. Figures du pouvoir*, Paris, Ellipses, 1994, pp. 22-24.
- Guériaud, P. (1994), « Les lieux de pouvoir dans *La Fortune des Rougon* », in: AA.VV, *Analyses et réflexions sur Zola. La Fortune des Rougon. Figures du pouvoir*, Paris, Ellipses, 1994, pp. 39-43.
- Hamon P., Mitterand H., Pagès A., Gnassounou C. P. (sous la direction de), (2009), *Le signe et la consigne. Essai sur les autoconsignes dans les dossiers préparatoires d'Emile Zola*, Genève, Droz.
- Haavick K, (2001), « Le Saint Martyr du deux décembre », *Les Cahiers Naturalistes*, 75, pp. 111-120.
- Kheyar-Stibler, L. (2015), « Naïveté et ironie dans *La Fortune des Rougon* », in : Silvi C. – Germoni K. (sous la direction de), *Styles, genres, auteurs, 15. Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy*, Paris, PUPS, pp. 161-176.
- Legallois D. (2018), « Le traducteur comme lecteur idéal ? Voir ou ne pas voir les répétitions dans les romans de Zola, in: Donatelli B. – Guermès S. (sous la direction de), *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, Roma, RomaTre Press.
- Lumbroso O., « *La Fortune des Rougon*, vitrine et miroir du cycle », in : Glaudes P. - Pagès A.(sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 59-72.
- Lyon-Caen B., « L'institution du héros. Poétique d'une réverbération », in : Glaudes P. - Pagès A.(sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 201-215.
- Maingueneau D. (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau D.(2011), « Linguistique, littérature, discours littéraire », *Le français aujourd'hui*, 4, 175, pp.75-82.
- Massenot M., « La présentation de Plassans à la lumière de la "Préface" : trois visages de l'auteur ou intentions et réalités » in : AA.VV, *Analyses et réflexions sur Zola. La Fortune des Rougon. Figures du pouvoir*, Paris, Ellipses, 1994, pp. 17-21.

- Mitterand H. (1980), « Le roman expérimental et *La Fortune des Rougon* » in : *Le discours du roman*, Paris, PUF, pp. 164-185.
- Mitterand H. (2015), « La partition d'ouverture », in Glaudes P. - Pagès A. (sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 109-126.
- Noiray J., (2015), « *La Fortune des Rougon*, roman "hugolien" » ?, in : Glaudes P. - Pagès A. (sous la direction de), *Relire La Fortune des Rougon*, pp. 89-105.
- Orlandi, A. (2005), « Emplois non prédicatifs des adjectifs : le cas des adjectifs obliques », *Cahiers de lexicologie*, 86, 207-226.
- Paissa P. (2003), « Mises en scène de la parole dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola », in : D.Lagorgette et M. Lignereux (sous la direction de), CD-Rom, Chambéry, Université de Savoie, Section « Discours rapporté », pp. 351-371.
- Paissa P. (2006 a), « La "scrittura impressionista" tra Naturalismo e Simbolismo: *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola », in: S. Cigada – M. Verna (sous la direction de), *Simbolismo e Naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e pensiero, pp.349-378.
- Paissa P. (2006 b), « Substantivation abstraite : quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^e siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874) », in: E.Galazzi et G.Bernardelli (sous la direction de), *Lingua, Cultura e testo – Miscellanea di Studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e pensiero, pp.549-568.
- Rabatel A. (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert Lucas.
- Reverzy É. (2003), « À l'exemple de Bonaparte » : *La Fortune des Rougon*. Genèse des "origines" », in : Séginger G. (sous la direction de), *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 109-119.
- Reverzy É. (2007), *La chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz.
- Shor N. (1978), « Mythes des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers Naturalistes*, 52, pp. 124-134.
- Verret A. (2015), *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle, Paris III.