

Le « style substantif » dans *La Fortune des Rougon*

Sophie Jollin-Bertocchi

Le réalisme littéraire se caractérise, selon Alain Pagès, « par sa recherche contradictoire d'une écriture à la fois limpide et artistique » (1992 : 13). Or, dès le premier roman de la vaste fresque naturaliste de Zola, *La Fortune des Rougon* (1870 pour la publication en feuilleton), se perçoit nettement l'influence de l'écriture artiste initiée par les frères Goncourt, et illustrée dans les années ayant immédiatement précédé sa parution (*Germinie Lacerteux* en 1865, *Madame Gervaisais* en 1869). « Les Goncourt professent la doctrine de l'art pour l'art. » (Brunot et Bruneau 1972 : 65), mais l'esthétisation de la prose va de pair avec les « raffinements de la vision » (Mitterand 1995 : 472). Le « réalisme artiste » (Brunot et Bruneau 1972 : 68), qui peut être tenu pour un style d'époque, semble à la fois étroitement liée à la conception ornementale qui prévaut alors en matière d'esthétique littéraire, et ancré dans une nécessité d'adapter la langue au projet, sens dans lequel vont bien des passages du *Journal* des Goncourt. La particularité de *La Fortune des Rougon* serait d'excéder la double orientation constitutive du réalisme littéraire, faute d'une maîtrise suffisante de l'écriture romanesque. Ainsi Théophile Gautier aurait-il dit à propos du premier roman de Zola qu'« il ne tient pas encore son style, qui est enchevêtré et plein de lianes »¹, ce qui n'est pas sans liaison avec le caractère composite² de l'œuvre, travaillé par des veines romanesques diverses : c'est un roman historique, politique et social, en même temps qu'un roman d'amour³.

Une partie seulement de l'ensemble des traits stylistiques de l'écriture artiste imprègne véritablement le roman, principalement le style substantif. Il s'agira donc ici de voir de quelle manière ce style attaché à une époque et à un courant littéraire est investi de manière singulière par Zola, et comment celui-ci parvient à assurer la puissance du nom – mais de quelle(s) puissance(s) s'agit-il ?

Après avoir inventorié les différentes facettes du style substantif, vecteur d'abstraction, sélectionnées par Zola, nous mettrons en évidence plusieurs types de constructions binominales qui, sous couvert du style substantif, privilégient à l'inverse la concrétisation, la connivence du substantif et de l'image.

¹ Émile Bergerat, cité par Henri Mitterand dans la notice de *La Fortune des Rougon*, dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1541.

² « un grand roman historique entrelacé avec un grand roman de mœurs provinciales », Maurice Agulhon, Préface de *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 9-23 ; ici p. 10.

³ *Id. ibid.*, p. 20.

1. L'ABSTRACTION NOMINALE

Dans *La Fortune des Rougon*, Zola a laissé de côté tout un pan de l'écriture artiste, à savoir son versant lexical : il « a très vite abandonné les coquetteries du 'style artiste' tel que le pratiquaient les deux frères [Goncourt], cherchant dans les raretés du vocabulaire, dans les néologismes raffinés, l'équivalent de la touche colorée » (Carles et Desgranges 1994 : 15). C'est le travail autour d'une catégorie grammaticale, le substantif, qui a été privilégié ; de plus, à l'intérieur de ce champ, Zola a opéré une sélection de traits qui concourent à évincer, ou tout au moins à affaiblir les autres catégories grammaticales que sont l'adjectif, le verbe et l'adverbe, pour imposer le nom, associé de préférence à un lexique abstrait de surcroît.

1.1. La désadjectivation

La substantivation des adjectifs

« Tout proche du substantif abstrait est l'adjectif employé au neutre avec l'article », notait Gustave Lanson (1996 [1909] : 282). Hormis quelques cas singuliers du type « ses grotesques et ses infâmes » (p. 197), « un naïf, un naïf sublime » (p. 211), où le procédé est exhibé par le redoublement, les rares substantivations par conversion de catégorie grammaticale sans changement morphologique concernent des adjectifs de couleur, déterminés par l'article indéfini et expansés par un caractérisant qui en précise la nuance : « d'un vert sombre » (p. 30), « d'un noir d'encre » (p. 43). Une occurrence implique un participe dénotant la lumière : « le luisant de ses yeux bruns » (p. 81). La « désadjectivation » peut également consister en un changement morphologique par dérivation suffixale : « une blancheur crue » (p. 231), « les blancheurs aiguës » (p. 61). Là encore, la luminosité fait l'objet d'un traitement analogue : « les clartés de la lune » (p. 39), « ces clartés aiguës » (p. 35), « muettes clartés » (p. 58). L'accolement d'un adjectif épithète métaphorique, au degré d'originalité variable, est récurrent. L'ensemble de ces occurrences connotent le même registre pictural. Au XIX^e siècle, la vision artiste cherchait à transposer dans la littérature les recherches des peintres impressionnistes, pour lesquels « une manière nouvelle de saisir les aspects de la nature exige une manière neuve d'exprimer cette saisie dans le langage des couleurs » (Mitterand 1995 : 467). Cette orientation, qui présente l'inconvénient de subordonner le style à une vision préexistante, est cependant ici peu développée.

Les compléments de qualité

La substantivation des adjectifs qualificatifs n'élimine pas tout à fait ces derniers, elle les relègue à l'arrière-plan, en fait des éléments subliminaux, alors que les compléments de qualité qui se substituent à eux permettent de les bannir totalement.

Le tour biblique du type « Dieu de Majesté » intègre un complément de qualité : « Cette construction (N + prép. + complément de qualité, de prix, de matière...), présente dans la langue littéraire dès la fin du XVIII^e siècle, a été largement utilisée par les romantiques. Elle est reprise par les Goncourt, par Daudet, Zola ou Huysmans [...] » (Pagès, 1992 : 18). Le nom complément n'est ici jamais déterminé, il se substitue simplement à un adjectif épithète : « un homme d'énergie » (p. 198 = « un homme énergique »), « une délicieuse existence de paresse » (p. 177), « de belles journées d'oisiveté » (p. 187). Une autre série intègre un adjectif épithète : « sa jeunesse de

passion chaude » (p. 207), « un gouvernement idéal d'entière justice et d'entière liberté » (p. 213) ; mais Zola fait un usage modéré de cette construction.

Le complément de qualité se rencontre fréquemment dans une structure attributive, le noyau nominal étant dans ce cas déterminé par l'article indéfini permettant l'intégration d'un adjectif épithète ; il équivaut alors à un adjectif modalisé par un adverbe : « Il était d'une terrible maussaderie » (p. 193 = « terriblement maussade »), « Le cher homme était d'un égoïsme féroce » (p. 194), « Il était devenu d'une insolence incroyable » (p. 198), « d'une indifférence suprême » (p. 205-206). L'adjectif écarté resurgit finalement au sein du groupe, chargé, comme on le constate dans cette série d'exemples, d'un sémantisme hyperbolique soutenu et légitimé par une postposition à valeur objectivante, qui lui confère finalement un poids certain. L'ensemble de ce tour, du fait également de sa forte récurrence dans le roman, se charge d'une valeur de stéréotype au service de la typification des personnages. En l'associant au style substantif, Zola s'approprie ainsi la notion de figement linguistique – qui peut être partiel –, défini comme « un ensemble de caractéristiques syntaxiques et sémantiques affectant une unité polylexicale », notamment « le blocage des propriétés combinatoires et transformationnelles » et « le blocage de l'actualisation et de la détermination » (Neveu 2004 : 132).

C'est somme toute à une négociation – pour ne pas dire à une lutte de pouvoir – permanente entre le nom et l'adjectif que l'on assiste à travers l'ensemble de ces emplois qui visent *a priori* à évincer, ou tout au moins à marginaliser l'adjectif – lequel revient cependant en force dans certains passages lyriques.

1.2. La déverbalisation

Par ailleurs, l'écriture artiste « aboutit à une mise en valeur du substantif au détriment du verbe » selon Alain Pagès (1992 : 14). De nombreuses constructions ont ainsi comme pivot un verbe support, « incolore », « alors que le contenu sémantique, dénotant l'état ou l'action, est reversé sur le nom complément » (Smadja et Piat 2009 : 166). Elles évincent soit un verbe de sens plein : « l'ancien cimetière eut quelque ressemblance avec une place publique mal nivelée » (p. 32, au lieu de « ressembla »), soit la construction attributive adjectivale, cas le plus fréquent : « Ce sol gras [...] eut une fertilité formidable » (p. 30, au lieu de « fut fertile »). L'évident sémantique du verbe est censé participer à l'esthétique du vague impressionniste : « La vision artiste [...] dissocie, désintègre, éparpille la totalité des éléments d'une impression [...] » (Mitterand 1995 : 468).

Dans le sillage de ces constructions, il convient de mentionner les groupes périphrastiques où le verbe sémantiquement faible régit un complément composé du nom *caractère* ou *air*, lui-même quelque peu « postiche », suivi d'une épithète : « donner [...] un caractère étrange » (p. 33), « prendre un caractère osseux » (p. 38), « prenaient [...] un étrange caractère de morne épouvante et de bonté navrée » (p. 208). Une nouvelle fois, cela permet d'éviter la structure attributive qui mettrait en avant l'adjectif, mais sans éliminer celui-ci pour autant, cette stratégie nous est à présent familière.

L'évident sémantique du verbe contribue par ailleurs indirectement à l'amplification liée à l'exaltation des sentiments. L'emphase repose sur l'étoffement du complément du verbe : nom accompagné d'une épithète et/ou d'un complément de nom : « l'amour

avait l'innocence attendrie d'une tendresse fraternelle » (p. 42) ; pluriel du substantif : « elle avait des balbutiements d'épouvante » (p. 93), « Il avait des emportements superbes » (p. 217). Cette tendance est souvent renforcée par le sémantisme de l'adjectif (« formidable » p. 30) ou du complément (« d'épouvante » p. 93), voire par une tournure hyperbolique : « Félicité [...] eut une fécondité qu'on n'aurait jamais supposée » (p. 103).

Pareille configuration rejoint un autre procédé caractéristique du style substantif, à savoir l'emploi du pluriel appliqué aux noms abstraits, « procédé classique et poétique » (Pagès, 1992 : 17) dont on relève de très nombreuses occurrences : « les paresseuses » (p. 31), « les voluptés » (p. 34), « les ignorances » (p. 39), « des enthousiasmes » (p. 39), « les exaltations » (p. 211), etc. Le superlatif vient le cas échéant saturer l'emphase : « ses plus fines cruautés » (p. 222)⁴. L'abstraction nominale ne va finalement pas toujours de soi, puisque le pluriel opère une concrétisation. Henri Mitterand voit dans l'écriture artiste « le triomphe du substantif abstrait, qui étale la sensation dans une durée indéfinie, rendue plus imprécise et plus vague encore par l'emploi prédominant du pluriel et de l'article indéfini » (Mitterand 1995 : 474). Si la catégorie nominale confère un degré d'abstraction supérieur, éventuellement renforcé par la dénotation abstraite du substantif, le pluriel inverse cette tendance en concrétisant. Force est de constater que l'emphase, à la limite du poétique, le dispute alors à la concrétisation de l'abstrait que produit l'usage du pluriel.

1.3. La désadverbialisation

Enfin, des groupes nominaux prépositionnels de statut circonstanciel se substituent à l'adverbe équivalent : « avec amour » (p. 40). Ils sont le plus souvent introduits par la préposition *avec*, déterminés par l'article indéfini singulier, et, comme dans le cas des constructions à verbe support, la plupart de ces constructions semblent justifiées par la possibilité d'introduire une épithète qui apporte une nuance particulière : « avec une mélancolie douce » (p. 35), « avec une emphase juvénile », « avec une joie triomphante » (p. 67), « avec une grande énergie » (p. 232), etc. L'ensemble de ces traits converge vers une concrétisation et une particularisation des noms abstraits. Des groupes comprenant comme noyau le substantif *air*, tel « d'un air humble et gauche » (p. 185), peuvent également être rangés dans cette catégorie. Ces tours constituent un véritable tic stylistique ayant pour effet de désarticuler l'intériorité et l'extériorité du personnage. L'artificialité du style substantif semble aller de pair avec une stylisation psychologique.

L'on mesure bien ainsi à nouveau que l'adjectif, loin d'être écarté de la phrase zolienne, revient à un autre niveau, par exemple il est même redoublé dans une expression comme

⁴ Gustave Flaubert emploie également des noms abstraits au pluriel, et l'on en trouve un exemple frappant en raison du déterminant hyperbolique au début de *Madame Bovary* : « elle l'avait aimé avec mille servilités » (Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 25).

⁵ Voir Philippe Jousset, à propos d'une description de Zola dans *Le Ventre de Paris* : « “les crevettes [...] mettaient, au milieu de la douceur effacée de leurs tas, les imperceptibles boutons de [...] leurs milliers d'yeux”, où la possession est exprimée par désarticulation (entre l'actant et ses parties inaliénables) pour être reconstruite par une sur-articulation, artificielle, *i.e.* purement syntaxique, inspirée des tours de Huysmans et des frères Goncourt », « Dans l'officine de la littérature », *Poétique*, 2010/2, n°162, p. 131-151 ; ici p. 23.

« une sage lenteur » (p. 31), où le nom est dérivé de l'adjectif *lent*. Les liens entre les deux catégories grammaticales ne sont nullement défauts : « La qualification est privilégiée et tend à remplacer l'action comme élément sémantique principal : la *qualification*, et non le *qualificatif* au sens grammatical du terme ; car ce qui caractérise précisément l'écriture artiste, c'est sa prédilection pour les substantifs qui traduisent la sensation perçue » (Mitterand 1995 : 468). Cette analyse désormais classique ne s'applique pas totalement au style zolien qui entrelace deux fils, celui du substantif et celui de l'adjectif.

2. DE L'ABSTRAIT AU CONCRET : L'IMAGE

Selon Gustave Lanson, « un des éléments les plus intéressants du vocabulaire artistique au XIX^e siècle a été le mot abstrait, employé comme productif de couleur et de vision » (1996 [1909] : 278). La seconde partie de cette affirmation apparaît quelque peu paradoxale, puisqu'elle associe dans un rapport d'implication l'abstrait et le concret. C'est dans la construction du syntagme nominal, qui est au cœur du style zolien dans le roman qui nous occupe, que se manifeste précisément ce rapport : en conformité avec l'écriture artiste, « à la juxtaposition syntagmatique est préférée la dépendance qu'introduit l'usage du complément de nom. Le poids lexical du nom est renforcé » (Pagès 1992 : 18). La construction binominale « N + prép. *de* + N » est polyvalente, elle recouvre trois structures correspondant à trois types de relations :

- un transfert de catégorie de l'adjectif au substantif : « un raffinement de méchanceté » (p. 180) = « une méchanceté raffinée » ;
- une forme discrète de comparaison : [dét. indéf. le plus souvent] + N abstrait [comparé] + prép. *de* + N [comparant] ; par exemple, « une ruse de chatte » (p. 98) ;
- une métaphore nominale : [dét. défini ou indéfini] + N [comparant] + prép. *de* + N [comparé] ; par exemple, « le flot hurlant de la foule » (p. 59).

2.1. Le transfert de catégorie de l'adjectif au substantif⁶

Ce type de « désadjectivation » est très répandu dans *La Fortune des Rougon*, il consiste très précisément à employer la forme substantivale correspondant à l'adjectif attendu, et à conférer au nom référent la position de complément : « les profondeurs d'un précipice » (p. 65). Ainsi la « caractérisation [est] mentionnée avant le référent » (Philippe 2009 : 362). Le triomphe du substantif abstrait à l'issue de sa lutte avec l'adjectif ne laisse ici aucun doute, bien que ce dernier soit quelquefois réintroduit au sein du groupe, selon un procédé déjà observé à propos d'autres structures : « dans la rondeur charmante de la face » (p. 44). Dans cet exemple, il s'agit même d'un glissement de l'adjectif, clairement de l'ordre de l'hypallage, repérable dans d'autres occurrences également.

Le transfert de catégorie de l'adjectif au nom est souligné par deux stratégies différentes. En premier lieu, la récurrence de quelques substantifs, ainsi la série « dans la tiédeur de

⁶ Cette construction est considérée comme une variété syntaxique de l'hypallage par Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, 1995, p. 44. Si les autres auteurs, à notre connaissance, n'en font pas état, François Rastier pointe cependant la difficulté de la figure dans son article « Indécidable hypallage », *Langue française*, 2001, n°129, p. 111-127.

ses habits » (p. 47), « au milieu des tiédeurs de la nuit sereine » (p. 48), « la tiédeur de leurs corps » (p. 54), « la tiédeur du sang » (p. 236) ; ou encore cette autre : « la paix de ce sentier » (p. 37) « dans l'immense paix de la campagne » (p. 49), « dans l'immense paix du froid » (p. 53). En second lieu, la construction est déployée sur le mode du redoublement au sein du même syntagme : « la délicatesse encore enfantine du menton et la pureté molle des tempes » (p. 44), « la douceur et l'amertume de ce silence » (p. 49), « un amollissement des chairs, un tremblement sénile des mains » (p. 206).

Catherine Fromilhague commente en ces termes les structures qui viennent d'être évoquées :

La réorganisation morpho-syntaxique de la phrase est la marque formelle de la restructuration de la perception ou de l'impression sur lesquelles est mis l'accent : l'objet support de la perception devient secondaire. On voit combien cette « déformation abstraite de la perception du réel » (M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p. 99) a partie liée avec une technique impressionniste, ainsi qu'une recherche de l'essence des choses : la visée descriptive s'articule avec un enjeu démonstratif. (2001 : 44-45)

Toutefois, deux aspects viennent tempérer l'abstraction. D'une part le nom est très souvent mis en relation avec un substantif à dénotation concrète en position de complément : « dans le silence et l'immobilité du froid » (p. 35), « la paix de ce sentier » (p. 37), « dans le redressement du cou » (p. 39), « dans l'entrebâillement d'une porte » (p. 76), voire « l'amertume de ce silence » (p. 49). D'autre part, cette structure s'insère à maintes reprises dans un complément circonstanciel introduit par une préposition localisante, comme on le voit dans les exemples cités précédemment, ou bien encore dans celui-ci où la préposition *dans*⁷ a un sens figuré qui trahit la tension permanente entre l'abstrait et le concret : « dans le ravissement de leurs tendresses » (p. 54). Il est possible de rapprocher ces constructions d'un certain nombre de compléments verbaux indirects introduits de manière analogue par une préposition à valeur localisante, dépendant d'un verbe au sémantisme apparié : « il entra dans une rage atroce » (p. 225), « enfoncé dans ses jouissances égoïstes » (p. 196), « lui-même vivait dans une oisiveté crapuleuse » (p. 200). Ils se substituent à une construction adjectivale ou adverbiale possible, ôtant au substantif noyau du complément une partie de sa valeur abstraite, bref ils le concrétisent en le spatialisant.

Nous proposons de considérer que la notion de conflit, engagée dans ce type de construction tant au niveau morpho-syntaxique – entre l'adjectif et le nom – qu'au niveau sémantique – entre l'abstrait et le concret –, participe de la problématique générale qui innerve le roman. Dans ce cadre, à l'abstraction s'oppose clairement la concrétisation incarnée par les deux figures d'analogie que sont la comparaison et la métaphore.

2.2. La comparaison « N + de + N »

La comparaison et la métaphore restent cohérentes avec l'écriture artiste, dont « l'image est un des ornements favoris » (Bruneau, 1970 [1955] : 154) : « Le romancier [...] continuera à s'efforcer de mettre dans sa prose de la poésie »⁸.

⁷ Plus concrète que *en*.

⁸ Les Goncourt, Préface à *Chérie*, 1884.

Les comparaisons canoniques, globales, introduites par *comme* ou *pareil*, sont bien représentées dans le roman. La construction par transfert de catégorie de l'adjectif au nom, envisagée dans la section précédente, est quasi identique à la comparaison graduée de forme plus discrète du type « une maigreur de chevalier errant » (p. 38), où le référent en position de complément de nom fonctionne comme le comparant, introduit par la préposition ténue et polysémique *de*, et le premier substantif, désadjectivant, comme le motif de la similitude (= « il est maigre comme un chevalier errant »). Le seul trait qui différencie les deux structures est la détermination du nom complément, qui est soit absente, soit indéfinie dans les structures comparatives.

Certaines de ces comparaisons sont conventionnelles, et nous avons alors plutôt affaire à des collocations : « dans une immobilité et dans un silence de mort » (p. 56), « une limpidité de cristal » (p. 87), « une limpidité d'eau de source » (p. 206), « une ruse de chatte » (p. 98), « une douceur de mouton » (p. 188), « une douceur d'agneau » (p. 197), « une délicatesse de bouton naissant » (p. 43), « une impétuosité vertigineuse de torrent » (p. 66). D'autres sont plus originales, l'ensemble formant un *continuum* : « une régularité et une sécheresse de machine » (p. 34), « une foi naïve de géants » (p. 62), « ces angoisses voluptueuses de vierge martyre » (p. 66), « cette physionomie de naine futée » (p. 98), « ces vols continuels de mouche inquiète » (p. 103), « la joie chaude et bruyante d'un chien qui flaire la curée » (p. 227). Le substantif exprimant le motif est souvent en relation implicite avec l'adjectif dont il dérive (« immobilité », « limpidité », « douceur », « délicatesse »...) : de telles constructions tendent par conséquent à neutraliser le procédé abstrait en concrétisant l'abstrait, à l'instar de la métaphore.

2.3. La métaphore nominale déterminative

La métaphore fait partie des figures de rhétorique privilégiées par l'écriture artiste⁹, ainsi que par Zola¹¹. Derrière une structure analogue à la comparaison d'égalité envisagée dans le paragraphe précédent, se manifeste une autre figure imageante, la métaphore. La comparaison et la métaphore nominale déterminative empruntent le même cadre syntaxique, mais en inversant l'ordre des éléments : dans le cas de la métaphore *in praesentia*, le premier substantif correspond à l'expression du comparant et ressortit au domaine concret – tandis que le second exprime le comparé, concret ou abstrait. Il ne correspond nullement à la mise à l'écart d'une autre catégorie grammaticale – adjectif, verbe ou adverbe. La détermination du nom complément est très variable, définie, indéfinie ou absente.

Hormis la métaphore banale récurrente du « flot », à connotation hugolienne (« ce flot de mâts » p. 36, « le flot hurlant de la foule » p. 59), les analogies présentent un degré d'innovation variable : « Ce rugissement de la révolte » (p. 66), « un damier blanc et noir de lumière et d'ombre » (p. 36), « les fantômes vagues des feuillages » (p. 57).

⁹ « Parfois, une comparaison d'égalité peut être exprimée par une *construction nominalisée de dépendance* », Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 366.

¹⁰ Aux côtés de l'hypallage, de l'oxymore, du zeugma, de la métaphore et de la personnification. Voir Alain Pagès, « L'écriture artiste », *op. cit.*, p. 21.

¹¹ Voir Gilles Philippe, « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, chapitre 9, p. 345-378 ; ici p. 363.

Cette imbrication stylistique où le pouvoir du nom signe celui de l'imagination, tant dans la comparaison que dans la métaphore, correspond à des points d'orgue, à l'émergence d'un « souffle poétique ». « Privilégiant la sensation immédiate, notant des états plus que des actions » (Pagès 1992 : 14), l'écriture artiste se déploie, à travers le style substantif, dans les passages descriptifs ou psychologiques des deux premiers chapitres du roman de Zola, ainsi que dans le chapitre IV, alors qu'elle est quasiment absente du chapitre III, centré sur les intrigues politiques. Le contraste entre les deux régimes est donc très marqué. Le style substantif voisine avec l'« émotion », le « sublime » (p. 70 et 211) et « l'imagination » (p. 71) d'un style emphatique, « cette apothéose colossale » (p. 56).

En opposition à Flaubert, Les Goncourt proposaient « la vision, beaucoup plus sociale, d'une écriture [...] possédant une 'mission' esthétique » (Pagès 1992 : 10). Les divers procédés du style substantif – « désadjectivation », « déverbalisation » et « désadverbialisation » –, s'ils sont liés à la vision impressionniste généralement convoquée à son propos, sont porteurs chez Zola d'une visée stylisante. « L'écriture artiste se caractérise par la recherche de l'effet stylistique, l'alliance inattendue dans les mots et les images, la provocation émotionnelle » (Pagès, 1992 : 14) : les analogies font donc partie de l'arsenal de ses procédés, mais n'en sont pas la spécificité, elles ressortissent à une écriture intemporelle. Chez Zola, elles se greffent véritablement sur le style substantif, manifestant l'*image* de l'articulation entre l'abstrait et le concret qui sous-tend le couple théorie-pratique au fondement de la démarche zolienne. Qu'il ait une visée abstractive ou concrétisante, le substantif s'inscrit dans une démarche agonistique de transformation du réel qui assure la « fortune du nom ».

Bibliographie

BRUNEAU, Charles, *Petite histoire de la langue française* [1955], t. II, Paris, Armand Colin, 1970.

BRUNOT, Ferdinand et BRUNEAU, Charles, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. XIII, deuxième partie, Paris, Armand Colin, 1972.

CARLES Patricia et DESGRANGES, Béatrice, « Le regard impressionniste d'Émile Zola », *L'École des Lettres*, mars 1994, n°9, p. 1-16.

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

JOUSSET, Philippe, « Dans l'officine de la littérature », *Poétique*, 2010/2, n°162, p. 131-151.

LANSON, Gustave, *L'Art de la prose* [1908], La Table Ronde, 1996.

MITTERAND, Henri, « De l'écriture artiste au style décadent », dans Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Paris, CNRS, 1995, p. 467-477.

NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.

PAGÈS, Alain « L'écriture artiste », *L'École des lettres*, mars 1992, n°8, p. 9-22.

PHILIPPE, Gilles, « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, chapitre 9, p. 345-378.

RASTIER, François, « Indécidable hypallage », *Langue française*, 2001, n°129, p. 111-127.

SMADJA, Stéphanie et PIAT, Julien, « Le triomphe du nom et le recul du verbe », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, chapitre 4, p. 155-177.