

JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD  
(UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ)

## LES ARPENTEURS DES POSSIBLES : LA KINÉSIQUE DU CORPS DÉSIRANT DANS *LA CURÉE* ET *L'ARGENT* D'ÉMILE ZOLA

### ABSTRACT

Zola's novel world can be seen as a play of forces that takes place in a strictly defined spatial configuration between aspirational characters striving to realize their desires; the body in motion becomes their expressive medium. Always semantically marked, movement is not only understood as the hero's movement between points in space. In this analytical perspective, based on the body of *La Curée* et *L'Argent*, the movement becomes the embodiment of the will / desire, the transformation of thought into action, what is potential into real.

KEYWORDS: ZOLA, *LA CURÉE*, *L'ARGENT*, LITERARY BODY IN MOVEMENT, DESIRE

### STRESZCZENIE

Świat powieściowy Zoli można postrzegać jako grę sił, która toczy się w ściśle zdefiniowanej konfiguracji przestrzennej, pomiędzy bohaterami aspiracyjnymi dążącymi do realizacji pragnień; ich ekspresyjnym medium staje się ciało w ruchu. Nacechowany semantycznie, ruch nie jest jedynie rozumiany jako przemieszczanie się bohatera między punktami w przestrzeni. Ta perspektywa analityczna, zastosowana do analizy *La Curée* i *L'Argent* Zoli, przedstawia ruch bohatera jako ucieleśnienie woli/pragnienia, przetworzenie myśli w czyn, tego co potencjalne w rzeczywiste.

SŁOWA KLUCZOWE: ZOLA, *LA CURÉE*, *L'ARGENT*, CIAŁO W RUCHU, PRAGNIENIE

Le mouvement et la mobilité sont deux impératifs du XIX<sup>e</sup>, de ce « siècle du Capital, de la Science et du Progrès » (Vouilloux 2011 : 127). « L'avenir presse. Demain ne peut attendre. L'Humanité n'a pas une minute à perdre. [...] Vite, vite, ô penseurs ! Tous à la manœuvre, la vaste urgence est là. Plus d'air fainéant. Nulle inertie. [...] Marcher, courir, voler, planer, c'est la loi universelle. Qu'attendez-vous? » (1864 : 514-515), tonne Victor Hugo, en vociférant contre tout un chacun qui n'adhère pas entièrement à cette vie hâtive. L'inertie et la fainéantise semblent des idées presque subversives au sein de ce siècle voué au mouvement. Ce dernier, symbole de l'énergie et associé au progrès, se transforme en une véritable idéologie récupérée par le capitalisme naissant. Rares sont les penseurs qui avancent des idées opposées à cette quasi-sacralisation du mouvement, dont Paul Lafargue et son *Droit à la paresse* (1880).

Décidément, « la période des hommes de force est terminée » (Hugo 1864 : 267). Le temps qui lui succède est marqué par l'avènement d'une ère positive des ingénieurs, des architectes ou « maîtres des *tektones* », c'est-à-dire de ceux qui, suivant l'étymologie<sup>1</sup>, construisent le commencement, de ceux qui ne rêvent plus mais qui osent accomplir, qui ont le courage de transformer le potentiel en actuel. La littérature réaliste et naturaliste reflète, à sa manière, cette apologie de l'énergie et du mouvement en mettant en scène des personnages de grands volontaires, poussés en avant par le besoin d'agir dont les mobiles et la finalité, souvent inexplicables, seront soumis à l'étude par le biais de l'analyse du mouvement de leur corps.

Étudier la kinésie du personnage littéraire semble une perspective intéressante à cause de la relation qui s'instaure entre l'extérieur et l'intérieur. En parle Georg Simmel : « Sans aucun doute, le mouvement est en nous ce qui sert le plus parfaitement à l'expression, car il n'y a pas d'autre détermination de notre être qui soit commune au corps et à l'âme » (2004 : 307). Appréhender donc le personnage par le biais de sa kinésie est un moyen de cerner la complexité de sa représentation, d'atteindre son intériorité et sa motivation profonde par l'observation de sa surface. Pourtant, il faut d'abord s'entendre sur le sens donné au terme « mouvement », étant donné sa polysémie. Par le mouvement, nous comprenons un trajet mesurable dans un espace physique, effectué par un corps qui marche, bouge et se déplace, donc par « [...] un corps en mouvement ; [qui] va d'un point à un autre en décrivant une ligne » (Taine 1870 : 279).

Les études sur le corps en mouvement ont une longue histoire dans les sciences humaines. Avant de devenir l'objet des études littéraires, le mouvement corporel est devenu d'abord l'objet d'étude privilégié de l'anthropologie depuis les travaux fondateurs de Marcel Mauss (1936), ensuite s'en emparent la sociologie (D. Le Breton 1985) et l'histoire culturelle (G. Vigarello 1978, A. de Baecque 2015), suivis de près par la recherche littéraire. De maintes études ont révélé<sup>2</sup> que le corps est un phénomène particulièrement expressif et « sémiophore ». Nous empruntons ce concept à Krzysztof Pomian qui s'en sert pour désigner des objets matériels « investis de significations » (1997 : 97). Mais le corps peut être aussi considéré comme un « objet » sémiophore, car il n'arrête pas de signifier et tous ses gestes et mouvements prennent la valeur d'énonciation.

L'univers romanesque d'Émile Zola, rempli de personnages qui vivent dans un état de mouvement excessif, se prête à ce genre d'étude. Dans le riche catalogue de personnages zoliens, nous avons choisi Aristide Saccard, figure emblématique de deux romans du cycle des *Rougon-Macquart* : *La Curée* (1872) et *L'Argent* (1891). En choisissant le personnage de Saccard, nous nous proposons d'interroger les articulations entre ses désirs et l'expression kinésique de son corps.

<sup>1</sup> « *Archè* se dit d'abord du point de départ pour chaque chose, note Aristote. Ainsi, la signification la plus élémentaire d'architecture, c'est construction d'un commencement [...] » (Goetz 2001: 56).

<sup>2</sup> F. Dagognet (1982), A. Deneys-Tunneys (1992), R. Smadja (1998), J. L. Cabanès (1991), G. Bolens (2000), C. Finz (2002).

Pour savoir quelle est la force motrice qui met en mouvement la plupart des personnages zoliens, il faut revenir au paratexte qui accompagne *Les Rougon-Macquart*. Or, dans la préface à ce cycle, Zola explique son projet : « J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne [...] L'empire a déchaîné les appétits et les ambitions. Orgie d'appétits et d'ambition » (1960 : 3). Dans ses « Notes », il ajoute : « [...] ma famille aura soif de contenter ses appétits, abus de la jouissance physique et intellectuelle, famille lâchée dans l'assouvissement moderne » (1967 : 1725). Chaque mot compte dans ce texte qui configure l'univers des *Rougon-Macquart*. Sa rhétorique est saturée de physiologie, car Zola ne raisonne pas en termes de volonté d'agir mais en termes d'appétit et de soif, de désir et de son assouvissement comme s'il s'agissait de satisfaire quelque besoin organique, voire physiologique.

Nous savons déjà depuis les travaux de Michel Serres (1975) à quel point Zola, en structurant son personnage, pense en physicien, à quel point il l'appréhende en termes de forces agissantes, celles d'attraction et de répulsion, de dynamiques et de valeurs thermodynamiques. Pour s'en convaincre, il suffit de revenir aux « Notes préparatoires » dont la lecture s'impose à tout un chacun désireux de comprendre le laboratoire de la pensée zolienne soumise à cet énergétisme universel. Zola, auteur à l'écriture proliférante et torrentieuse, montre ici sa face disciplinée d'un modelleur des existences : « Il fallait que j'applique la force hérédité sur une direction » (1967 : 1741). Cette phrase qui interpelle par sa concision mathématique pourrait constituer un résumé le plus succinct de la formule de son personnage : une force plaquée sur une direction. De cette manière, une fois les forces-désirs réunis, Zola pose les corps, vecteur idéal de forces-désirs, qui seront lancés sur une trajectoire de leurs existences respectives.

Aristide Rougon, alias Saccard, sa mère, son frère Eugène et sa sœur Sidonie, sont des modèles presque parfaits d'un tel cahier des charges : ils sont tous hypersensibles et nerveux, étant lancés dans une course effrénée dont la finalité consiste à contenter leur soif de pouvoir ou de fortune ; cependant, à considérer leur mouvement « sous un angle du modèle thermodynamique, il s'agirait de déverser le surplus énergétique » (Borie 1984 : 134).

Il faut préciser que Saccard n'est pas le seul dans le cycle zolien à incarner le mouvement. Il y a toute une kyrielle de personnages qui, ayant « des hémorragies de fluide nerveux » (Claudin 1867 : 72), sont emportés par les fièvres et folies déambulatoires. Cette locomotion effrénée caractérise, comme précise A. Dezalay, les « personnages isolés et retranchés dans leurs obsessions » (1983 : 273). Les romans de Zola sont peuplés de personnages hyperactifs comme Marthe Mouret (*La conquête de Plassans*) qui, atteinte de fièvre extatique, alterne les périodes de stupeur cataleptique avec celles de déplacement compulsif (1960 : 1155), comme Florent Quenu (*Le Ventre de Paris*) qui éprouve un « besoin de marcher » (1960 : 730) et bien d'autres qui sont trop nombreux pour qu'on puisse les citer, mais qui tentent d'apaiser leur anxiété par une déambulation compulsive. D'ailleurs, cette « pathographie » zolienne trouve un reflet dans les études cliniques menées au XIX<sup>e</sup>

siècle. Comme preuve, référons-nous à une étude consacrée à un syndrome maladif « constitué par des accès intermittents d'impulsion irrésistible à la marche », connu sous le nom d'automatisme ambulateur et considéré, par le célèbre médecin Charcot, comme l'un des cas de la névrose débouchant sur des cas de « vagabondage impulsif » (Pitrès 1896 : 189)<sup>3</sup>.

*La Curée* et *L'Argent* racontent une histoire de la montée et de la chute d'Aristide Rougon qui s'invente un nom de Saccard dont la sonorité fait penser à l'or mis en sac. « Ce bandit du trottoir financier » (1967 : 228) réussit à amasser une grosse fortune dans des spéculations immobilières devenant le « brasseur de millions » (1960 : 415), selon la formule de Zola.

Effectivement, le mouvement est une catégorie qui subsume pleinement Saccard. Tout est dynamique et mobile dans ce personnage turbulent, à commencer par son tempérament, car ce trépidant Saccard « ne peut se tenir en place » et a « du vif-argent dans les jambes » (1960 : 373) pour finir sur sa physionomie qui, apparemment disgracieuse, se voit transfigurée grâce à son esprit en ébullition : « Renée trouva Saccard petit, laid, mais d'une laideur tourmentée et intelligente » (1960 : 385). Le même dynamisme est propre, d'ailleurs, à sa mère, Félicité, dotée du même tempérament que lui. Elle ne peut rester en place, et son corps tourbillonnant, papillonnant, effectue des « vols continuels de mouche inquiète » (1960 : 59).

Pour mettre le personnage de Saccard en mouvement, Zola table sur un topos très balzacien, celui d'un provincial qui arrive dans la capitale dans le but de faire carrière. Dans ce dispositif thématique, l'espace urbain joue un rôle important, se transformant en un jeu d'axes, en une configuration spatiale qui sera un lieu du déploiement d'une potentialité, car c'est là que va se déployer l'énergie et le mouvement du personnage. La kinésie de Saccard traduit ses désirs cachés dès son arrivée dans la capitale : « [il] s'abattit sur Paris [...] avec ce flair des oiseaux de proie » (1960 : 359). L'agressivité des gestes, perceptible dans cette métaphore, s'explique par le fait que Saccard, débarquant à Paris du fin fond de sa province, trimbale avec lui un rêve de faire fortune qu'il roule dans sa tête depuis longtemps. Mais il n'est ni un nostalgique ni un mélancolique ; il est plutôt comme tous « [l]es hommes modernes [...] [qui] sont plus nerveux et plus impatientes » (1967 : 1739), et comme bien d'autres dans l'univers zolien soumis à la règle physiologique.

Ainsi, Saccard, dès son premier jour à Paris, tente de réactualiser « ses désirs étouffés pendant dix ans de sa misérable vie de province » (1960 : 360). Le fait qu'il s'agit des désirs « étouffés » au cours d'une vie « misérable » influe sur le faire et la kinésie du personnage. Comme l'explique Pierre Guiraud : « [...] le désir frustré est

<sup>3</sup> « On désigne sous le nom d'*automatisme ambulateur* ou de *vagabondage impulsif* une maladie ou, pour mieux dire, un syndrome maladif essentiellement constitué par des accès intermittents d'impulsion irrésistible à la marche. Les sujets qui en sont atteints quittent brusquement leur domicile, marchent droit devant eux ou errent à l'aventure pendant un laps de temps variant de quelques heures à plusieurs semaines ».

[déjà] un commencement d'action ». Il s'agirait donc d'« un mouvement impuissant » qui contient quand même « un désir d'action qui grandit et devient de plus en plus vif en raison de l'impossibilité de se satisfaire [...] » (1980 : 47).

Saccard, débarquant à Paris, est tout fiévreux, au seuil d'implosion, frissonnant d'impatience de réussir : « [il] se voyait dix-fois millionnaire [...]. Il voulait surtout une fortune rapide » (1960 : 63). D'ailleurs, dans sa famille, ils étaient, tous, empreints « d'envie farouche d'arriver » (1960 : 363). Ses parents, Pierre et Félicité Rougon de Plassans, vivaient « dans une pensée unique : faire fortune, tout de suite, en quelques heures ; » (1960 : 71). Sa sœur Sidonie et son frère Eugène sont imprégnés de la même pulsion d'ascension, de « la fièvre chaude de l'argent et de pouvoir » (1960 : 419). L'affectif semble avoir déserté les relations dans cette famille dont les membres, propulsés sur la ligne droite de leurs désirs, mènent des existences asymptomatiques.

Mais quelle est la logique et le sens du mouvement de Saccard et quel est son « usage » de l'espace ? La rage de Saccard de faire fortune impacte l'expressivité de son corps, hystérise le corps de celui qui est « [u]n homme décidé à franchir tous les fossés, quitte à se casser les reins ou à rouler dans la boue » (1960 : 359). Une fois à Paris, Saccard se sent revivre et se met en mouvement. Il se comporte comme s'il cherchait une piste pour se lancer, pour prendre de l'élan avant d'attaquer et remporter l'ultime victoire. Pour cette raison, la première chose que fait Saccard après être arrivé à Paris, c'est marcher. Il descend dans la rue, et se met à « occuper l'espace » (Moles / Rohmer 1998 : 15) par son mouvement : « il éprouva l'âpre besoin de courir Paris, de battre de ses gros souliers de provincial ce pavé brûlant dont il comptait faire jaillir des millions » (1960 : 359). Il arpente les rues, plongé dans une transe déambulatoire et cette marche relève autant d'une nécessité physique voire physiologique que de son impatience de réaliser son appétit. Il s'agit aussi d'un épanchement kinésique assez intime, car il est tout seul avec la ville, ce qui relève d'une expérience jouissive : « Mais à cette heure [...], il était tout à sa joie, une joie à lui [...]. L'air de Paris le grisait, il croyait entendre des voix de Macbeth : 'Tu seras riche, tu seras riche' » (1960 : 360).

Ce qui précède démontre que le mouvement de Saccard n'est pas réductible à un simple déplacement spatial mais qu'il est déjà le commencement de l'agir voire déjà l'acte en puissance, selon la définition aristotélicienne du mouvement qui insiste sur le passage de la puissance à l'acte (Aristote 1961 : 10-15). Emporté par un vertige déambulatoire, il se perd et se retrouve devant un immeuble où habite son frère Eugène, « un petit avocat dans lequel naissait un grand homme » (1960 : 360). À ce moment tout change. La confrontation soudaine avec ce beau quartier Saint-Honoré, ainsi que la vue des fenêtres closes de son frère, à qui il n'a osé rendre visite, matérialise les obstacles à son désir, et le force à rediriger le regard sur soi-même, sur sa vie pleine de privations, sur ses pauvres habits « encore couverts de la poussière du voyage » (1960 : 360). Cet examen douloureux ravive ses désirs frustrés : « Jamais il n'avait ressenti des appétits aussi larges, des ardeurs aussi immédiates de jouissance » (1960 : 360).

C'est dans ce sens-là que cette première marche initiatique, qui se transforme en un véritable rite de passage entre son vieux rêve et sa potentielle réalisation, constitue la meilleure transcription spatiale de ses désirs : « Pendant près de deux heures, il alla ainsi de rue en rue, goûtant les voluptés d'un homme qui se promène dans son vice. [...] son rêve grandissait dans les clartés vives que les cafés et les magasins jetaient sur les trottoirs [...] » (1960 : 360). Une telle lecture de son mouvement permet de comprendre que la rue, certes, est *medium spatial* de sa potentielle réussite, mais surtout elle « est essentiellement médiation fonctionnelle ; trajet entre un projet et sa réalisation » (Gianni 1992 : 54).

David Le Breton dit que « Marcher, c'est vivre par le corps » (2000 : 11). Effectivement, Saccard, le premier soir, même en battant le pavé parisien « les poches vides, affamé » (1967 : 16), se sent (re)vivre et il marche « pris par un besoin d'expansion » (1960 : 360), par un désir fébrile d'imposer à cette ville sa « rage d'appétits à satisfaire » (1967 : 16). On voit que par cette marche il impose à la ville sa figure de conquérant : « Ah ! Cette première course à travers les rues, lorsque, même avant de défaire sa malle, il avait eu le besoin de se lancer par la ville [...] pour la conquérir » (1967 : 16). Sa marche fébrile s'interprète comme une manière d'instaurer les rapports entre lui et cet espace promu à devenir pour lui une arène, un espace de lutte : « il rentra [...] s'imaginant des luttes acharnées, dans lesquelles il aurait plaisir à battre et à duper cette foule qui l'avait coudoyé sur les trottoirs » (1967 : 360). Par sa marche, il anticipe déjà sa victoire, la hèle voire la provoque. Pour cette raison, sa marche a pour but l'appropriation de l'espace urbain. On se souvient qu'avant de s'approprier la rue parisienne, il s'essayait à s'approprier la spatialité de sa province : « il fut le type de ces flâneurs incorrigibles que l'on voit se traîner voluptueusement dans le vide de la province » (1960 : 64). La flânerie, mouvement urbain emblématique pour l'espace urbain du XIX<sup>e</sup> siècle, prend avec Saccard un sens supplémentaire, exprimant non seulement la liberté de se mouvoir de façon anonyme, mais aussi la liberté d'un individu à conquérir l'espace par sa présence corporelle.

Nous avons déjà insisté sur la manière dont il arrive à Paris (il « tombe » / « s'abat »), mais ce qu'il faut observer aussi c'est la manière dont il va à sa rencontre qui mue, à vrai dire, en un mouvement de confrontation. C'est non par hasard que nous faisons ce rapprochement lexical entre 'rencontre' et 'confrontation'. « Rencontre », pris au sens étymologique du terme, vient de « re- » et de l'ancien français « enconter », et signifie « venir en face, se trouver en présence d'un obstacle, d'une résistance ou un combat imprévu de deux corps ennemis » (le Grand Robert 2005). Or, allant à sa rencontre, Saccard active la logique de confrontation et semble marcher contre la ville, la défiant et la conquérant par la marche qui ressemble à un acte de la prise de possession.

Il est donc clair que l'espace urbain qui accueille son mouvement doit être appréhendé non seulement comme une étendue à arpenter, mais surtout comme une scène qui fait ressortir les désirs de Saccard. En poursuivant ce raisonnement, on pourrait aussi interpréter son mouvement comme un geste politique, car son mouvement opère au sein des dispositifs de pouvoir foucauldien. Saccard, d'abord,

à travers sa marche et son regard, s'approprie et détourne à son usage l'espace politisé et discipliné de Paris – avec ses rues, maisons et quartiers – qui seront ensuite l'objet de ces machinations et feront partie de ses avoirs. Par sa kinésie, il reproduit donc son *modus operandi* : à Plassans, il s'appropriait, voluptueusement, au cours de ses flâneries, le vide de la campagne, comme à Paris, toujours par la marche, il fait le sien l'espace urbain. Par conséquent, l'appropriation de l'espace parisien par la marche de Saccard doit être comprise comme la prise de pouvoir symbolique sur la ville qui précède la prise en possession de la ville par le biais de ses spéculations immobilières.

*La Curée* se termine par la chute de Saccard qui survient peu après sa folle ascension. Pourtant, Zola croyait au potentiel de ce personnage déchu et il le fera courir à nouveau. Dans *L'Argent*, Zola décrit son retour à Paris après sa faillite qui en rien n'a entamé ses désirs :

Et puis voilà, il se retrouvait sur le pavé, comme à l'époque lointaine du départ, aussi affamé, inassouvi toujours, torturé du même besoin de jouissances et de conquêtes. Il avait goûté à tout, et il ne s'était pas rassasié. À cette heure, une fièvre le prenait de tout recommencer pour tout reconquérir, de monter plus haut qu'il n'était jamais monté, de poser enfin le pied sur la cité conquise (1967 : 16).

Dans *L'Argent*, Saccard, ce « poète de l'argent » (1967 : 243), reprendra l'emprise sur l'espace parisien et entraînera la Bourse, d'abord, à son paroxysme et ensuite à sa rechute. Pourtant, même en prison, il regorgera « d'une force débordante, d'un resplendissement de vie » (1967 : 387), qui lui semblent consubstantiels, car il continue à concevoir un nouveau début : « Comment avez-vous pu croire que j'abandonnais la partie ? » (1967 : 387). Émanant d'« une force inconsciente et agissante » (1967 : 388) et se projetant en avant mais, entravé par l'espace carcéral, Saccard ressemble à un moteur qui tourne à vide, n'ayant aucune finalité. Son mouvement semble se détacher de lui, comme s'il s'autonomisait, et courait en avant tout seul.

## CONCLUSION

Avec cette conception du personnage, Zola s'adjoint aux intuitions d'autres écrivains-visionnaires, tel Vigny (« La Maison du Berger », *Les Destinées*) ou Hugo (*Hernani*) qui, pressentant leurs dérives et limites, doutent de la téléologie des forces en mouvement qui traversent le siècle :

Je suis une force qui va ! [...] Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé / d'un souffle impétueux, d'un destin insensé. Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête. / Si parfois,



haletant, j'ose tourner la tête, / Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond/ [...] /  
Cependant, à l'entour de ma course farouche, / tout se brise, tout meurt (1986 : 295, sc. 4,  
acte III).

Le questionnement du héros hugolien résonne avec un autre, celui de Baudelaire qui a fait appel, pour définir l'homme moderne, au paradigme kinésique : « Ainsi, il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? » (1999 : 466). Ces questionnements, qui se lèvent des profondeurs du siècle, correspondent à notre interrogation : mais qu'est-ce qui fait courir Saccard ?

Ce mouvement aveugle et fébrile, dont Saccard devient l'emblème, selon l'éclairage apporté par Françoise Gaillard, « n'obéit plus qu'à sa propre dynamique. On dirait que le mouvement s'autonomise, se coupe de ses mobiles, se détache de ses fins pour n'être plus qu'à lui-même sa propre finalité. Le siècle se projette en avant comme s'il était en proie à une pulsion motrice qui n'est commandée par personne » (2001 : 201). Tout ce qui précède force à croire que Saccard l'arpenteur se transforme en Saccard-toupie et incarne non seulement le personnage en mouvement mais surtout le Mouvement lui-même. Ce dernier, compris comme une force immaîtrisable, à la téléologie inconnue, révèle soudain sa face menaçante pour rappeler à l'homme les limites de ses possibles.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1961) : *Physique* (tome II, livre V), Paris, Les Belles Lettres.
- BAUDELAIRE, Ch. (1999) : « Le Peintre de la vie moderne », in : *Curiosités esthétiques*, Paris, Classiques Garnier.
- BORIE, J. (1984) : *L'Innommable. Essai sur l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Sedes.
- CLAUDIN, G. (1867) : *Paris et l'exposition universelle*, Paris, Achille Faure.
- DEZALAY, A. (1983) : *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck.
- GAILLARD, F. (1997) : « Où : L'inconnue d'un siècle qui pourtant va de l'avant », in : COOPER, B. T. / DONALDSON-EVANS, M. (éds.) : *Moving Forward, Holding Fast. The Dynamics of Nineteenth-Century French Culture*, Amsterdam-Atlanta-Rodopi, 201-215.
- GOETZ, B. (2001) : *La Dislocation. Architecture et philosophie*, Paris. Éd. de la Passion.
- GIANNI, H. (1992) : *Réflexions quotidiennes. Vers une archéologie de l'expérience*, Aix-en-Provence.
- GIRAUD, P. (1980) : *Le langage du corps*, Paris, PUF.
- HUGO, V. (1986) : « Hernani », in : *Poésies théâtre*, Moscou, éds. Radouga.
- HUGO, V. (1864) : *William Shakespeare*, Paris, Lacroix.
- LE BRETON, D. (2000) : *Éloge de la marche*, Paris, éds. Métailié.
- MOLES, A. / ROHMER, É. (1998) : *Psychosociologie de l'espace*, Paris, Harmattan.
- PITRES, A. (1896) : « L'automatisme ambulatoire », *Revue des Revues*, 8/17, VII année, 189-195.
- POMIAN, K. (1997) : « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in : RIOUX, J. P. / SIRINELLI, J. P. (éds.) : *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil.
- SERRES, M. (1975) : *Feux et signaux de brume, Zola*, Paris, Grasset.



SIMMEL, G. (2004) : *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot.

TAINÉ, H. (1870) : *De l'Intelligence*, tome II, Paris, Hachette.

VOUILLOUX, B. (2011) : *Le tournant artiste dans la littérature française, Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann.

ZOLA, É. (1960) : « La Curée », in : *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (t. I), Paris, la Pléiade.

ZOLA, É. (1967) : « L'Argent », in : *Les Rougon-Macquart* (t. V). Paris, la Pléiade.