

*Jolanta Rachwalska
von Rejchwald*

Université Marie Curie-Sklodowska, Lublin
jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-3159-1942>

LES (A)CÉPHALES
DE LA MODERNITÉ.
RECONFIGURATIONS DU
MOTIF DE LA « FEMME SANS
TÊTE » DANS *AU BONHEUR
DES DAMES* D'ÉMILE ZOLA

(A)céphales of modernity. Transformations of the “headless women” theme in Émile Zola’s novel *Au Bonheur des Dames*

ABSTRACT

The article reflects on the “headless woman” motif, taking into account its transhistorical and trans-semiotic character, in Émile Zola’s novel *Au Bonheur des Dames*. The eleventh volume of *Les Rougon-Macquart* describes the moment of the transition from the economy of the “ancien régime” to capitalism. This naturalistic view of socio-economic modernity is reflected in the depiction of figures, mainly female ones. The aim of the article is to show that although the presentation of the new femininity is based on the old figure of ambivalence, this time the axis of opposition runs between the “hysterical fever of novelty” and reason or logic.

KEYWORDS: Zola, modernity, capitalism, “headless woman.”

Quiconque voudrait s’intéresser au motif de la femme sans tête devrait s’attendre à un phénomène protéen et protéiforme – transhistorique, transculturel et transsemiotique – difficile à saisir dans la permanence de ses transformations. Afin de mettre en valeur, à la fois, sa permanence et sa capacité de métamorphoses, il suffit de dire qu’il apparaît aussi bien dans les peintures rupestres paléolithiques (Bosinski 2011), dans les vitraux de certaines cathédrales françaises¹ que dans l’art statuaire et pictural des XIX–XX^e siècles (Klimt, Rodin, Ernst, Dalí, Picasso). À l’époque contemporaine, il alimente la réflexion sur humain/féminin dans les circuits des arts visuels dont, par exemple, la peinture à l’huile de la Polonaise Milena Brudkowska, l’art sculptural du Suisse Marcel Mathys et de la Belge Berlinda de Bruyckere, l’œuvre photographique de la Finnoise Ulla Jokisalo, de la Mexicaine Ana Teresa Fernández ou de l’Américaine Francesca Woodman.

¹ Sainte Valérie céphalophore de la cathédrale de Limoges du XIII^e s.

Sa permanence transhistorique visible dans les rémanences et reviviscences artistiques évoquées, y compris dans le cinéma² et la littérature, qui sera notre champ d'investigation, suggère que ce motif possède un potentiel – constamment renouvelé – à faire sens, qui perdure et resurgit, remodelé par d'autres contextes³, mais toujours étonnamment vivace.

PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODE

Parler du motif de la femme sans tête, c'est parler avant tout de l'histoire d'une certaine représentation du corps féminin qui se place sous le signe de la privation, ce qu'on voit déjà dans l'hybridité morphologique du terme « acéphale », formé de « céphale », du grec « képhalê », précédé d'un préfixe privatif « a » qui fait ressortir l'idée de manque. Pourtant, il ne s'agit pas seulement de l'incomplétude dans la représentation du corps féminin, mais de la nature de ce qui manque.

Penser ou représenter le corps sans tête entraîne une cascade de privations lourdes de sens, car « sans tête », implique d'abord, sans visage. Et le visage signifie, étymologiquement, (*prosopon*) « ce que l'on présente à la vue d'autrui » (Frontisi-Ducroux 1995 : 19), c'est ce que l'on montre en premier, le visible. Et puisque « le visage est révélateur direct des sentiments, des pensées et du caractère » (Frontisi-Ducroux 1995 : 27), ôter la tête, considérée comme « siège de l'intellect rationnel, [de] l'intelligence de l'être pensant » (De La Rocheterie 1973), veut surtout dire ôter non seulement la vie psychique et émotionnelle, mais surtout la pensée et toute la dimension cérébrale. Notons, afin de rendre à l'image sa plénitude, que l'absence de tête, donc, par métonymie, d'intellect était considérée par Bataille⁴ comme la rupture avec la rationalité castratrice, comme l'affranchissement des normes sociales. Ce balancement interprétatif entre deux manières d'appréhender le mot « tête » prouve que l'acéphale est une figure de l'ambivalence, construite sur la tensivité entre le rationnel et le primaire.

Christian Bosinski considérerait la représentation de la « femme sans tête » comme une « icône culturelle »⁵ dans le domaine des arts, nous l'appréhendons comme un « cult-rème » (Nord 1997 : 34), comme un modèle de construction du féminin dans cette communauté de création littéraire qu'est l'espace culturel occidental. Le motif en question ne sera pas traité au sens figuré, ce qui signifie que nous mettons entre parenthèses des

² Citons « La femme sans tête » (*La mujer sin cabeza*), un film franco-italo-hispano-argentin réalisé par Lucrecia Martel en 2008 : sélection officielle du festival de Cannes 2008.

³ Au XXI^e s., son potentiel visuel et fantasmatique a été récupéré par le secteur publicitaire. L'une des campagnes pour la marque de lingerie fine Aubade 2018 s'est soldée par une polémique déclenchée par Héléne Bidart, adjointe au Maire de Paris à l'époque.

⁴ Georges Bataille est fondateur d'une société secrète et de la revue (1936–1939) qu'il nomma *Acéphale*. Sur la couverture, il a mis le dessin d'André Masson qui représente le corps humain, sans tête, non sexué car son sexe est occulté par une tête de mort.

⁵ Nous empruntons cette formule au titre de son ouvrage (Bosinski 2011).

textes littéraires qui mettent en scène des représentations de corps des femmes décapitées⁶, même si leurs prototypes historiques sont nombreux⁷.

Pour trouver la matrice littéraire de cette image, il faudrait remonter le fil du temps jusqu'à une légende populaire du XVII^e siècle qui parle du docteur Lustucru qui donnait aux maris une recette comment reformater la tête des femmes : « Tout ce qu'il y a de mauvais dans la femme s'agglomérant dans sa tête, Lustucru proposait d'envoyer cette tête chez le forgeron et de la reforcer à coup de marteau (...) » (Champfleury 1869 : 249). Devenir maître de la femme passe donc par la prise de pouvoir sur sa tête : c'est de cela que parle cette légende qui symbolise le fantasme de la soumission de la femme à la volonté de l'homme, au pouvoir et aux institutions qu'il incarne. Sans tête, il n'en reste du corps féminin qu'un tronc – bipède et biman – un corps-objet qui correspond à l'idée, à la fois, d'un corps soumis et d'un esprit dompté.

ANALYSE DU MOTIF DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE

Étant donné la multitude d'investissements thématiques liés à ce motif, nous nous limitons à l'étude d'un épiphénomène littéraire qui problématise la place de la femme au sein de la société à l'aube du capitalisme. En particulier, nous nous intéressons à la manière dont Émile Zola, cet amoureux de la modernité, exploite le motif de la femme sans tête dans le onzième volume des *Rougon-Macquart*.

Au Bonheur des Dames (1883) est un roman « futuriste, tourné vers l'avenir » (Schor 1992 : 181), qui représente la société dix-neuviémiste au moment du changement de paradigme dans le commerce. Historiquement parlant, ce changement commence en France avec le « triomphe des Grands magasins » (Garrigou-Lagrange, Penouil 1986 : 451) à partir des années 20 du XIX^e siècle⁸. Il s'agit d'un moment de l'entropie généralisée, de l'émergence du nouveau et de la dissolution de l'ancien, un moment de basculement défini par Marx dans la fameuse image de la volatilisation⁹. Zola comprend l'importance de ce fragile moment de transformation où le monde ancien s'affronte avec le monde moderne dans un combat sans répit. Cette confrontation des paradigmes se voit thématifiée par la lutte de l'ancien commerce, les « boutiques » sombres et exigus où il n'y a plus de flux – ni d'air ni d'argent – avec les « magasins de nouveautés », les « grands

⁶ *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif* de Balzac, *Histoire d'Hélène Gillet et L'âne mort ou la femme guillotinée* de Charles Nodier.

⁷ Charlotte Corday, Lucile Desmoulins, Germaine Leroy, Olympe de Gouges, Marie Louise Giraud, Adélaïde Dubard ou Marie Antoinette.

⁸ Le magasin « Au Bonheur des dames » a été fondé en 1822 par les frères Deleuze.

⁹ « Ce qui distingue l'époque bourgeoise de toutes les précédentes, c'est le bouleversement incessant de la production, l'ébranlement continu de toutes les institutions, bref la permanence de l'instabilité et du mouvement. Tous les rapports sociaux immobilisés dans la rouille, avec leur cortège d'idées et d'opinions admises et vénérées, se dissolvent ; (...) Tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise, tout ce qui était sacré se trouve profané, et à la fin les hommes sont forcés de considérer d'un œil détrompé la place qu'ils tiennent dans la vie, et leurs rapports mutuels » (Marx, Engels 1963 : 164–165).

bazars modernes » (Mitterrand 1964 : 1676), ces « palais de cristal » (P, 171)¹⁰ où règne la « circulation de produits et de signes et, maintenant, le flux des dames » (Serres 1975 : 282). Notre étude s'attache à démontrer que le motif de la femme sans tête devient dans ce roman un véritable marqueur de sens, car le capital, levier principal de la nouvelle économie, sera lié intimement à la présence de la femme sans tête, un rouage essentiel du nouveau commerce. Quels sont donc les points de jonction entre la modernité naissante, le capitalisme émergeant et le motif de la femme sans tête ?

Avant de proposer quelques éléments de réponse, il faut rappeler que la présence de ce motif dans l'œuvre de Zola ne se cantonne pas uniquement à ce roman. Le motif réapparaît, sous différents costumes narratifs, dans tout le cycle. D'ailleurs, le mot « tête », suivant les conclusions de l'analyse lexicale menée par Pierre Brunet, est l'un des termes les plus souvent employés dans le cycle zolien (Brunet 1985 : 325). La pertinence du terme « tête » dans le roman de Zola a été aussi soulevée par Kelly Basilio :

Toutes les histoires des Rougon-Macquart sont-elles d'ailleurs rien d'autre que des histoires de têtes malades ? « Moi, ma tête est fêlée » pourraient dire à l'unisson les Rougon-Macquart. L'homme, cette « bête humaine » est en effet une tête fêlée : la « fêlure » héréditaire, c'est avant tout à ce niveau qu'elle se situe pour Zola, la tête (Basilio 2007).

À notre sens, ce n'est pas seulement la fréquence du mot « tête » qui compte, mais les constellations de sens qu'il est susceptible de générer. Or, dans le premier volume du cycle, intitulé *La Fortune des Rougon*, Zola érige en emblème de cette famille une femme sans tête. En remontant aux protoplastes, il parle d'une aïeule, Adélaïde Fouque, dont la tête est fêlée, détraquée mais – nuance d'importance – non pas folle : « (...) non pas qu'elle fût folle (...), mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde », précise Zola, en ajoutant qu'elle « était naturelle, très logique avec elle-même, seulement sa logique devenait de la pure démence aux yeux de ses voisins » (F, 44). De cette manière, cette femme à tête fêlée – mais non pas dépourvue de bon sens – préside au cycle zolien et constitue ainsi une matrice de la féminité dérangeante et ambivalente, à la fois détraquée et raisonnable. Dans le cycle zolien, il y aura d'autres figures féminines dont la caractéristique sera fondée sur la tête raisonneuse, trait associé pourtant au XIX^e siècle à l'homme. À titre d'exemple, évoquons Marthe Mouret de *La Conquête de Plassans* qui « allait au but logique » (C, 1169) ; Pauline de *La Joie de vivre*, « une personne de raison » (J, 817) ou la fondatrice d'« Au Bonheur des dames », Madame Hédouin, et son « tranquille raisonnement de femme pratique » (P, 173).

Denise Baudu, le principal personnage féminin d'*Au Bonheur des Dames*, ce roman « sur le haut commerce » (Mitterrand 1964 : 1677), sera au cœur de cette lutte de même

¹⁰ Toutes les références aux œuvres de Zola proviennent de : *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris : Gallimard 1960–1969, 5 vol. Désormais les références à *Au Bonheur des dames* (B), *Pot-Bouille* (P), *La Conquête de Plassans* (C), *La Joie de vivre* (J), *Fortune des Rougon* (F) seront indiquées par leur sigle respectif, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

que sa tête (et sa chevelure abondante) sera sujette, au sens propre du mot, aux transformations qui feront de ce détail apparemment « inutile » un détail-embryon de différents parcours interprétatifs du roman. En arrivant à Paris, cette jeune provinciale, portant dans son corps « la fièvre du voyage » (B, 414), un ébranlement communiqué par le train (cf. Schivelbusch 1990 : 122–123), est présenté, dès le début du roman, comme celle qui subit un choc sensoriel qui lui fait perdre la tête. Elle semble étourdie par « le fracas de la rue, le grondement des voitures, la bousculade des trottoirs » (B, 753), produits de la modernité tapageuse de la ville haussmannienne. Le choc des sens est suivi d'un choc esthétique, car elle s'arrête, clouée de peur et d'admiration, devant la vitrine du magasin de nouveautés. Son attention est attirée par des mannequins qui, exagérant la cambrure de leurs reins, au lieu de tête, arborent des étiquettes avec des prix :

La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; tandis que les glaces (...) peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portant des prix en gros chiffres, à la place des têtes (B, 392).

Sur fond de chapelle, (...) le grand manteau de velours (...) mettait le profil cambré d'une femme sans tête, qui courait par l'averse à quelque fête, dans l'inconnu des ténèbres de Paris (B, 414).

Nous assistons donc à un silencieux face-à-face entre cette jeune provinciale et les mannequins acéphales, symbole d'une nouvelle femme, de cette femme de l'époque industrielle qu'on déleste allégrement du poids de ce détail encombrant qu'est la tête. Cependant, même si Denise perd sa tête au début du roman, sa modernité sera toute autre, plus cérébrale donc plus équivoque. Cette jeune fille, qui s'est laissée impressionner par le tumulte sensoriel d'un Paris en plein changement, se muera en jeune femme qui retrouvera sa tête et en fera un usage de plus en plus intelligent, ce qui, paradoxalement, confèrera à ce personnage toute son ambiguïté.

La représentation du nouveau féminin dans le roman s'insère dans un réseau plus vaste de sens, car le propriétaire d'« Au Bonheur des dames », Octave Mouret, appelé par Zola le « poète de la spéculation » (B, 420), ayant « le sens nouveau du négoce » (B, 430), invente « le mécanisme du grand commerce moderne » (B, 460–461) basé sur l'exploitation de la femme. Sa tactique commerciale est fondée sur un profond mépris, voire la haine de la femme qu'il cache sous les dehors d'un séducteur habile :

Mouret avait l'unique passion de vaincre la femme. Il la voulait reine dans sa maison, il lui avait bâti ce temple, pour l'y tenir à sa merci. C'était toute sa tactique, la griser d'attentions galantes et trafiquer de ses désirs, exploiter sa fièvre (B, 797).

Arguant connaître la femme, il s'efforce de mettre à profit ce qu'il considère comme la nature féminine, la décrivant comme impressionnable, de faible volonté et portée à la dépense. Pour cette raison, il travaille à atteler « toute la passion de la femme pour la dépense et le chiffon » (B, 458) à ses propres fins, en voulant transformer son hystérie en une « fièvre acheteuse ». Cette tactique commerciale, qu'il érige au rang

d'une nouvelle religion des temps modernes, lui permet de chauffer à blanc la machine des grands magasins :

C'était lui qui les possédait de la sorte, qui les tenait à sa merci (...). Il avait conquis les mères elles-mêmes, il régnait sur toutes avec la brutalité d'un despote (...). Sa création apportait une religion nouvelle, les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles : dépense nécessaire de passion nerveuse (...) (B, 797).

Mouret incarne une alliance de la société androcentrique avec le pouvoir capitaliste, les deux sous-tendus par l'infériorisation de la femme. Celle dernière, mise d'abord au piédestal de la société bourgeoise comme mère et idôle, se voit déçue au rôle d'une matière exploitée et exploitable, à un bras nerveux du capitalisme, voire à sa force motrice, car c'est elle qui fait écouler la marchandise : « Ayez donc les femmes (...) vous vendrez le monde » (B, 461). Par conséquent, Mouret, « maître de la terrible machine » (B, 442), fait tout, à partir de l'agencement de l'espace intérieur du magasin jusqu'à la disposition des rayons et des vitrines, pour s'accaparer de sa tête et faire du féminin décapité un rouage essentiel du commerce ; pourtant la femme perd dans cette « mécanique à manger les femmes » (B, 111) non seulement sa tête, mais « elle y perd quelques gouttes de son sang » (B, 797).

Cependant Denise, même si elle est présentée au début du roman comme une femme impressionnable, qui perd sa tête au premier contact avec le magasin et « cette grande ville inconnue » (B, 562), incarne déjà toute autre féminité. Malgré ses peurs et angoisses, elle saura tenir tête à Mouret et le convaincre par sa propre arme, en partageant avec lui sa fascination pour le nouveau commerce. Mouret est stupéfait par le fait qu'elle saisit si bien l'idée du nouveau commerce, étant « remplie d'idées larges et nouvelles. Lui, ravi, l'écoutait avec surprise » (B, 583). Sa féminité si raisonnable et logique surprend Mouret qui, en présence de Denise, perd ses repères, car « il subi[t] sa puissance » (B, 584). Cette jeune provinciale, qui perd sa tête dans « l'air épais des foules » (B, 524) de la grande ville haussmannienne, se révèle une femme de tête : « Sous les crises de sa sensibilité, il y avait une raison sans cesse agissante (...). Elle faisait peu de bruit, elle allait devant elle, droit à son but, par-dessus les obstacles ; (...) » (B, 504) ; « Elle se faisait de la vie une idée de logique, de sagesse et de courage » (B, 565), elle avait « un amour de la vérité et de la logique (...) » (B, 730) et « elle était remplie d'idées larges et nouvelles » (B, 583).

Le parcours romanesque de Denise Baudu retrace sa double transformation : physique et mentale. D'une « sauvageonne » et d'une « mal peignée » (B, 502), elle se transforme physiquement, discipline sa chevelure rebelle et devient une belle femme. Mais comment comprendre son embellissement ? A-t-elle cédé à la pression du magasin et a-t-elle mis son corps en conformité avec le canon de la féminité de son temps ? Est-ce le système qui a abusé d'elle et l'a contrainte à se conformer au modèle, celui de la femme-mannequin qui incarnait une Parisienne courant à quelque fête ?

La transformation physique de Denise jalonne les étapes successives de son histoire. Pourtant, c'est sa transformation mentale qui semble plus problématique. Zola construit une figure féminine complexe qui sous les dehors craintifs [« N'allait-elle pas remettre

la main à la machine qui écrasait le pauvre monde » ? (B, 610)], cache sa réelle fascination, nous pesons nos mots, pour le magasin « succombant à l'attraction de ce colosse de verre » et « se trouva[nt] comme emportée par une force (...) » (B, 610). Qui plus est, balançant toujours entre révolte et attraction envers le magasin, Denise semble devenir non seulement son admiratrice, mais aussi sa maîtresse, son amante. Zola crée un champ sémantique de la séduction, voire de l'étreinte passionnelle qui débouche, dans cette aura d'un pragmatisme ambiant, sur une pensée encore craintive mais prospective (rêve, avenir, enfant) :

Denise, cédant à la séduction, était venue jusqu'à la porte (...). À cette heure de nuit, avec son éclat de fournaise, le *Bonheur des Dames* achevait de la prendre tout entière. (...) Elle y rêvait son avenir, beaucoup de travail pour élever les enfants, avec d'autres choses encore, elle ne savait quoi, des choses lointaines dont le désir et la crainte la faisaient trembler (B, 414).

Faudrait-il donc souscrire au raisonnement de Naomi Schor et « parler du grand magasin comme d'un espace transitionnel qui ouvre la voie à la libération féminine » (Schor 1992 : 183) pour envisager la transformation de Denise dans la perspective émancipatrice ? Est-ce qu'elle est celle qui, ayant compris les rouages du système grâce à son intelligence, a réussi à s'y adapter, ou bien ce sont les filets sophistiqués du capitalisme qui l'ont aliénée de sa raison en faisant d'elle son alliée ? Est-ce que c'est la ville, cette « cité fantastique », mais en même temps ce guet-apens moderne, fait de lumières, de fiévreuse agitation et de tentations qui a prêté sa main forte à lui tendre un piège et la guillotiner ? Est-ce que le fait qu'elle veut adhérer à cette modernité résulte du fait qu'elle s'y soumet ou qu'elle veut contribuer à son développement ? Serait-elle agente de la transformation ou son objet, ou, peut-être, les deux à la fois ? Faudrait-il penser que l'image de la femme sans tête, courant à une fête, qu'elle a vue le premier jour à Paris dans la devanture d'un magasin, serait prémonitoire de son destin (Basilio 1993 : 290) ? Court-elle à sa perte ou à son épanouissement ?

Comment donc comprendre ces ambivalences de Denise, cette « a-céphale » moderne, à la fois, logique et raisonnable qui, « n'ayant jamais connu la folie du chiffon » (B, 404), ressent de la fascination pour cette terrible machine commerciale et pour son maître ?

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Nous proposons de mettre en rapport tout ce questionnement avec la pensée d'Hendrik « Hent » de Vries, un philosophe danois qui, dans son essai, *Adieu, à-dieu, a-Dieu*, forge sa compréhension du mot « adieu » sur la pensée de Lévinas (de Vries 1995 : 218). Or, il explique que, dépendamment du sens que l'on donne au préfixe « a » (privatif ou attributif, marquant la direction, le but)¹¹, le mot « adieu » prend un autre sens : sans Dieu

¹¹ Du grec ancien *à-*, *a-* exprimant la privation, le manque, la suppression/Du latin *ad-* (« à »), marquant la direction, le but.

ou vers Dieu. Empruntant cette idée à notre compte, il se peut que le préfixe « a » dans « acéphale » puisse se comprendre soit dans le sens privatif « sans » ou dans le sens positif, « vers ». Par conséquent, « acéphale » pourrait s'interpréter dans le roman soit comme une femme-objet, soumise au pouvoir de l'homme qui incarne le système capitaliste, soit comme une femme de tête, donc cette nouvelle femme qui veut « agir, créer, se battre contre les faits (...) » (B, 697), intercesseuse des changements qui s'opèrent au XIX^e siècle. Ces deux pistes de compréhension témoignent de l'ambivalence et de la complexité irréductible du féminin zolien et donnent l'idée du potentiel interprétatif du motif de la « femme sans tête » dans l'univers romanesque d'Émile Zola.

BIBLIOGRAPHIE

- BASILIO Kelly Benoudis, 1993, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève : Droz.
- BASILIO Kelly Benoudis, 2007, Une figure génétique chez Zola ? La femme sans tête, *Romantisme, Revue du Dix-neuvième siècle* 138 : 107–117.
- BOSINSKI Christian, 2011, *Femmes sans tête. Une icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'ère glaciaire*, Paris : Errance Éditions.
- BRUNET Étienne, 1985, *Le vocabulaire de Zola*. Tome I. *Étude quantitative*, Genève–Paris : Slatkine–Champion.
- CHAMPFLEURY, 1869, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris : Dentu.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 1995, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce Ancien*, Paris : Flammarion.
- GARRIGOU-LAGRANGE André, PENOUIL Marc, 1986, *Histoire des faits économiques de l'époque contemporaine*, Paris : Dalloz.
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, 1963, *Le Manifeste communiste*, (in :) *Œuvres. Économie I*, Paris : Gallimard.
- MITTERAND Henri, 1964, *Études, notes et variantes*, (in :) *Au Bonheur des Dames. Les Rougon-Macquart*, t. III, Paris : Gallimard, 1596–1940.
- NORD Christiane, 1997, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester : St. Jérôme.
- DE LA ROCHETERIE Jacques, 1973, Le symbolisme du corps, *Bulletin archive* 31, <http://groupe-jung.fr/remos/Bulletin.Archive.N%C2%B031-2.283.pdf>.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, 1990, *Histoire des voyages en train*, Paris : Le Promeneur.
- SCHOR Naomi, 1992, *Devant le château : femmes, marchandises et modernité dans Au Bonheur des Dames*, (in :) *Mimésis et sémosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine (éds.), Paris : Nathan, 179–186.
- SERRES Michel, 1975, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris : Grasset.
- DE VRIES « Hent » Hendrik, 1995, *Adieu, à-Dieu, a-Dieu*, (in :) *Ethics and First Philosophy. The significance of Emmanuel Lévinas for Philosophy, Literature and Religion*, Adriaan Peperzak (éd.), London : Routledge, 211–223.
- ZOLA Émile, 1960, *La Fortune des Rougon*, (in :) *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. I, Paris : Gallimard.
- ZOLA Émile, 1964, *Pot-Bouille, Au Bonheur des dames, La Joie de vivre, Germinal*, (in :) *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. III, Paris : Gallimard.