



HAL
open science

Construction de l'opacité du texte et déconvenues de l'herméneute : Le Bonheur dans le crime de Barbey d'Aurevilly

Alice de Georges

► **To cite this version:**

Alice de Georges. Construction de l'opacité du texte et déconvenues de l'herméneute : Le Bonheur dans le crime de Barbey d'Aurevilly. Le Roman du signe, 2007. hal-03421080

HAL Id: hal-03421080

<https://hal.science/hal-03421080>

Submitted on 9 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alice De Georges-Métral, « Construction de l'opacité du texte et déconvenues de l'herméneute : *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly », *Le Roman du signe*, Presses Universitaires de Vincennes, mars 2007, pp. 239-258.

Construction de l'opacité du texte et déconvenues de l'herméneute :

***Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly**

Au XIX^e siècle, les romanciers qui ne partagent pas l'optimisme des progressistes disciples de Condorcet estiment que la Révolution de 1789 a aboli, avec la Monarchie et la puissance de l'Eglise, les deux fondements de la signification du monde. Ils enregistrent dans leurs productions littéraires les transformations de la vie sociale et des mœurs, ainsi que les errances d'un monde en quête de sa légitimité. Si Émile Zola demande aux découvertes scientifiques un fondement nouveau à la signification, Jules Barbey d'Aurevilly s'insurge contre cette démarche. Pour lui, la construction positiviste et scientiste de la signification du monde est illusoire. Sans le recours au sacré, l'interprétation est invalidée.

Au cœur des romans aurevilliens se pose donc la question des modes de lecture de l'Histoire contemporaine. L'univers référentiel qu'ils construisent se présente comme le résultat désespérant d'une société qui s'est émancipée du fondement religieux de la signification, sans avoir découvert un autre socle pour la légitimer. Le désarroi qui en découle offre le spectacle, tour à tour cruel et absurde, d'un univers diégétique qui est la représentation de l'inintelligible.

La lecture du monde contemporain de l'auteur oriente donc directement la construction du texte et de son mode de lecture. Si le référent du monde offre une lecture transparente aux yeux de l'auteur, son roman sera conçu de manière à assurer une lecture univoque. Si au contraire le référent du monde est opaque, le référent fictionnel subira une semblable opacification. Mettre en regard la construction de la lisibilité du texte chez Zola et Barbey permet de préciser ce rapport étroit entre les principes idéologiques de l'auteur et sa prévision du lecteur herméneute. La construction de la lisibilité dans l'écriture naturaliste permettra d'éclairer par contrepoint les stratégies d'écriture aurevilliennes.

En prenant le problème de l'interprétation à sa source, il apparaît qu'elle se fonde sur la catégorisation des mots et de leurs référents. Aristote dans *L'Organon* établit comme

condition de l'interprétation une classification des mots et des objets selon les relations d'opposition et de causalité qui s'établissent entre eux. Les catégories du monde sont intrinsèquement liées à celles du langage :

de même qu'il existe dans l'âme tantôt un concept indépendant du vrai ou du faux, et tantôt un concept à qui appartient nécessairement l'un ou l'autre, ainsi en est-il pour la parole ; car c'est dans la composition et la division que consiste le vrai et le faux¹.

Ainsi, dire le monde c'est classer les objets dans une grille qui en rend possible la lecture parce qu'ils ne sont interprétables qu'à partir de leur catégorie. Déchiffrer les signes du monde comme d'un texte relève donc d'un même procédé, et ne peut se faire que par l'opposition ou l'analogie.

La lecture interprétative, donc, suppose le choix de son mode. Dans *Les Limites de l'interprétation*, Umberto Eco présente l'enquête policière comme analogique à l'interprétation textuelle. Il faut « un code qui leur est propre, une explication opérant par et en eux et qui ne peut être transportée à d'autres textes »². L'un et l'autre reposent sur le système de l'abduction, « un processus inférentiel (en d'autres termes, une hypothèse) qui s'oppose à la déduction »³. A partir de l'observation, l'interprète cherche à analyser les signes en s'appuyant sur une « loi [...] donnée de manière automatique ou semi-automatique ». Il s'agit de l'abduction hypercodée.⁴ Le phénomène de l'abduction dans la fiction romanesque est au cœur de l'opposition entre les écritures zolienne et aurevillienne. Le lecteur herméneute est prévu par le texte qui s'ingénie, selon l'auteur, à construire des signes transparents ou à les rendre opaques.

Construction de la lisibilité dans les portraits zoliens

L'œuvre romanesque de Zola opère une abduction hypercodée qui permet à l'interprète de s'assurer de la validité de ses hypothèses. Le code sur lequel se fondent le

¹ Aristote, *Organon, chapitre 1, De l'interprétation, Paroles, pensées et choses. Le vrai et le faux*, p. 78.

² Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de poche, biblio essais, édition Grasset, 1992, p. 261.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ On peut, selon Eco, distinguer l'abduction hypercodée : « La loi est donnée de manière automatique ou semi-automatique ; nous l'appelons : loi *codée* », de l'abduction hypocodée : « La règle doit être sélectionnée parmi une série de règles équiprobables que nous propose la connaissance courante du monde. [...] la règle est sélectionnée comme étant la plus plausible de toutes » (*ibid.*, p. 263).

lecteur comme le personnage est le même, parce que le narrateur a pris soin de parsemer son texte d'indications de lecture claires et univoques. Il assure la lisibilité des rôles actantiels des personnages. Ainsi, narrateur et lecteur partagent la même compétence. Le lexique de la physiologie, essaimé au cœur des portraits, impose une interprétation scientifique d'obédience darwinienne. Philippe Hamon explique qu'il faut « considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un *point de vue* qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques »⁵. Un rapport étroit s'établit donc entre la lecture du signe par le personnage et par le lecteur.

À ce titre, le roman *Thérèse Raquin*, publié en 1867, place le lecteur dans la position de l'observateur scientifique qui doit tirer des lois générales sur les comportements humains à partir des faits qui lui sont présentés. Le passage du Pont Neuf, moins décor que laboratoire d'expérimentation, par sa structure close et le vitrage qui le recouvre, place les personnages dans le rôle de l'espèce à observer, et le lecteur dans celui du naturaliste scientifique. Thérèse, dépeinte grâce à la métaphore filée du félin est mariée au chétif Camille, son cousin avec qui elle a été élevée. Mais un jour, Camille présente à son épouse Laurent, un ami d'enfance. L'arrivée du nouveau personnage donne lieu à son portrait, en focalisation interne à travers le regard de Thérèse.

Thérèse, qui n'avait pas encore prononcé une parole, regardait le nouveau venu. Elle n'avait jamais vu un homme. Laurent, grand, fort, le visage frais, l'étonnait. Elle contemplait avec une sorte d'admiration son front bas, planté d'une rude chevelure noire, ses joues pleines, ses lèvres rouges, sa face régulière, d'une beauté sanguine. Elle arrêta un instant ses regards sur son cou ; ce cou était large et court, gras et puissant. Puis elle s'oublia à considérer les grosses mains qu'il tenait étalées sur ses genoux ; les doigts en étaient carrés ; le poing ferme devait être énorme et aurait pu assommer un bœuf. [...] On sentait sous ses vêtements des muscles ronds et développés, tout un corps d'une chair épaisse et ferme. Et Thérèse l'examinait avec curiosité, allant de ses poings à sa face, éprouvant de petits frissons lorsque ses yeux rencontraient son cou de taureau.⁶

Le déchiffrement des signes auquel s'adonne Thérèse sur le corps de Laurent sert de relais à l'abduction du lecteur. La focalisation interne à travers le regard du personnage éponyme induit l'interprétation ; le décodage des signes est opéré par Thérèse, et le lecteur lit un texte assorti de sa glose. Mais le rôle d'interprétant du lecteur demeure tout de même supérieur à celui de Thérèse, ce qui permet de valider sa fonction d'herméneute et ainsi

⁵ « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littératures*, n° 6, mai 1972, p. 87.

⁶ *Thérèse Raquin*, Paris, Le Livre de poche, classiques de poche, 1997, p. 50.

d'emporter son adhésion pour la thèse naturaliste qui s'y déploie. En observant le mode d'interprétation des signes du corps de Laurent auquel s'adonne Thérèse, le lecteur acquiert, sur le personnage éponyme, un savoir égal à celui du narrateur omniscient. Puisque le portrait suit le regard de Thérèse, le mouvement descendant, du visage vers les genoux, confirme la phrase d'ouverture : « Thérèse n'avait jamais vu un homme ». C'est alors toute l'ambivalence connotative du substantif « homme » qui se trouve déclinée, car les composantes du portrait convergent vers un sème unique, la puissance.

Tout d'abord grâce aux adjectifs qualificatifs classifiants : « grand, fort, rude, sanguine, large, court, gras, puissant, grosse, carré, énorme, ronds, développés, épaisse, ferme ». La physiologie de Laurent permet de le classer dans la catégorie « être humain puissant ». Cette catégorie est ensuite confirmée par deux figures de style, une hyperbole : « le poing fermé était énorme et aurait pu assommer un bœuf », et une métaphore : « son cou de taureau ». Le sème de la puissance se décline à nouveau en focalisation zéro par les indications sur l'évolution du regard de Thérèse, qui lèvent le voile sur la naissance du désir : « regardait, contemplait, elle arrêta un instant ses regards, elles s'oublia à considérer, l'examinait ». Les sensations de la jeune femme, structurées en crescendo, attestent cette hypothèse : « l'étonnait, admiration, curiosité, éprouvant de petits frissons ». Ainsi, le lecteur bénéficie de deux réseaux de signes qui se confirment mutuellement et qui valident son abduction, l'une fournie par la focalisation interne, l'autre par la focalisation zéro. Il acquiert une connaissance stable et précise sur les deux personnages puisque Laurent est reconnu comme un homme puissant, tandis que Thérèse dévoile ses désirs réprimés. Or, cette coïncidence entre les deux réseaux atteint son acmé dans la subordonnée qui clôt le portrait : « éprouvant de petits frissons lorsque ses yeux rencontraient son cou de taureau ».

Ce crescendo du désir de Thérèse s'explique si l'on prend en compte de manière plus globale la classification des espèces à laquelle participent les personnages. La métaphore opère une analogie claire entre le taureau et Laurent par le biais du sème commun « puissance ». Cette analogie éclaire rétrospectivement l'hyperbole placée quelques lignes plus hauts : « aurait pu assommer un bœuf ». La catégorisation oppose ici le taureau au bœuf, qui, s'ils appartiennent à la même espèce sont distingués par un seul trait ; la castration pour le bœuf. La première phrase du portrait est alors à son tour éclairée rétroactivement. Thérèse, qui n'a connu pour homme que son époux Camille, « n'avait jamais vu un homme ». C'est-à-dire que, au même titre que le bœuf, Camille est privé de la caractéristique qui aurait permis de le classer dans la catégorie « homme puissant ».

L'abduction hypercodée offre de ce fait au lecteur une connaissance sur un troisième personnage, Camille. L'hyperbole se comprend alors à son tour de manière quasi-littérale, et le lecteur acquiert une quatrième connaissance, cette fois proleptique ; le taureau/Laurent, pour satisfaire son instinct d'homme puissant, doit assommer le bœuf/Camille. Or ce dernier, qui « étale ses volumes de Buffon »⁷ sous les yeux de Laurent n'a pas su y lire les causes de sa future mise à mort. Sa faiblesse provient donc aussi de son impéritie dans le domaine de l'herméneutique. La suite du roman se chargera de valider l'ensemble des abductions basées sur la classification naturaliste, à une nuance près, Camille sera noyé et non assommé. La cohérence narrative et stylistique est telle que se crée en superposition du texte immédiatement lisible sa propre glose, parce que la série d'abductions hypercodées permet au lecteur de faire des hypothèses sur les événements à venir.

L'hypercodification de l'interprétation dans l'œuvre de Zola s'explique par le socle ontologique stable sur lequel elle repose. L'idéologie de l'auteur, athée et matérialiste, le conduit à théoriser très clairement son écriture, inspirée du naturalisme scientifique et de la classification darwinienne. Il est donc logique que l'espèce la plus faible disparaisse en premier, le bœuf/Camille, et que les espèces fortes, le félin/Thérèse et le taureau/Laurent copulent (« l'acte fut silencieux et brutal » dira le narrateur⁸). Cette théorie, appliquée à la lettre dans la conception des romans, induit la macrostructure comme la microstructure. Le texte livre ainsi au lecteur un savoir sur le monde référentiel, lui-même reposant, aux yeux de l'auteur, sur une conception univoque et stable de son fonctionnement. La préface de la deuxième édition, datée de 1868, confirme à son tour le code de lecture, comme pour s'assurer que le lecteur ne puisse y projeter un autre mode d'interprétation :

Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres.⁹

⁷ *Ibidem*. L'homme apparaît dans les écrits de Buffon en tant que représentant d'une espèce dont l'unité prévaut sur les différences. La majeure partie de l'*Histoire naturelle* dresse en effet un tableau exhaustif de la vie animale. Mais sa classification des animaux est basée sur la nature de leurs rapports avec l'homme.

⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

Cette conception de la fiction à partir des théories scientifiques constitue le reproche majeur que Barbey formulera à l'encontre des romans zoliens. Dans un article sur *Le Ventre de Paris*, il stigmatise l'auteur naturaliste en ces termes :

Avec le matérialisme voulu de sa préoccupation et de sa manière, M. Zola ne peut nous donner que des tempéraments ; et, pour ma part, maintenant, je le défie de sortir jamais de l'animal ! Or, l'animal est, comme les mots, sans âme. Il est toujours *bête*, plus ou moins.¹⁰

Le livre du monde, donc, ne fonctionne pas à l'identique pour Barbey d'Aurevilly.¹¹ La résistance du référent implique le caractère indéchiffrable de sa représentation.

Construction de l'opacité chez Barbey d'Aurevilly

Si le roman ne peut plus se charger de l'élucidation du sens, il s'assignera la tâche de déconstruire la signification, et de révéler ainsi l'impuissance de la démarche herméneutique. L'opacité du monde, sa fausse évidence, est en définitive figurée par l'établissement d'un lien d'équivalence avec celle du texte. L'illisibilité se joue dès la distribution des rôles actantiels.

Dans *Le plus bel amour de Don Juan*, l'épigraphe annonce que « Le meilleur régal du Diable c'est une innocence ». Lue à l'aune du titre, l'épigraphe requiert une identification de Don Juan au Diable, et le texte se charge de souligner cette parenté. Pourtant, ce Don Juan démoniaque est dépossédé de sa perspicacité et de son rôle d'initiateur par une petite fille chétive, laide et dévote dont la force du désir outrepassé celle du maître. La victime innocente que devait constituer l'ingénue initie Don Juan à l'exacerbation du désir par le manque. Le « meilleur régal du Diable » est l'innocence de Don Juan qui n'a pas soupçonné les délices coupables que promettait cette enfant. Qui est victime de qui dans cette nouvelle ? La réponse n'est pas fournie, car les fonctions actantielles et les répartitions catégoriales ne cessent de se croiser et de s'inverser. Si l'interprétation du texte est rendue opaque par l'épigraphe dont la fonction originelle est de l'éclairer, il en va de même pour la physiognomonie. Don Juan, présenté comme l'antéchrist présidant le banquet offert par ses douze maîtresses, elles-mêmes apôtres inversés d'une Cène parodiée, les métaphores méphistophéliques agrémentent son

¹⁰ Barbey d'Aurevilly, « *Le Ventre de Paris* », (*Constitutionnel*, 14 juillet 1873), *Les Œuvres et les hommes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, tome XVIII, p. 206.

¹¹ « Mais la nature était un livre fermé pour Allan », commente le narrateur de *Ce qui ne meurt pas*, (*Œuvres romanesques complètes*, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome II, 1980, p. 424).

portrait : il « embrassait de ses yeux, bleus d'enfer, que tant de pauvres créatures avaient pris pour le bleu du ciel, ce cercle rayonnant de douze femmes »¹². Les signes physiologiques sont trompeurs, et la couleur de ses yeux est un signifiant inverse à son signifié.

Barbey se plaît ainsi à exhiber les théories physiognomonistes au service de l'illisibilité. Ainsi, les portraits des deux protagonistes principaux de *Dessous de cartes d'une partie de whist* ne révèlent que l'opacité des corps. C'est le cas de la Comtesse de Stasseville : « Rien du dedans n'éclairait les dehors de cette femme. Rien du dehors ne se répercutait au dedans ! »¹³. Son médecin, observateur à la Cuvier, est incapable de savoir de quel mal elle souffre. Il ne peut que répéter ce diagnostic aporétique : « Elle est de la race des animaux à sang blanc »¹⁴. Ainsi, il la classe dans une catégorie sans pour autant parvenir à l'interpréter. C'est ensuite la théorie de la physiognomonie de Lavater qui est mise à mal dans le portrait de Marmor de Karkoël : « Sa lèvre rasée [...] était d'une immobilité à désespérer Lavater et tous ceux qui croient que le secret de la nature d'un homme est mieux écrit dans les lignes mobiles de sa bouche que dans l'expression de ses yeux » (*DC*, 141). Et de fait, ses yeux n'ont pas non plus livré son secret ! La tâche du lecteur-enquêteur, chargé de décrypter les signes, est ainsi rendue aporétique par la faillibilité de la loi sur laquelle repose l'interprétation.

Les apories de l'interprétation dans *Le Bonheur dans le crime*

Si l'*incipit* a pour vertu de poser les codes de lecture de la diégèse, il prescrit son mode de lecture et d'interprétation. On peut donc puiser dans l'ouverture du récit-cadre du *Bonheur dans le crime*, nouvelle écrite en 1871, soit quatre ans après *Thérèse Raquin*, les répartitions catégoriales lui servant de support.

Le personnage qui assure le lien entre les deux niveaux de récit, celui dont on dresse un portrait précis dans le récit-cadre et qui deviendra le narrateur de la métadiégèse, détient les clefs de la classification. Ce personnage, le docteur Torty, est médecin. A ce titre, il est un observateur qui établit des diagnostics, c'est-à-dire qui interprète les signes du corps. En sa qualité de médecin, Torty observe un cas particulier pour formuler une hypothèse qui s'appuie sur un code général. Établir un diagnostic médical consiste en effet, selon Eco, à opérer « la

¹² *Œuvres romanesques complètes*, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome II, 1980, p. 63.

¹³ *Ibid.*, p. 196

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

reductio ad unum d'une pluralité »¹⁵. Le narrateur le présente comme un « grand observateur, en plus, de bien d'autres cas que de cas simplement physiologiques et pathologiques »¹⁶. Disciple de Cabanis, ce disciple de Condillac dont il accentua encore le matérialisme, et de Chaussier, professeur d'anatomie et de physiologie, Torty est détenteur d'un savoir stable sur le monde. Zola n'aurait pas récusé les théories de ce médecin aurevillien. Pour accentuer encore cette filiation entre le narrateur métadiégétique et les théories naturalistes apparaissent, au détour d'une phrase, deux noms de lieux, comme prononcés au hasard : « il était venu s'engloutir dans Paris – là même, dans le voisinage du Jardin des Plantes, rue Cuvier, je crois »¹⁷. Le modalisateur « je crois » ainsi que l'approximation « le voisinage de » intègrent les noms Cuvier et Jardin des Plantes comme de simples indicateurs spatiaux, qui plus est approximatifs. Cette ruse narrative permet de glisser subrepticement les deux indicateurs de l'interprétation du récit-cadre, le Jardin des Plantes où l'on observe les espèces animales, le naturaliste Cuvier qui classe les espèces. Tout signe se présente donc comme étant à déchiffrer en fonction d'un code de lecture très clair, offert par les références à Cuvier, Cabanis, et au naturalisme. Car, si le personnage central du récit premier, narrateur intradiégétique du récit second, est un matérialiste habitant rue Cuvier, l'écriture naturaliste s'impose comme référence stylistique.

Dans le Jardin des Plantes, le narrateur du récit premier et le docteur Torty, ainsi que d'autres passants, observent une panthère noire en cage, lorsque survient un couple sur lequel se focaliser l'attention des badauds. Le jardin des Plantes devient un lieu où les espèces animales et humaines sont observées par le docteur et le narrateur, et un jeu de miroir s'instaure entre les observateurs et l'animal en cage. La macrostructure et la microstructure du récit premier tissent un même réseau d'analogies, conforme à la lecture naturaliste du monde et des textes qu'induit la présence du docteur Torty.

Les passages de la narration à la description sont justifiés par les mouvements de regards qui ont aussi pour fonction de créer une classification des espèces représentées. Torty et le narrateur regardent la panthère puis les « créatures humaines qui la regardaient timidement »¹⁸, concluant que « ce n'était pas l'humanité qui avait le beau rôle, c'était la bête ». Puis le regard des deux naturalistes est happé par l'arrivée d'un couple, Hauteclair et Serlon de Savigny, qui vient observer la panthère : « Oui, – me répondit le docteur, – mais

¹⁵ *Op. cit.*, p. 262.

¹⁶ *Le Bonheur dans le crime, op. cit.*, p. 82.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

voyez maintenant ! Voici l'équilibre rétabli entre les deux espèces ! ». Cette équivalence ne dure pas et la femme fixe du regard la panthère qui ferme les siens, « comme n'en pouvant pas supporter d'avantage ». L'inversion de la hiérarchie entre les espèces s'accompagne d'un geste qui la couronne : « Mais la femme [...] ne se contenta pas de ce triomphe ». Elle fouetta de son gant « le museau court de la panthère »¹⁹. La macrostructure du texte, fondée sur le jeu des regards, met en place une classification hiérarchisée où l'espèce humaine est inférieure à l'espèce féline. L'équivalence entre les deux espèces s'instaure ensuite avec l'arrivée du couple Savigny. Enfin, l'inversion de la hiérarchie est assurée par l'attitude d'Hauteclair. Le portrait de Torty et la macrostructure du récit premier semblent poser comme loi codée la classification naturaliste.

C'est ce que confirme ensuite la microstructure. Les figures de style fonctionnent toutes sur le mode de l'analogie entre les espèces, dans une logique très proche de celle qui présidait aux portraits zoliens.

Sur l'île de Java, dont la panthère est originaire, la nature « semble une grande tigresse, inapprivoisable à l'homme, qui le fascine et qui le mord ». Animalisée, Java se trouve ensuite personnifiée lorsqu'elle devient tout à la fois « Armide et Locuste ». Le narrateur et Torty arrivent devant la cage « en rôdant », et leur animalisation, dans un mouvement symétrique inverse amène la personnification de la panthère dont une prolepse nous apprend qu'elle est « morte comme une jeune fille de la poitrine ». Sa description la présente « étalée nonchalamment sur ses élégantes pattes ». Ouverte sur un lexique induisant la représentation d'une femme, la subordonnée participiale, par son antéposition, assure l'ambiguïté de la proposition. Décor et personnages se construisent donc selon le même principe d'analogie et de mise en équivalence de tous les éléments. Le regard des naturalistes glisse ensuite, de manière latérale de la panthère au couple. Serlon, animalisé en « chat » arbore un « air efféminé » de « mignon du temps de Henri III ». Il y a donc une inversion physiologique des catégories au cœur du couple. Hauteclair a les « muscles » tandis que Serlon a les « nerfs ». Leur classification figure l'exacte inversion du couple zolien puisque Thérèse est régie par les nerfs tandis que Laurent est tout en muscles.

À la supériorité d'Hauteclair sur Serlon répond ensuite la supériorité d'Hauteclair sur la panthère :

Quant à ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable, car, immobile déjà, elle sembla

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

s'enfoncer de plus en plus dans cette immobilité rigide, à mesure que la femme, venue pour la voir, la regardait ; et – comme les chats à la lumière qui les éblouit – sans que sa tête bougeât d'une ligne, sans que la fine extrémité de sa moustache, seulement, frémit, la panthère, après avoir cligné quelques temps, et comme n'en pouvant pas supporter d'avantage, rentra lentement, sous les coulisses tirées de ses paupières, les deux étoiles vertes de ses regards. Elle se claquemurait.

– Eh ! eh ! panthère contre panthère ! – fit le docteur à mon oreille ; – mais le satin est plus fort que le velours.

Le satin, c'était la femme, qui avait une robe de cette étoffe miroitante – une robe à longue traîne. Et il avait vu juste, le docteur ! Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude –, dans son espèce, d'une beauté égale, et d'un charme encore plus inquiétant, – la femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipait ; et la bête venait de le sentir, sans doute, quand elle avait fermé les yeux.²⁰

Le portrait d'Hauteclair s'ouvre sur une ambiguïté sémantique semblable à celle de la panthère, grâce à l'antéposition de la caractérisation : « Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude ». L'animalisation d'Hauteclair, la mise en concurrence des deux espèces, permet de lire les signes du corps du personnage à la lumière du naturalisme scientifique. Mais si l'analogie entre l'homme et l'animal sert chez Zola à expliciter l'homme par l'animal, par le biais d'une analogie univoque, le système des analogies se fissure dans le texte aurevillien.

Au cœur de ce système d'équivalences viennent se greffer deux figures de style au fonctionnement différent. Terty conclue le duel entre Hauteclair et la panthère par ce commentaire : « Eh ! eh ! panthère contre panthère ! [...] mais le satin est plus fort que le velours ». La deuxième proposition offre une comparaison entre la femme et la panthère, mais qui repose sur une double synecdoque, chacune d'elle étant désignée par un système de glissement. Le contenu, la robe, désigne la femme comme la panthère. Quant à la première proposition, elle offre une identique comparaison entre les deux espèces, mais une des deux occurrences du substantif « panthère » est à prendre en son sens littéral, l'autre en son sens métaphorique. L'antanaclase et la synecdoque insèrent ainsi subrepticement, au cœur du système analogique, un glissement. La synecdoque parce qu'elle est une figure d'inclusion, l'antanaclase parce qu'elle cache une distinction sémantique sous une apparente répétition d'un même signifié. Discrètement, et presque imperceptiblement, le code de lecture analogique est fissuré par les principes du glissement et de l'équivalence trompeuse. La

²⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

classification selon le jeu des contraires et des analogies est rendue plus friable, et l'élucidation du monde référentiel se fragilise.

Quant au portrait de Serlon, la cohérence du portrait moral et physique laisse dans l'ombre un indice majeur, inséré dans une digression. L'homme porte aux oreilles deux saphirs et, « excepté ce détail *ridicule* (comme aurait dit le monde) et qui montrait assez de dédain pour le goût et les idées du jour, tout était simple et *dandy* comme l'entendait Brummell, c'est-à-dire irremarquable »²¹. Deux problèmes de l'interprétation s'énoncent ici ; les signes sont irremarquables, et ils sont lus par « le monde », autant dire les contemporains de Barbey, dont il récuse l'idéologie. L'abduction hypercodée, que semble induire le système analogique sur lequel se construit le texte, est donc impropre. Les conclusions scientifiques et rationnelles sont impossibles à établir. Contrairement à Zola, Barbey montre que la dimension métaphysique de l'homme échappe à la rationalité et qu'il ne peut être réduit à ses instincts. On retrouve cette critique du naturalisme dans un article de Barbey sur Courbet. Il s'achève sur une critique du naturalisme littéraire par cette formule : « appelons-le pied-platisme du XIXe siècle et n'en parlons plus ! »²².

L'*incipit* aurevillien, s'il propose un contrat de lecture qui pose le naturalisme et la physiognomonie comme clefs, est donc un leurre qui permet d'accentuer l'opacité du texte car il envoie sur de fausses pistes.

Le parallèle entre *Thérèse Raquin* et *Le Bonheur dans le crime* peut alors s'éclairer. Thérèse et Laurent, le couple adultère, tuent le mari gênant pour assouvir leurs instincts, mais le remords les gagne peu à peu et les pousse au suicide. Le narrateur hétérodiégétique a la fonction du naturaliste observant l'espèce humaine, ses instincts, et le lecteur est amené à établir une conclusion scientifique sur la nature humaine, tirée de l'observation de ces échantillons. Dans la nouvelle aurevillienne, le principe est le même. Terty, observateur naturaliste, raconte, dans le deuxième niveau de récit, l'histoire des époux Savigny. En sa qualité de médecin de famille, il a pu les observer longtemps et établir un diagnostic à partir des signes de leurs corps. L'histoire d'Hauteclair et de Serlon est la même que celle de Laurent et de Thérèse. Serlon s'est marié par convention à Delphine de Savigny après avoir conçu un amour indéfectible pour Hauteclair. Les deux amants empoisonnent l'épouse puis se marient et vivent un amour si ardent que le médecin les compare à Philémon et Baucis. Si l'intrigue est comparable, le dénouement est inverse, et Terty s'avoue impuissant à le

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Les Œuvres et les hommes, Sensations d'art*, Genève, Slatkine Reprints, tome VII, 1968, p. 29.

comprendre, dépassé par ce cas particulier d'un amour parfait malgré le crime, et où le remords est absent. Cette nouvelle, écrite en 1871, soit quatre ans après *Thérèse Raquin*, comme une réponse à Zola, va jusqu'au bout de la logique naturaliste. Elle semble montrer que si l'âme n'existe pas, le remords non plus, car au nom de quoi les criminels seraient-ils punis ?

Une nouvelle construite selon le principe de l'énigme

Cette absence de punition est l'énigme qui justifie le passage du récit-cadre au récit encadré, enchâssement qui figure le secret caché à découvrir. Par un récit analeptique, la métadiégèse doit élucider le mystère présenté dans le récit-cadre, celui du « modèle fabuleux d'amour conjugal ». Le lecteur doit accéder au récit second comme on ouvre un coffret, pour découvrir ce qu'il renferme. Les portraits de Torty, Hauteclair et Serlon servent donc de matrice pour le récit second qui, pour élucider le mystère du récit premier, ne fait qu'en approfondir le secret. L'échec de l'herméneute enquêteur figure celui de l'herméneute lecteur dans cette enquête sur, non pas le crime, mais le bonheur dans le crime.

Si le titre annonce scandaleusement la fusion des contraires, il enjoint le lecteur à l'élucider. Le lire comme un paradoxe présuppose une répartition des substantifs « bonheur » et « crime » dans deux catégories opposées. Or, cette opposition n'a de fondement qu'axiologique. Il faut supposer que le bonheur se mérite par une conduite morale et que le crime se paye par le malheur pour que les deux substantifs puissent former un paradoxe. Il n'en est ainsi que pour le lecteur qui adhère à ces présupposés axiologiques. Reste à comprendre à qui s'adresse ce paradoxe et, par voie de conséquence, à qui profite le crime.

La métadiégèse ou l'élucidation du mystère

Les indicateurs temporels qui rythment le récit second inscrivent les événements diégétiques en regard de l'Histoire du XIXe siècle. S'instaure par ce truchement une détermination historique de l'opacité. L'histoire du père d'Hauteclair, le prévôt Stassin dit La Pointe-au-corps, débute sous la Restauration. Or, selon Barbey dans *Les Œuvres et les Hommes*, la restauration ne « restaure rien », et la fonction des aristocrates n'est rétablie qu'en apparence. 1789, explique le narrateur, ayant ôté aux nobles le droit de se servir de l'épée, ils ne s'en servent plus que pour les jeux d'escrime. Il y a donc à la fois dégradation du signe aristocratique qu'est l'épée, et glissement de sa signification. Si le signe n'assure plus une

classification stable, le prévôt peut épouser une grisette. De ce mariage qui efface les classifications surgit un enfant qui, explique Terty, « n'est rien moins, mon cher, que la femme à l'air de déesse qui vient de passer, en nous frisant insolemment du vent de sa robe, et sans prendre plus garde à nous que si nous n'avions pas été là ! – La comtesse de Savigny ! »²³, s'exclame son interlocuteur. Hauteclaire figure donc l'abolition de la classification, ce qui explique qu'elle prenne la place de l'homme dans le couple et celle de la panthère au jardin des Plantes. Elle naît après la Révolution, dans ce monde qui transforme l'usage de l'épée et cette dégradation révèle le glissement de l'herméneutique. L'épée est toujours signe de noblesse, mais non plus d'une noblesse d'armes, mais de loisir. Si les signes sont toujours les mêmes, leur signification s'érode. Et Hauteclaire, qui a pour nom celui de l'épée d'Olivier, incarne la dégradation du signe. Au cœur du nom de ce personnage opaque, le segment « claire » figure de surcroît une contre-motivation sémiotique. Le problème de la connaissance surgit donc au cœur de cette bascule historique. Si connaître consiste à reconnaître l'objet en le classant dans une catégorie préétablie, cette lecture du monde requiert une échelle classificatrice. Or, le système hiérarchique de la Monarchie, à présent obsolète, rend la classification impossible. L'Histoire contemporaine continue ensuite d'éroder le socle onto-théologique de l'interprétation, et la Pointe-au-corps est « tué moralement par la Révolution de Juillet, laquelle fit partir les nobles en deuil pour leurs châteaux et vida sa salle ».²⁴

Assortis du leurre naturaliste, les portraits du récit-cadre servaient donc d'indice pour la lecture du récit encadré. L'intrusion d'un système sémiotique allogène, à savoir dans le portrait d'Hauteclaire le passage de l'analogie au glissement, donnait une piste majeure ; la lecture classificatrice n'est plus efficace. C'est ce qui explique que dans le récit encadré les corps deviennent difficilement lisibles : « Comme tout le monde, Mlle Hauteclaire entendit à l'église paroissiale de V..., proclamer les bans du comte de Savigny et de Mlle de Cantor ; mais, ni son attitude, ni sa physionomie, ne révélèrent qu'elle prît à ces déclarations un intérêt quelconque »²⁵. « Et moi-même [...] qui me piquais d'observation, j'étais, sur le chapitre de la vertu de Hauteclaire, de la même opinion que toute la ville »²⁶). « Sa physionomie [...] ne trahissait »²⁷ rien. C'est ici que l'échec de l'herméneute naturaliste se signale clairement. Le

²³ *Ibid.*, p. 91.

²⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 98.

corps n'est pas un signe transparent, et la physiognomonie, si chère pourtant à Balzac, modèle avoué de Barbey, échoue.

C'est à la fin de la métadiégèse qu'interviennent les tentatives d'interprétation qui doivent naturellement clôturer le récit. Or, cette interprétation se fait en fonction d'un système axiologique qui présuppose un fondement ontologique. C'est le cas tout d'abord du narrateur extradiégétique qui, parce qu'il est catholique, suppose une adéquation entre le bonheur et la vertu d'une part, le crime et le malheur d'autre part. Le spectacle du bonheur indéfectible de ce couple criminel est un attentat envers la classification. Pour les deux herméneutes narrateurs, le bonheur jamais effloré du couple marié, l'absence éclatante de remords, sont le signe tangible que leurs codes classificatoires respectifs sont inopérants. Le dialogue qui conclut la métadiégèse par le retour au récit-cadre présente l'échec de l'abduction hypercodée, qu'elle se fonde sur le matérialisme ou le catholicisme. « J'étais épouvanté..., commente le narrateur extradiégétique, 'Mais, – fis-je, si c'est vrai ce que vous me contez là, docteur, c'est un effroyable désordre dans la création que le bonheur de ces gens-là.' »²⁸.

Cependant, si le docteur Torty ne partage pas ces présupposés, ce qui l'autorise à une réponse narquoise, la posture ironique qu'il adopte ne cache pas son désarroi :

« – C'est un désordre ou c'est un ordre, comme il vous plaira, – répondit le docteur Torty, cet athée absolu et tranquille aussi, comme ceux dont il parlait, – mais c'est un fait. Ils sont heureux exceptionnellement, et insolemment heureux. Je suis bien vieux, et j'ai vu dans ma vie bien des bonheurs qui n'ont pas duré ; mais je n'ai vu que celui-là qui fût aussi profond, et qui dure toujours ! ».

Le médecin, plutôt que d'observer, ramène ce cas à un problème moral, et c'est ce qui fait échouer son analyse. Car ce que le bonheur dans le crime a d'incompréhensible, c'est qu'il dénie la présence du remords, lui-même induit par la morale chrétienne.

Le dysfonctionnement de l'herméneutique provient de ce que, dans une époque où les fondements de l'interprétation sont effondrés, les herméneutes ne parviennent pas à se dégager d'une lecture du monde aristotélicienne²⁹. Si Aristote suppose l'organisation du monde et de la syntaxe selon des catégories stables, valables autant pour le référent que pour

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁹ Il y a donc ici une confusion entre deux présupposés incompatibles, celui de l'observateur matérialiste, et celui du moraliste : « Mais rien ! rien ! L'amour prenait tout, emplissait tout, bouchait tout en eux, le sens moral et la conscience, – comme vous dites, vous autres ; et c'est en les regardant, ces heureux, que j'ai compris le sérieux de la plaisanterie de mon vieux camarade Broussais, quand il disait de la conscience : 'Voilà trente ans que je dissèque, et je n'ai pas seulement découvert une oreille de ce petit animal-là !' » (*ibid.*, p. 125-126).

le signe, le docteur Torty structure sa pensée de cette manière, tout en l'ignorant. Il considère l'objet de l'observation en regard d'une répartition des catégories qui se fonde sur une loi morale qui n'a plus de fondement, et sur une loi matérialiste qui n'en a jamais eu, faisant sienne la répartition explicitée dans l'*Organon* : « Les relatifs peuvent avoir des contraires : par exemple, la vertu est le contraire du vice, tous deux étant des relatifs, et la science est contraire à l'ignorance ». ³⁰ Or l'antithèse n'a plus cours, et doit laisser place aux paradoxes ; l'opposition rationnelle entre les contraires se transmue en éclatement des catégories.

Et c'est ici que se comprend le paradoxe du roman de Zola, *Thérèse Raquin*. Si les deux amants se suicident, c'est parce qu'ils se croient poursuivis par le fantôme de Camille. Ainsi, le roman est structuré selon deux métaphores filées : celle de l'œil d'Abel qui poursuit Caïn/Laurent jusque dans sa tombe³¹ et celle de la présence vengeresse du Commandeur/Mme Raquin. Le remords, malgré les dénégations réitérées du narrateur, est donc bien ce qui vient ronger les amants et faire justice en punissant les criminels. Ainsi, l'abduction hypercodée est, malgré les intentions de l'auteur, rendue faillible par la macrostructure moralisante du roman zolien, qui dément sa microstructure. Sainte-Beuve reprocha cette inconséquence dans une lettre qu'il adresse à Zola. Il rappelle que l'épigraphe de *Thérèse Raquin* a été empruntée à l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine : « Le vice et la vertu, qui sont des produits comme le vitriol et le sucre ».

Vous prenez une épigraphe que rien ne justifie dans le roman. Si le vice et la vertu ne sont que des produits comme le vitriol et le sucre, il s'ensuivrait qu'un crime expliqué et motivé comme celui que vous expliquez n'est pas chose si miraculeuse et si monstrueuse, et on se demande dès lors pourquoi tout cet appareil de remords qui n'est qu'une transformation et une transposition du remords moral ordinaire, du remords chrétien, et une sorte d'enfer retourné.³²

La nouvelle du *Bonheur dans le crime* semble donc mettre en relief les limites de la démonstration naturaliste à l'œuvre dans *Thérèse Raquin*. Si Zola étudie scientifiquement ses personnages, son récit montre, malgré les dénégations réitérées du narrateur, que les criminels sont punis. Et si le narrateur n'a de cesse de répéter que ce n'est pas le remords qui les habite

³⁰ I, *Catégories, chapitre 7, la relation*, p. 31.

³¹ Notons que la première série de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, où figure le poème « La conscience », a été publiée en 1859.

³² Lettre de Sainte-Beuve à Émile Zola du 10 juin 1868, *Correspondance générale*, tome XVII, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, Toulouse, Privat, 1975, p. 52.

mais le détraquement des nerfs, la démonstration revient au même. Ce flottement dans la démonstration se retrouve dans la bouche de Torty qui veut « étudier microscopiquement leur incroyable bonheur » pour y surprendre « disons le grand mot » un « remords ». Et c'est dans ce mot que réside toute l'erreur de l'interprétation naturaliste. Barbey d'Aurevilly semble ainsi montrer que si Zola était allé jusqu'au bout d'une logique matérialiste et athée, considérant les comportements humains comme seules résultantes de l'instinct, alors, rien n'aurait pu entraver le bonheur dans le crime de Thérèse et Laurent.

Conclusion

Dans le roman zolien la cohérence est assurée par la figure d'analogie. Elle suppose qu'un objet est interprétable grâce à la connaissance que nous avons d'un autre objet pourvu de caractéristiques identiques. Et la ressemblance sur un point ouvre une analogie sur un autre, que le lecteur doit décoder : la force musculaire renvoie à la puissance sexuelle. Chez Barbey d'Aurevilly, l'analogie sur un sème aboutit au contraire à une inversion, puis à un glissement. La grille de lecture fournie est trop variable pour stabiliser l'interprétation. Doit-on en effet faire confiance à Cabanis et à Cuvier ou à l'épigraphe ? Ainsi, la macrostructure de *Thérèse Raquin* est celle de l'élucidation des signes, tandis que celle du *Bonheur dans le crime* est celle du secret, les portraits zoliens sont le lieu d'un déchiffrement de signes transparents tandis que les corps aurevilliens sont opaques, enfin, les personnages zoliens relaient l'interprétation du lecteur tandis que les personnages aurevilliens figurent l'échec de l'herméneutique.

Se met en place, dans la réplique à *Thérèse Raquin* comprise dans *Le Bonheur dans le crime*, une polémique métadiscursive. Barbey avoue son admiration pour ce roman naturaliste, le seul de toute l'œuvre du naturaliste qui reçoive son aval :

Cet homme, à qui on a pu croire du talent littéraire, qui peignit dans sa *Thérèse Raquin* – un livre qu'il ne recommencera pas ! – les épouvantables remords des natures physiques, plus forts que leur abrutissement, n'est plus capable que de *faire l'étalage*, comme un garçon, chez les charcutiers qu'il adore.³³

³³ Barbey d'Aurevilly, « *Le Ventre de Paris* », (*Constitutionnel*, 14 juillet 1873), *Les Œuvres et les hommes*, op. cit., tome XVIII, p. 202.

On le voit cependant, la mécanique du remords lui apparaît indubitablement gouverner la diégèse. Conscient de ce que cette logique a de contraire à la profession de foi naturaliste, Barbey en pointe l'inconséquence dans sa nouvelle. Dans un article de 1868, il démontre déjà que la physiologie adaptée aux romans se fonde sur le dogme chrétien, à l'insu des auteurs réalistes :

Maintenant, avant d'être passionné, on est malade... On a même inventé des maladies d'avant la naissance, – ce qui ne me contrarie point, moi qui suis chrétien et qui crois au péché originel, mais ce qui devrait faire au moins réfléchir ceux qui le nient... Cela s'appelle l'atavisme et fait présentement le tour de la littérature.³⁴

Ce que Barbey met en scène, donc, c'est l'échec de la lecture naturaliste et matérialiste du monde. Mais c'est aussi l'échec d'une logique qui n'ose pas plonger au fond de son propre gouffre. Dans *Le Bonheur dans le crime*, Barbey ose ce que Zola n'a pas osé. Il dira en 1881 :

M. Zola n'est pas, en action, aussi naturaliste qu'en théorie. [...] Il n'est pas le héros sans peur ni reproche de sa doctrine ; et là où il descend à moitié l'échelle, il y a toujours des profondeurs et des dessous dans lesquels il n'est pas capable de descendre d'un échelon de plus.³⁵

Le duel journalistique que se livrèrent Barbey et Zola se déplace sur la production romanesque qui offre un champ de bataille plus efficace encore. Une formule de Philippe Berthier expose l'ambivalence de cette relation conflictuelle : « Barbey et Zola sont le malade l'un de l'autre »³⁶. Et c'est en inoculant la bactérie naturaliste au cœur d'une de ses nouvelles que l'écriture aurevillienne, par réaction, développe toutes ses défenses immunitaires.

Si le monde contemporain est illisible, c'est que les acteurs même de ce monde sont dupes d'une codification erronée. Le seul code valable aux yeux de Barbey d'Aureville, fondé sur la transcendance, est rendu obsolète par le cours de l'Histoire. Les événements du XIXe siècle ont ceci de particulier qu'ils ne sont plus le résultat de la Providence, parce que l'homme s'est chargé d'en détruire le cours. Le point de vue théologique est donc enrayé par le point de vue historique.

³⁴ Barbey d'Aureville, *Les Œuvres et les hommes*, op. cit., tome XVIII, pp. 273-274.

³⁵ Barbey d'Aureville, (*Le Triboulet*, 31 janvier 1881), repris dans *Le Théâtre contemporain*, Tresse et Stock, 1892, p. 229.

³⁶ Philippe Berthier, « Zola coprologue », *Les Lieux du réalisme, pour Philippe Hamon*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, éditions l'improviste, 2005, p. 445.

Cette poursuite du sens, explique Georges Gusdorf, est une poursuite sans fin. Aussi longtemps qu'on croyait à l'universalité de la vérité, on pouvait admettre que le document avait un sens et un seul, sous la garantie du Dieu de l'épistémologie. [...] L'historisme romantique aboutit à prononcer la mort de Dieu en épistémologie ; il n'y a pas de sauveur suprême pour arbitrer le débat.³⁷

Fruit d'une déviance, le monde contemporain résiste donc aux deux abductions hypercodées. La lecture qui se fonde sur le catholicisme, seule valable pour Barbey, est invalidée par le cours de l'Histoire ; la preuve en est ce bonheur dans le crime et la victoire de l'athéisme. La lecture qui se fonde sur le positivisme et le scientisme, seule valable pour les acteurs de l'Histoire contemporaine, est invalide aux yeux de Barbey car elle nie Dieu comme origine de la Création.

Il y a donc interférence entre une lecture théologique et une lecture historique du référent du monde, qui aboutit à la construction d'un référent fictionnel opaque. Le jeu de Barbey d'Aurevilly consiste ainsi à mimer l'écriture naturaliste pour orchestrer l'échec de l'interprétation. La construction de l'opacité du texte et les déboires de l'herméneute sont bien *Le Bonheur dans le crime* de Jules Barbey d'Aurevilly.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *Organon*, Paris, Vrin, 1997.

Barbey d'Aurevilly, *Le Bonheur dans le crime in Les Diaboliques, Œuvre romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1966.

Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de poche, biblio essais, édition Grasset, 1992.

Georges Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, éditions Payot, 1988.

Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littératures*, n° 6, mai 1972.

Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Le Livre de poche, classiques de poche, 1997.

Histoire de la sémiotique, RSSI, Association canadienne de sémiotique, volume 20, 2000, n° 1, 2, 3.

³⁷ Georges Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, éditions Payot, 1988, pp. 211-212.

Les Lieux du réalisme, pour Philippe Hamon, textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, éditions l'improviste, 2005.