

**LE DESCRIPTIF, « CE DÉLAISSÉ DE L'IMPÉRIALISME
NARRATOLOGIQUE... »**

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE HAMON

par Guillaume Bellon

Si Introduction à l'analyse du descriptif, paru pour la première fois en 1981, est, aux dires de son auteur, « un travail déjà ancien », l'ouvrage n'en continue pas moins à faire autorité ; il constitue une des références aux sources de la thématique choisie pour cette livraison de Recto/Verso. Philippe Hamon, spécialiste de la littérature du XIX^e siècle, des rapports du texte et de l'image, a bien voulu revenir sur son travail, en retracer les inflexions ou déplacements, et évoquer une vie au milieu de la littérature et ses signes.

Comment, à l'heure du triomphe de la narratologie (du prestige des nombreuses et innombrables « analyses » ou « structures » du récit), l'objet « descriptif » s'est-il imposé à vous ? Aviez-vous trouvé des « appuis » théoriques (songeons à Auerbach... jusqu'à Barthes), des soutiens, ou vous êtes-vous lancé seul dans cette recherche ?

L'objet « descriptif » (je préfère cet adjectif substantivé, qui suggère que l'on travaille sur un ensemble large de fonctions et de procédés à construire, au terme « description », qui semble désigner plus étroitement une unité stylistique bien identifiée-identifiable, pourvue d'un début et d'une fin, intégrée à un texte plus vaste, déjà donnée par une tradition). Il s'est imposé à moi lors de mes premières recherches sur la notion de « personnage ». C'était à l'occasion d'une thèse de doctorat, et elle portait sur l'œuvre de Zola, c'est-à-dire sur un écrivain friand de descriptions, et sur une notion (celle de personnage) qu'il s'agissait alors de reprendre dans les termes et les cadres d'une narratologie générale, discipline neuve qui dominait alors cette grande période structuraliste (les « dix glorieuses », 1965-1975). Travaillant sur le système des personnages, la description ne m'intéressait nullement. Cependant cette notion de « descriptif » s'est alors imposée peu à peu, et de deux manières : d'abord, logiquement, la question de la description devait croiser à un certain moment celle du personnage à l'occasion du problème du « portrait » ; deuxièmement, par esprit de contradiction si l'on veut, la question de la description s'est imposée comme en creux, comme un « manque », comme une question à la fois négligée, voire manquée (car considérée comme « accessoire ») par la Poétique (pas de « description » dans les *Formes simples* de Jolles), et

par cette narratologie par ailleurs si efficace et productive sur le plan d'une théorie générale du récit au sein de laquelle je me situais (Lévi-Strauss, Barthes, Genette, Todorov, Greimas) qui se contentait souvent de définir la description comme la « servante du récit », comme un « actant collectif plus ou moins anthropomorphe », définition qui me laissait un peu sur ma faim. Tout en travaillant donc sur cette question du statut du personnage (*Le personnel du roman*, 1983), j'ai commencé parallèlement à réunir des extraits épars de rhétoriciens classiques, de romanciers, de critiques, et de théoriciens plus modernes qui avaient traité, souvent rapidement et allusivement, souvent de manière suspicieuse et carrément négative, toutes orientations idéologiques et méthodologiques confondues (de Philostrate et Quintilien à Barthes en passant par Boileau, Diderot, Zola, Lanson, Valéry et Lukacs), de la « description », et à constituer pour moi-même une anthologie de textes sur la question (qui a fini par être publiée chez Macula en 1991). Un livre théorique sur « Le descriptif » s'est alors imposé de lui-même, à partir d'une nébuleuse de concepts vagues qui avaient peu intéressé les chercheurs et qui me sont apparus comme devant être mis en examen, puis en système : le concept de « liste », de « déclinaison », de « nomenclature », de « champ lexical latent », de « saturation », de « paradigme », de « vocabulaire », de « compétence descriptive », de « pantonyme » etc. Je me demande si la recherche en théorie littéraire (ou en « Poétique », ou en « sémiotique littéraire », peu importe le nom), voire en toute recherche (?), ne procède pas toujours d'un mouvement de ce genre : 1) on travaille sur un champ, un objet *x*, et 2) l'analyse et la réflexion focalisées sur cet *x* finissent par circonscrire et suggérer un lieu vide, une nébuleuse de concepts adjacents s'agglutinant pour désigner l'objet manquant *y*, l'objet absent des théories, l'objet complémentaire et négligé de ce champ, l'objet qu'il *fallait* négliger ou neutraliser ou mettre entre parenthèses pour construire l'objet *x* prioritaire, 3) objet *y* qui constituera le livre suivant du chercheur. C'est du moins ainsi que je « fonctionne ». Mais je crois qu'il faut rendre hommage à Lanson (sa théorie de la description comme « forme fixe de la prose »), à Jakobson (ses études sur la prose de Pasternak, ses hypothèses de travail sur la métonymie et la synecdoque chez les réalistes) et à Riffaterre qui a lancé, le premier, la notion de système descriptif. Tout n'a pas été dit. Il reste beaucoup à dire sur la liste et l'effet de liste (U. Eco, dans une exposition « Vertige de la liste » au Louvre en 2009¹, et un colloque récent, en 2011², s'y emploient), sur les relations du « détail », cet élément hors-structure, avec le système descriptif dans lequel il est souvent inclus, et qui est structure. De même sur les relations entre la *définition* et la *description*.

¹ U. Eco est l'invité du Louvre en novembre 2009, pour un mois de programmations et de rencontres réunissant artistes, philosophes, historiens de l'art et curieux de la « liste », du vertige qu'elle procure et de la langue qu'elle donne à entendre. Un livre, *Vertige de la liste*, est publié chez Flammarion en 2009 [ndlr].

² Le colloque « "L'effet-liste". Enjeux et fonctionnements de l'accumulation verbale en littérature », organisé par Marion Chénétier-Alev, Madeleine Jeay, Michelle Lecolle, Raymond Michel, Sophie Milcent-Lawson et Laurence Rosier, s'est tenu du 24 au 26 février 2011 à l'Université Paul Verlaine à Metz.

L'ouvrage a fait autorité, au point que d'*Introduction à l'analyse du descriptif*, d'édition en réédition, il se présente maintenant sous le seul titre : *Du descriptif*. Cette réduction est-elle simplement le fait de l'éditeur, ou dit-elle quelque chose de l'état de la question ? L'« introduction à » est-elle devenue « précis sur », sans prolongement possible ? D'autres, pourtant, se sont saisis, à votre suite, du même objet...

Le premier titre m'a été imposé (amicalement) par l'éditeur qui souhaitait que l'ouvrage s'intègre dans une série de livres portant ce type de titre (« Introduction à... »). J'aurais préféré quelque chose comme « Poétique du descriptif », car dans mon esprit il ne s'agissait pas d'un « manuel » destiné à des « suites » ou à des « applications », ou à des « prolongements ». « Du descriptif », titre un peu « tradi », m'a paru ensuite un moindre mal, et je l'ai adopté à l'occasion d'une réédition. Je voulais à tout prix éviter (je ne suis pas certain d'avoir entièrement réussi) de me cantonner dans l'étude des auteurs « réalistes-romanciers-prosateurs-descriptifs », et je souhaitais un type de titre qui puisse suggérer que la réflexion se plaçait sur un plan général et trans-générique et pouvait prendre ses exemples aussi bien dans les poèmes que dans les listes techniques ou dans les textes non littéraires. Quant aux « prolongements », ils furent nombreux (Éric Le Calvez, Jean-Michel Adam, Apostolos Lampropoulos...), mais l'idée de description comme objet raté par la narratologie était bien dans l'air, et de nombreux chantiers (notamment autour de la notion voisine de « détail » – voir R. Barthes, Naomi Schor, D. Arasse) ont été à ce moment-là ouverts ou réouverts (sur tel écrivain, sur le paysage, sur le portrait, sur la description dans les sciences, dans les brouillons préparatoires des écrivains, dans le poème lyrique, etc.) et je ne me figure pas avoir ouvert, inauguré et entièrement défriché tout seul un champ nouveau.

Un jeu de mot anime le projet de ce premier travail, celui de la fonction descriptive et *décryptive* de l'expérience littéraire ; or, ne retrouve-t-on pas cette même idée dans le bel essai, *Imageries*, dans lequel vous abordez, plus récemment, les rapports entre littérature et image (affiche, image populaire, photographie) au XIX^e siècle ?

Descriptif/décryptif m'ont paru fonctionner comme deux tendances, deux pôles opposés, mais pas forcément antinomiques, pouvant être complémentaires, de l'attitude « réaliste » : un réalisme « horizontal » encyclopédique – c'est aussi celui des expositions universelles – qui vise à l'inventaire exhaustif des surfaces par mise en liste des contiguïtés et des voisinages (Zola, Jules Verne...), et un réalisme « vertical » qui pense que le réel est caché sous la surface, est à décrypter pour être mis à jour (Balzac, Sue, Hugo). Gaston Bachelard avait déjà bien décrit cette « psychologie » du réaliste qui pense que le réel, c'est ce qui est « dessous » et « caché ». Mais cette double posture, où l'on peut retrouver la bonne vieille opposition entre métonymie et métaphore, est sans doute un peu simpliste, et il y a

certainement bien des variantes combinatoires de cette opposition. Je pense au réalisme sensoriel-impressionniste des Goncourt, par exemple. En fait, cette double posture ou postulation descriptive/décryptive n'est peut-être qu'une seule et même « opération » : plus une description dure, insiste, se prolonge, décline les aspects ou facettes d'un objet, plus cela provoque pour le lecteur un effet de « congruence croissante » (Riffaterre), plus le lecteur est disposé à croire que l'écrivain ne fait pas cela « gratuitement », qu'il « veut dire quelque chose », attirer son attention sur quelque chose de caché, de dissimulé, de crypté.

Avec *Imageries*, j'ai surtout voulu explorer, à la jonction de la littérature (une certaine littérature) et de nouvelles imageries industrielles au XIX^e siècle, une esthétique de la « platitude ». Il y avait quelques allusions chez Barthes à cette notion, qui est aussi une notion centrale (esthétique, stylistique, idéologique) chez un Flaubert. Cette notion est, chez des artistes divers (jusqu'aux théories sur le tableau de Maurice Denis), une machine de guerre que la deuxième moitié du XIX^e siècle lance contre tous les mythes de la « profondeur », de l'« intériorité », du « dessous » des choses et des missions « decryptives » de l'art.

À ce titre, au terme d'une démonstration brillante, vous définissez le XIX^e siècle comme « iconophile » : pourriez-vous préciser à nouveau ce que vous entendez par là ?

Il s'agissait de partir d'un double fait : l'envahissement du XIX^e siècle par toutes sortes d'imageries nouvelles (et souvent industrielles) : l'image de presse, le bibelot figuratif kitsch, le souvenir touristique, l'image publicitaire, l'illustration des livres, les images d'Épinal, les estampes japonaises, la lithographie, la photographie, la carte postale, la carte ferroviaire, etc., et de voir quel type de livre (l'album), quel type de lecture (par feuilletage, rapide, en zigzag), quel type de lecteur (voire de lectrice), quels types de styles, quels types de rythmes, quels types de *clichés* et de *figures*, etc., sont induits, en littérature, par cet envahissement ; et, en liaison, étudier les réactions souvent violentes du public qui se partage en iconophiles et iconophobes (sur fond de la fin du seul primat de la « grande peinture » comme seul grand modèle). Pensons au Baudelaire amateur de peinture, de cartes et d'estampes, et à Flaubert qui interdisait toute image illustrant ses romans. Bref, reprendre et redéfinir de fond en comble, en le prenant désormais à la lettre, ce vieux terme mis à toutes les sauces d'*imaginaire* qui me paraissait depuis longtemps complètement discrédité et dévalué au sein des études littéraires.

Au cœur de votre attrait pour le XIX^e siècle, Zola semble rayonner sur vos travaux, jusqu'au récent ouvrage que vous lui consacrez, et qui explore les liens possibles entre génétique et rhétorique : *Le Signe et la consigne*. Un tel programme, qui met en miroir les nomenclatures rhétoriques et les recherches génétiques, aurait-il pu

voir le jour à partir d'un autre auteur, et vous semble-t-il à même d'être rapatrié dans le cadre d'autres corpus ?

Zola est pour moi pratique : il me fournit depuis longtemps un corpus de référence important et commode, que je crois bien connaître pour l'avoir beaucoup lu et pratiqué. Ce n'est pas sans doute l'auteur que je préfère (mais cela n'a pas beaucoup d'importance), mais il est suffisamment « moderne » et divers (chroniqueur, polémiste, critique d'art, épistolier, homme de théâtre et d'opéra, critique littéraire, photographe, romancier, nouvelliste, théoricien, homme d'influence) pour suggérer en permanence des pistes de travail également diversifiées. De plus, les zoliens ont un accès commode à ses brouillons et dossiers préparatoires, déposés à la BnF, et même en cours de publication en fac-similés et transcription chez Champion par les soins de Colette Becker. La génétique littéraire s'est donc portée rapidement sur ce matériau privilégié. Et la Poétique et la génétique littéraire, une certaine génétique littéraire qui s'intéresse surtout à la généalogie des scénarios, s'y sont rencontrées tout naturellement (travaux de Henri Mitterand, d'Olivier Lumbroso, de Colette Becker notamment). D'où cet ouvrage collectif, *Le Signe et la consigne* (Droz, 2009), dans lequel nous avons essayé de maîtriser la masse énorme de ces dossiers préparatoires en les étudiant au strict stade pré-rédactionnel (celui des plans, ébauches, prises de notes sur le terrain, notes de lectures, plans dessinés, réunions de documents). Contrairement à d'autres approches génétiques qui privilégient surtout des approches très ponctuelles et circonscrites (génétique de la description, genèse d'un seul personnage, étude d'un seul dossier préparatoire, étude d'un seul brouillon, d'une seule page de brouillon, d'un seul *incipit* d'un roman, etc.), nous avons risqué une vue globale et synthétique (tous les dossiers préparatoires de tous les romans de Zola) du processus de création. En essayant de *cadrer* les opérations intellectuelles du créateur et de les regrouper à travers l'utilisation des grandes divisions de l'ancienne rhétorique (*Inventio, Dispositio, Memoria* etc.). Il ne s'agissait donc pas de rabattre les opérations intellectuelles de la création zolienne sur la rhétorique, mais d'un moyen commode de trier et de classer ces opérations, qui sont enchevêtrées et souvent simultanées et indifférenciées dans le moment créateur, en nommant des faisceaux d'opérations. J'ai l'impression que cela n'a pas trop mal marché. Mais le travail n'est sans doute pas exportable à d'autres auteurs : Zola a soigneusement trié, conservé, rédigé et classé ses notes et dossiers préparatoires, sans doute pour en faire la vitrine publicitaire du labeur, de l'enquête et de l'esthétique naturaliste. Le matériau est fascinant, mais sans doute unique, et quelque peu pré-arrangé, trop bien arrangé sans doute, par l'écrivain lui-même.

Cet ouvrage dédié à la genèse zolienne est le fruit d'une collaboration. Or, les écritures collaboratives, dans le champ intellectuel, si elles sont fréquentes, font peu l'objet de discours : quelle a été pour vous l'expérience d'un tel travail en équipe ? La

collaboration s’investit de diverses manières, et dans le milieu universitaire, elle recoupe aussi l’encadrement des travaux (maîtrise, doctorat) menés sous la direction du professeur que vous avez été, d’abord à Rennes, puis à Paris III. Gardez-vous par-devers vous des curiosités pour le fait littéraire, des « idées de recherches » que vous souhaiteriez partager ?

Cela doit être une évolution liée au grand âge (ou à la paresse ?) : écrire un article, ou même un livre, tout seul, ne m’intéresse plus. En revanche, participer à un ouvrage collectif (un Dictionnaire, un essai comme *Le Signe et la consigne*, élaborer avec d’autres rédacteurs un numéro spécial de revue sur un thème donné) continue de m’intéresser. Et puis, l’âge de la retraite étant arrivé, la dialectique incitative et créative du cours devant des étudiants et du livre issu du laboratoire du cours n’est plus possible. Le choix est donc ou de ressasser ses anciens livres, ou de s’insérer dans un projet collectif. Je crois à ce propos qu’il serait intéressant d’esquisser une typologie de la création académique (universitaire), d’étudier les contraintes spécifiques, la dynamique spécifique, les heuristiques spécifiques et les interactions du cours magistral, du monologue du séminaire, du dialogue du colloque, de la commande d’article, de la conférence officielle, de la découverte chez un bouquiniste, et tout cela en fonction du dynamisme (ou du non-dynamisme) du champ intellectuel du moment qui fonctionne comme grand orientateur du travail. Mais aujourd’hui que l’ensemble du champ de la recherche en littérature paraît bien atone, je ne vois pas trop quelle serait la dynamique qui permettrait de susciter de nouveaux objets ou champs de recherche : la Poétique semble avoir fait le tour de la plupart des « gros » objets (le genre, le récit, la description, le rythme, l’ironie, etc.), la génétique s’épuise à labourer de nouveaux gisements (la musique, le cinéma, le théâtre, le discours scientifique...) en multipliant les analyses microscopiques et sans remettre en cause ses présupposés, et les colloques se multiplient sur des thématiques éculées ou insignifiantes. À part l’ethnocritique (autour de J.-M. Privat à Metz), et certaines recherches sur les collusions et interférences entre écritures à régimes éditoriaux différents (la presse et la littérature, par exemple) je ne vois pas beaucoup de choses intéressantes se faire depuis dix ans. Mais c’est sans doute, là encore, un effet de l’âge.

Quelques « bons sujets de thèse » non traités ? Ou mal traités ? Ou que je regrette de ne pas avoir dirigés ? Ou traités moi-même ? Je ne sais trop, car ces sujets ont peut-être été traités ailleurs, et très bien, et il y a longtemps, sans que je le sache. En vrac : une étude sur le genre du comique troupier, une étude sur les envois et dédicaces romanesques, une étude sur l’année 1869, une étude sur le démodé en littérature (tout cela au XIX^e siècle), et, plus globalement, une véritable étude de la notion de *culture*, une typologie des cultures, dans la lignée des intuitions fondatrices et inaugurales de I. Lotman sur la question (même si je sais bien que tout le monde, actuellement, fait de « l’histoire culturelle »).

Dans cette perspective, votre ouvrage sur l'ironie littéraire, sur ce que vous nommez « l'écriture oblique », vous semble-il en marge de vos préoccupations, ou trouve-t-il à s'inscrire dans une continuité plus vaste ?

Même chose pour mon petit essai sur l'ironie littéraire (j'insiste sur le terme : *littéraire* : de Freud à Jankélévitch, beaucoup de très belles choses ont été dites sur l'ironie non littéraire en régime oral) : comme pour l'essai sur la description, qui a été généré par un *délaissé* de l'impérialisme narratologique, l'objet *ironie* est venu et s'est imposé a contrario, en réaction, en complément d'autres études précédentes. En effet, ayant travaillé longtemps sur le réalisme, sur le texte réaliste, sur des auteurs réalistes (Zola, Maupassant, Goncourt...), j'ai en fait travaillé sur un type de texte « sérieux ». Ce terme de « sérieux » se trouve aussi bien sous la plume de romanciers (Goncourt) que sous celle de théoriciens (Auerbach), et renvoie précisément à un type très complexe d'opérations sémiotico-psychologiques d'autorité et de croyance (des « virements de crédit », pour reprendre une belle expression de Valéry, entre postures et images d'énonciations accréditantes) dans un jeu entre écrivain et lecteur pour assurer l'« effet de réel ». L'ironie s'imposait donc comme contraire absolu, même si l'écrivain ironiste, bien sûr, a un sens aigu du réel, dit aussi le réel, la réalité, des choses vraies, mais autrement et selon d'autres stratégies d'énonciation. Et même si certains écrivains qui ont revendiqué la posture réaliste (Balzac, Flaubert) ont pratiqué et inventé des types d'ironies originales et spécifiques parfaitement intégrés à leur projet réaliste. Et puis, il y a la question passionnante des compatibilités ou incompatibilités entre texte poétique lyrique et ironie. Question, là aussi, de posture d'autorité, de positions de créance. Question qui mériterait un essai spécifique (pensons au cas Baudelaire, pour ne citer qu'un poète) que j'aurais bien aimé écrire.

Vous paraît-il possible de réunir l'ensemble de vos recherches autour d'un terme ? Je me demande s'il ne pourrait pas s'agir de celui de « transformation » – comme un aménagement du *poétique* au sens non plus du *faire* (de la création littéraire), mais de sa *transformation* (transformation de l'objet dans le texte descriptif ; transformation de l'image en discours, de l'avant-texte en texte)... N'est-ce pas d'ailleurs cette idée de « transformation », entendue dans le sens précis du passage du croquis à l'avant-texte, qui vous intéresse chez Zola par exemple ? Je songe ici à vos articles sur les figures et dessins dans les *marginaliae* des dossiers préparatoires aux *Rougon-Macquart*.

Oui, la notion de transformation est importante. Et *faire*, c'est toujours transformer. C'est curieux, mais cette notion de transformation, dont je ne suis pas particulièrement féru, me ramène en arrière, à l'époque où cette notion était très à la mode, où la revue *Change*

ferraillait contre le structuralisme et contre son concurrent *Tel Quel* avec cette notion comme drapeau, et où les grammaires dites « transformationnelles » se constituaient également contre le structuralisme accusé de « fixisme ». Alors que le terme est d'un emploi courant chez Lévi-Strauss (le mythe est « l'état provisoirement en équilibre d'un groupe de transformations », magnifique définition que j'aimerais bien importer pour définir le texte littéraire). Je remarque que le couple embrayage/débrayage (Greimas), ou la notion de traduction (chez Michel Serres) tournent aussi autour du même champ conceptuel : le passage, la réécriture, la transformation, la transposition d'un type de pratique sémiotique à un autre, d'un niveau de texte à un autre, d'un texte à un autre.

Nous voilà revenus à la question de la génétique. Vous avez commencé à travailler à une époque où la critique génétique n'existait pas (comme discipline), et existait à peine dans le champ universitaire. Sans redéployer votre parcours universitaire à l'aune d'une simple hypothèse (si la génétique avait existé...), vous semble-t-il que vos recherches auraient connu une orientation différente, vos travaux une autre direction ? Dans le prolongement de dernière cette question, nous préparons actuellement le prochain numéro de la revue, consacré aux « résistances » à la critique génétique : voudriez-vous nous faire part, au terme de cet entretien et en guise d'ouverture, des vôtres (que ces réserves soient ponctuelles, ou d'ordre plus épistémologique voire éthique) ?

Je ne sais que vous dire. Au début de ma carrière de chercheur, dans les années 70, et préparant une thèse (d'État !) sur Zola, j'ai tout de suite eu l'opportunité de travailler sur les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart. J'ai sans doute fait de la génétique sans le savoir, sans penser qu'une approche génétique pouvait être incompatible avec une approche structurale et poéticienne, et en pensant même parfois (je me mets là dans les pas de Valéry !) qu'étudier les *opérations* mentales qui président à la création était souvent plus intéressant qu'étudier les textes *finis* eux-mêmes. Ces recherches anciennes se sont concrétisées par mon dernier ouvrage (*Le Signe et la consigne*), bouclant en quelque sorte la boucle, et sans que je me sois jamais considéré comme un véritable spécialiste monomaniacque de la génétique, ne serait-ce que par ce que je me suis consacré au stade pré-rédactionnel, et non aux manuscrits et à leurs variantes aux stades de la rédaction et de la mise en texte. C'est la « préparation du roman » (pour suivre le titre d'un grand cours de Barthes en 1978-1980) qui m'intéresse, les pré-cadrages et présupposés de l'acte créateur. L'étude un peu myope d'un détail, d'une variante, d'une rature, le remplacement d'un mot par un autre ou une permutation de phrases dans un manuscrit préparatoire ne m'intéressent que médiocrement. Je crains aussi le présupposé téléologique, de toujours avoir en vue la fin connue (le livre, le texte tel qu'il a été publié) pour décrire et évaluer brouillons et ratures toujours en fonction de cette fin comme

horizon. Peut-être parce que je pense aussi qu'un texte (voir plus haut la citation que je rappelle de Lévi-Strauss) n'a pas de « fin » (il n'a pas non plus de début assignable), qu'il est constitué de l'ensemble de ses variantes, de ses transformations, mêmes postérieures à la « fin » éditoriale et publiée du texte. Le dessin animé de la maison Walt Disney, « Le bossu de Notre-Dame », fait pour moi partie intégrante du texte *Notre-Dame de Paris* de Hugo. Tout en me demandant ce que peut être la génétique en dehors de l'âge du papier, à l'âge des machines à traitement de texte qui suppriment l'avant-texte des brouillons et ratures. Elle ne pourra se déployer, justement, que dans l'après-œuvre, dans sa descendance, dans l'après-texte de ses transformations (ses traductions, ses parodies, ses adaptations, ses réécritures, ses pastiches, ses mises en images, ses transpositions génériques, etc.). Mais disons que j'ai été un compagnon de route de la génétique, un sympathisant. Toute discipline qui prône le retour au texte, à la matérialité d'un *texte*, d'un objet sémiotique quel qu'il soit (document, brouillon, archive, image, discours, œuvre), a d'ailleurs ma sympathie.

La page de l'équipe Zola du Laboratoire des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) propose une bibliographie complète de Philippe Hamon. On peut la consulter ici [http://www.item.ens.fr/index.php?id=13633#Bibliographie].