



HAL
open science

Les modalités du court dans l'écriture flaubertienne

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Les modalités du court dans l'écriture flaubertienne. *Revue des Sciences Humaines*, 2024, 355 - Faire court, éd. Delphine Gleizes et Laurent Demanze, pp.61-72. <halshs-04755405>

HAL Id: halshs-04755405

<https://shs.hal.science/halshs-04755405v1>

Submitted on 8 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Revue des Sciences Humaines

SSH

Faire court

Textes réunis par

Delphine GLEIZES et Laurent DEMANZE

355 3/2024

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

Revue des Sciences Humaines

Éditée par les Presses universitaires du Septentrion

Publiée avec le soutien
du Centre National du Livre
et de l'Institut Universitaire de France

Revue soutenue par l'Institut des sciences humaines et sociales (InSHS) du CNRS,
2024

Fondée en 1927 par Émile Bréhier (historien de la philosophie, membre de l'Institut), sous l'intitulé *Revue d'histoire de la philosophie*, devenue *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation* en 1933 sous l'impulsion de René Jasinski (professeur à l'Université de Lille puis à la Sorbonne et à Harvard), la *Revue des Sciences humaines* prend son titre actuel le 1^{er} janvier 1947.

À partir de 1980 elle est successivement et collégalement dirigée par Jean Decottignies (de 1980 à 1995), Philippe Bonnefis (1980-2001), Pierre Malandain (1995-2001), Alain Buisine (1995-2009), Gérard Farasse (1999-2014) et Dominique Viart (depuis 2001).

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

RÉDACTEUR EN CHEF : Dominique Viart

CONSEIL ÉDITORIAL : Andrea del Lungo (Université Paris Sorbonne), Bénédicte Gorrillot (Université Polytechnique Hauts-de-France), Morgane Kieffer (Université de Saint-Étienne), Émilie Picherot (Université de Lille), Nathalie Piégay (Université de Genève), Dominique Viart (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Karl Zieger (Université de Lille)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Karl Zieger

COMITÉ DE RÉDACTION : Wolfgang Asholt (Université Humboldt, Berlin), François Berquin (Université du Littoral), Patrick Boucheron (Collège de France), Jean-Max Colard (Université de Lille, Centre Georges Pompidou), Maxime Decout (Université Paris Sorbonne, Institut universitaire de France), Laurent Demanze (Université de Grenoble), Anne-Sophie Donnarieix (Université de Sarrebruck, Allemagne), Alexandre Gefen (CNRS), Jean Kaempfer (Université de Lausanne), Jean-Marc Moura (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Estelle Mouton-Rovira (Université de Bordeaux Montaigne), Dominique Rabaté (Université Paris Cité, Institut universitaire de France), Derek Schilling (Johns Hopkins University, Baltimore), Paolo Tamassia (Université de Trente, Italie), Birgit Wagner (Université de Vienne, Autriche), Aliocha Wald-Lasowski (Université catholique de Lille), Jessica Wilker (Université de Lille)

SECRÉTAIRE ADMINISTRATIF : Christophe Meurisse

COMPOSITION : Émilie Poudroux

DIFFUSION : Chloé Gaillard

DOCUMENTATION : Frédéric Gendre

Faire court

Politique de diffusion des livres numériques aux Presses universitaires du Septentrion

Les Presses universitaires du Septentrion mettent à la vente les livres numériques sur leur site internet sans appliquer de DRM (Digital Rights Management), ceci afin de ne pas réduire les usages de ses lecteurs. Leurs livres numériques n'en restent pas moins soumis au droit d'auteur.

En conséquence, les Presses universitaires du Septentrion demandent à leurs lecteurs de ne pas diffuser leurs livres numériques sur des plates-formes de partage ni de procéder à de multiples copies privées (> 5).

La violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon puni d'une peine de 300 000 euros d'amende et de 3 ans d'emprisonnement (CPI, art. L. 335-2 s.).

Le code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre.

La loi incrimine au titre du délit de contrefaçon :

- « toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi » (CPI, art. L. 335-3).
- « le débit [acte de diffusion, notamment par vente, de marchandises contrefaisantes], l'exportation et l'importation des ouvrages "contrefaisants" » (CPI, art. L. 335.2 al. 3).

Source : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique>.

Pour plus d'informations, consultez le site internet des Presses universitaires du Septentrion www.septentrion.com.

Table des matières

Introduction	7
<i>Laurent Demanze, Delphine Gleizes</i>	
De la maxime morale à la note journalière.....	17
Brièveté et exercice de la pensée <i>Bernard Roukhomovsky</i>	
D’osmazômes en notations	31
Remarques sur la terminologie critique du poème en prose fin de siècle <i>Adrien Cavallaro</i>	
Poésie-bouffe et stratégies des désirs.....	47
<i>Laurence Guellec</i>	
Les modalités du <i>court</i> dans l’écriture flaubertienne	61
<i>Stéphanie Dord-Croulé</i>	
Un récit sur rien.....	73
<i>Sabrinelle Bedrane</i>	
Éditer court.....	87
Le cas des Éditions Rue Saint Ambroise <i>Agathe Salha</i>	
Les <i>Contes de Galicie</i> d’Andrzej Stasiuk ou comment « faire du long » avec du court.....	99
<i>Anne-Marie Monluçon</i>	
Vagabondages de la pensée.....	115
Les « petites formes réflexives » entre modernité et littérature contemporaine <i>Dominique Viart</i>	
Faire « un peu moins court » dans l’aphorisme poétique contemporain.....	131
<i>Laure Sauvage</i>	
Traduire court, traduire moderne.....	145
Étude de deux traductions de « <i>L’Infinito</i> » (Leopardi) par Sicca Venier <i>Pascale Roux</i>	

Faire court avec <i>2666</i> ?	159
Réflexions sur une adaptation scénique de J. Gosselin et une réécriture dramatique d'E. Cormann <i>Jérémie Majorel</i>	
Faire court, faire vite : de l'appartenance de la littérature aux humanités dans <i>Personne ne sort les fusils</i> de Sandra Lucbert	173
<i>Catherine Langle</i>	
Poétique de l'arrière-plan.....	189
<i>Alexandra Saemmer</i>	
Ogre & humble	205
<i>Arno Bertina</i>	
Notes sur les contributeurs.....	211

Recension

Paule Petitier, <i>La pensée sorcière, Michelet 1862</i> , CNRS Éditions.....	215
---	-----

Les modalités du *court* dans l'écriture flaubertienne

Stéphanie Dord-Crouslé

QUAND IL QUESTIONNE SES CORRESPONDANTS, Flaubert attend en retour « quelque chose de clair et de court¹ ». En revanche, l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre littéraire réside, selon lui, dans une certaine *longueur*. C'est le sens du reproche qu'il adresse à son ami Louis Bouilhet² à propos de son poème *Melænis* :

On voit, vieux, [...] que tu t'es dépêché d'en finir. Le défaut général, c'est d'être trop court. La situation demandait plus de développement, c'est esquissé seulement. Je l'ai lue et relue, cette malheureuse fin. Mon avis est que c'est à refaire. C'est fâcheux parce que jusque-là ton œuvre allait toute droite et en montant. Ça faisait montagne³.

Effectivement, rares sont les lecteurs de Flaubert à se plaindre que ses romans soient trop courts... Pourtant, si l'amplification apparaît chez lui comme impérative, son écriture repose quant à elle sur un implacable processus de réduction textuelle, voire de complète suppression pour des passages qui avaient été intégralement rédigés. Ce mécanisme en tension place l'ensemble de l'œuvre sous le signe de la condensation. Néanmoins, il ne conduit pas l'écrivain à produire des textes courts – sauf dans un cas très particulier, celui

1.– Lettre de Flaubert à Jules Duplan, 4 septembre 1863. La *Correspondance* active et passive de Flaubert est citée d'après l'édition en ligne procurée par Yvan Leclerc et Danielle Girard, Site Flaubert, université de Rouen Normandie, 2017– ..., <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/>.

2.– Sur les rapports de ces deux amis et l'importance de leur collaboration pour le perfectionnement stylistique de chacun d'entre eux, voir Stéphanie Dord-Crouslé, « La correspondance entre Bouilhet et Flaubert, à partir de *L'Éducation sentimentale* – et au-delà... », *Crossed Correspondences : Writers as Readers and Critics of their Peers*, Vanessa Guignery (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 196-214 [disponible sur HAL : <https://shs.hal.science/halshs-01076422>].

3.– Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, 2 juin 1850.

de *Trois contes* dont on analysera pour finir la dimension thérapeutique de l'exceptionnelle brièveté⁴.

L'impossibilité de « faire court »

La parfaite adéquation entre ce qu'il y a à dire et la manière de l'exprimer est toujours au centre des préoccupations de Flaubert, comme de son ami Bouilhet qui se lamente alors qu'il rédige une courte pièce intitulée *Le Panier de pêches* :

Il y a des choses horriblement difficiles, impossibles même, du moins pour moi, puis un seul acte ! C'est terrible. On n'a pas la place de tout dire, et il faut que tout y soit, sans longueurs et sans sécheresse⁵ !

Cet idéal à atteindre n'est pas un point de départ. Il se conquiert en luttant pied à pied contre un naturel ou un tempérament qui porte au contraire Flaubert à toujours trop en dire, ou plutôt trop en écrire. En juin 1853, alors qu'il rédige vraisemblablement l'un des épisodes qui réunit Emma, Charles et Homais au début de la deuxième partie de *Madame Bovary*, il confie à Bouilhet : « J'ai fait ou à peu près mon trio d'imbécilles [*sic*]. – Il m'est impossible de l'écrire court. Il me ronge⁶. » Flaubert est conscient que l'expansion rédactionnelle est contraire à l'effet recherché. Mais l'écrivain ressent comme une obligation consubstantielle à sa nature de développer ses idées. Vivre dans un autre univers par l'intermédiaire de l'écriture, s'incorporer à la fiction, cela demande de l'espace. On se souvient de ces moments d'exaltation extrême éprouvés par le romancier lors de la composition de son premier ouvrage publié :

[...] c'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour⁷.

4.- Quelques éléments de la présente analyse ont déjà été développés par Stéphanie Dord-Crouslé et Pierre-Louis Rey, « Notice générale », dans Flaubert, *Trois contes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome V : 1874-1880, 2021, p. 1407-1414 ; et Stéphanie Dord-Crouslé, « L'art de la brièveté », *Le Point*, Hors-Série « Gustave Flaubert. "La bêtise est infinie" », novembre 2021, p. 71-72.

5.- Lettre de Louis Bouilhet à Flaubert, 10 mai 1866.

6.- Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, 22 juin 1853.

7.- Lettre de Flaubert à Louise Colet, 23 décembre 1853.

La retenue n'est pas alors à l'ordre du jour : Flaubert est au contraire dans une logique de l'épanchement maximal et de l'expression immodérée d'un bonheur qui consiste à habiter un monde qu'il a créé par ses mots, qu'il a engendré par sa propre prose.

Mais c'est parfois le sujet de l'œuvre lui-même qui interdit la brièveté. Gustave Flaubert, Ivan Tourgueneff et Hippolyte Taine se sont vivement opposés sur ce point à propos de *Bouvard et Pécuchet*. Les deux amis de l'ermite de Croisset s'accordaient en effet pour prôner un traitement rapide et enlevé du sujet. Aussi le philosophe français écrivait-il au romancier russe :

Mon impression est que le livre, même exécuté aussi bien que possible, ne peut être bon ; le comique [que Flaubert] croit y mettre avortera forcément et, comme une fusée qui rate, fera long feu. Les deux héros étant bornés, bêtes, des personnages à la façon d'Henri Monnier, leurs déceptions et mésaventures sont nécessairement plates ; on s'y attend, elles n'intéressent pas ; on voit deux escargots qui s'efforcent de grimper au sommet du Mont Blanc ; à la première chute, on sourit ; la dixième est insupportable. Un sujet pareil ne peut fournir qu'une nouvelle de cent pages au plus⁸.

Tourgueneff renchérisait auprès de Flaubert, en juillet 1874, alors que l'écrivain allait commencer la rédaction de son roman après deux longues années de réflexion et de lectures documentaires :

Je suis enchanté que vous ayez enfin trouvé un *site* – ou plutôt – *le site* [où placer vos personnages]. – Mais plus j'y rêve – plus c'est un sujet à traiter *presto* – à la Swift, à la Voltaire. Vous savez que ça a toujours été mon opinion. Votre scénario raconté m'a semblé charmant et drôle. – Si vous vous appesantissez là-dessus, si vous êtes trop savant...
Enfin – vous avez les mains à la pâte⁹.

Cette menace d'échec à peine voilée n'a pas fait vaciller Flaubert. Quelques jours plus tard, le romancier expose à son « Moscove » les causes de son inflexibilité :

Malgré l'immense respect que j'ai pour votre sens critique (car chez vous le Joueur est au niveau du Producteur – ce qui n'est pas peu dire) je ne suis point de votre avis sur la manière dont il faut prendre ce sujet-là. S'il est traité brièvement, d'une façon concise & légère, ce sera une fantaisie

8.– Lettre de Taine à Tourgueneff, sans date, citée dans Claude Digeon, *Le dernier visage de Flaubert*, Paris, Aubier, 1946, p. 66-67. Émile Faguet partageait l'avis de Taine : « De quelque façon qu'on le prenne donc, ce roman est manqué, comme, de quelque façon qu'on le lise, il est ennuyeux. On a l'idée, en le terminant, qu'il n'y avait guère là matière que pour une nouvelle » (*Flaubert*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1899, p. 136).

9.– Lettre d'Ivan Tourgueneff à Flaubert, 12 juillet 1874.

plus ou plus [*sic* pour moins] spirituelle, mais sans portée & sans vraisemblance, tandis qu'en détaillant & développant, j'aurai l'air de croire à mon histoire – & on peut faire une chose sérieuse & même effrayante. Le grand danger est la monotonie & l'ennui. Voilà bien ce qui m'effraie cependant... & puis, il sera toujours temps de serrer, d'abrèger. D'ailleurs, il m'est impossible de faire une chose courte. Je ne puis exposer une idée sans aller jusqu'au bout¹⁰.

Dans le projet particulier qui occupe alors Flaubert, il n'est donc pas question d'abandonner en chemin l'un des deux termes qui doivent rester intimement connectés : la fiction doit permettre à l'encyclopédie de se déployer tandis que l'encyclopédie doit constituer le ressort essentiel de la fiction. Aussi le fonctionnement rigoureux et harmonieux de l'ensemble requiert-il des développements incompressibles.

Au cœur du processus scriptural, le principe de réduction

Mais plus généralement, qu'il s'attelle à raconter la vie d'Emma Bovary ou à agencer le surgissement des hallucinations assiégeant Antoine, l'écrivain a toujours besoin de déployer son sujet et d'en examiner les moindres aspects à grand renfort de visites sur le terrain et de lectures documentaires. Pourtant, du fait même de l'économie rédactionnelle qui est celle de son écriture, une grande partie des matériaux que l'écrivain a rassemblés finira par disparaître complètement au cours de la genèse. En effet, que ce soit pour la lente mise au point de chaque page ou lors de la relecture de plus vastes ensembles (épisodes, chapitres, parties et, enfin, œuvre entière), Flaubert n'a de cesse de resserrer son texte ; et quand il s'aperçoit qu'il faut absolument couper, aussi chronophage la rédaction du passage en cause aura-t-elle été, il s'y résout.

Le mécanisme propre à l'écriture de Flaubert – cette « mécanique compliquée [par laquelle il] arrive à faire une phrase¹¹ » – est maintenant bien connu¹². Au sein de la genèse de chaque unité rédactionnelle, une phase de réduction succède inmanquablement à une phase d'amplification, et cette succession réglée produit un résultat auquel n'aurait jamais abouti un simple processus d'expansion linéaire. Il y a donc une formule immuable,

10.– Lettre de Flaubert à Ivan Tourgueneff, 29 juillet 1874.

11.– Lettre de Flaubert à Louise Colet, 15 avril 1852.

12.– Voir Pierre-Marc de Biasi, « Flaubert et la poétique du non-finito », dans *Le manuscrit inachevé – Écriture, création, communication*, Louis Hay (éd.), Paris, CNRS éd., 1986, p. 45-73 ; et Stéphanie Dord-Crouslé, « Entre programme et processus : le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode », dans *Genesis – Manuscrits, recherche, invention*, Revue internationale de critique génétique, n° 13, 1999, p. 63-87 [disponible sur HAL : <https://shs.hal.science/halshs-00149809> et Persée : https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1999_num_13_1_1120].

quasi mathématique, qui permet à la prose de Flaubert d'atteindre la densité et la congruence esthétiques visées, au prix de nombreux sacrifices à vertu régulatrice. Prenons quelques exemples de ce processus dans la genèse du chapitre V de *Bouvard et Pécuchet*, qui tous montrent que Flaubert ne reculait pas devant la suppression de fragments textuels dont la documentation puis l'élaboration rédactionnelle lui avaient pourtant demandé d'infinis efforts.

Ainsi, lorsque les deux héros du roman s'intéressent aux théories dramaturgiques, Flaubert commence par indiquer dans un scénario développé qu'elles sont « nombreuses » et que « la nomenclature des auteurs à consulter dans d'Aubignac [est] effrayante¹³ ». Puis, à partir des notes de lecture qu'il a prises sur un chapitre de *La Pratique du théâtre*¹⁴, il recopie dans la marge du feuillet une liste de penseurs et de théoriciens qui comporte effectivement plus d'une dizaine de noms. À l'étape suivante, la liste se présente sous cette forme :

[L'auteur débute par conseiller de lire Aristote, Horace, Jérôme Vida, Heinsius, Scaliger, La Ménardièrre <bien d'autres>, & tout ce qui se rapporte au théâtre dans Plutarque & dans Athénée¹⁵.]

Cependant, comme le manifeste la présence de crochets droits de part et d'autre du passage, Flaubert, dès la relecture de sa page, a renoncé à intégrer cette énumération de dramaturges. Il resserre alors son texte non plus par réduction sélective (par exemple en continuant à diminuer le nombre d'auteurs cités) mais par suppression complète, ce qui constitue la forme la plus radicale de la phase de réduction génétique. Après avoir envisagé de décliner une liste aussi longue qu'hétéroclite, l'auteur aboutit à une version définitive du passage qui indique seulement que les personnages étudièrent les règles dramatiques « dans la Pratique du théâtre par d'Aubignac, & dans quelques ouvrages moins démodés¹⁶ ». La documentation foisonnante et l'intertextualité forte que l'épisode véhiculait se trouvent ainsi brutalement résorbées dans le processus régulier d'élaboration du roman.

13.- Conservés à la bibliothèque de Rouen, les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet* (premier volume) sont accessibles en ligne (université Rouen Normandie, Centre Flaubert, 2013, <https://flaubert.univ-rouen.fr/manuscrits/manuscrit-de-bouvard-et-pecuchet/bouvard-et-pecuchet/>). Ici, il s'agit du f° 574 v° appartenant au 5^e volume du recueil coté g225. Pour faciliter la lecture, les transcriptions citées ont parfois été simplifiées ; les soufflets indiquent des ajouts tandis que les biffures apparaissent directement.

14.- François d'Aubignac, « De la manière dont on doit s'instruire pour travailler au poème dramatique », dans *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, p. 32-37.

15.- Ms g225 (5) f° 575.

16.- Ms g224 f° 111. Voir Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*, Stéphanie Dord-Crouslé (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », [1999] 2011, p. 204.

D'autres phénomènes similaires se produisent alors que le passage a été effectué complètement – et semblait-il avec succès – le parcours obligé de l'expansion suivie de la réduction. On se situe alors à un moment avancé de la genèse où l'équilibre du texte paraît avoir été définitivement trouvé. Ainsi, quand Bouvard et Pécuchet s'efforcent de découvrir en quoi consiste le style, ils remettent à plus tard la composition de vers, trop difficile, et décident de s'attacher à la prose. Mais, jusqu'à l'avant-dernier stade de la genèse, ils ne renoncent pas pour autant à étudier l'harmonie imitative qui donne lieu à la rédaction de deux paragraphes illustrant de manière aussi ample que peu convaincante quelques-uns des principes sur lesquels repose cette intéressante figure de style :

« [...] Occupons-nous de la prose, d'abord. » – [& ils sautèrent par-dessus l'églogue, l'apologue, la satire & le poème épique, pour s'appliquer à l'Harmonie.

Condillac leur enseigna que les sons rapides sont propres à la gaieté, les syllabes muettes à la crainte, les pesantes à l'incertitude. Delille a reproduit le fracas d'une tempête & De Piis le tapage de plusieurs métiers, la voix des animaux. Ils ne trouvaient pas toujours ces imitations irréprochables – mais n'en disaient rien, par fausse honte¹⁷.]

On vous recommande formellement de choisir un classique, pour se mouler sur lui¹⁸.

Néanmoins, à la relecture de la page, le nombre des exemples convoqués a dû paraître excessif à l'écrivain. Surtout, cet ample traitement de l'harmonie imitative créait une rupture dans le rythme narratif. Alors que Bouvard se prononçait sans détour en faveur de la prose, il devait d'abord écarter différents sous-genres avant d'en arriver à l'harmonie qui, enfin, le conduisait à la question de l'imitation des classiques. Or, cette dernière se présentait comme une prescription incontournable préalable à toute autre recherche (« On recommande formellement de choisir... »). Le paragraphe sur l'harmonie imitative produisait donc un regrettable effet de stagnation, et, malgré le caractère comique de la réaction des personnages qui « n'osent donner leur avis » parce qu'il est défavorable, le passage contribuait à immobiliser la narration, ou du moins à lui faire perdre une vitesse qui doit demeurer constante et soutenue pour que le lecteur ne se lasse pas. Une fois le dysfonctionnement identifié, Flaubert n'a pas hésité ; il a impitoyablement sacrifié le paragraphe en cause. La version définitive, produite à l'étape suivante de la genèse, ne porte plus aucune trace du développement initial concernant

17.- « Pour ne point paraître rustauds » ou « insensibles », précise la rédaction précédente (Ms g225 [5] f° 588 v°).

18.- Ms g225 (6) f° 617 v°.

l'harmonie imitative : « [...] Occupons-nous de la prose, d'abord. » / On recommande formellement de choisir un classique [...] ¹⁹. »

Dernier exemple d'un semblable resserrement textuel drastique : le moment où Bouvard et Pécuchet s'intéressent aux romans et passent en revue leurs différents genres. Chacun d'entre eux, dans les scénarios, devait être envisagé selon un angle d'attaque particulier se prêtant à un développement spécifique ; ensuite, la découverte d'un manque ou d'une insuffisance devait systématiquement motiver le passage au genre suivant. Ainsi, les personnages devaient abandonner le « roman lyrique » en raison de ce qu'il comporte « de vague & de poncif » pour s'intéresser au « roman d'intrigue » qui leur cause un « cassement de tête » et dont Pécuchet « démontre [à Bouvard] la niaiserie ²⁰ ». Le passage consacré à ce dernier genre romanesque s'est progressivement amplifié au fil des réécritures jusqu'à proposer une sorte de formule archétypale du roman d'intrigue qui présente un niveau d'élaboration rédactionnelle assez élevé :

~~Par besoin de drame & de mouvement~~, ils choisirent dans l'écho des feuilletons, les romans d'aventures. – & l'intrigue les intéressait d'autant plus qu'elle était embrouillée extraordinaire & improbable.

[Il s'agit par exemple, de savoir si la Baronne, coupable d'une faute dans sa jeunesse, et dont le premier mari n'est pas un grand seigneur mais un voleur <galérien> (~~condamné au baigne sous <le nom> d'un autre forçat~~), pourra se débarrasser du fils qu'on lui présente, lequel n'est pas son fils, mais celui d'un archevêque & d'une ~~comtesse~~ <marquise> ~~de ses amies~~, qui pour avoir sa fortune a fabriqué de faux papiers, grâce aux renseignements fournis par un espion <autrichien> – & comment ~~cette même baronne, ayant~~ <après avoir> échappé à un incendie et attendu la mort de son premier amant, ~~finira par~~ <elle> épousera <finalement> le Vicomte. Bouvard & Pécuchet] se creusaient la tête, pour <ils s'évertuaient à> prévoir les dénouements, ~~y parvenaient quelquefois~~, devinrent <là-dessus> très forts puis se dégoûtèrent de l'amulette, ~~la jugeant~~ indigne d'esprits sérieux ²¹.

Ce résumé complexe mais factuel se donne ainsi pour l'énoncé condensé et caractéristique de tout roman d'aventures ²² ; il en présente une sorte

19.– Ms g224 f^o 113. Voir Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. citée, p. 207.

20.– Ms g225 (5) f^o 523.

21.– Ms g225 (5) f^o 535.

22.– Le stéréotype se retrouve d'ailleurs sous la plume de Flaubert pour définir son propre roman par ce qu'il n'est pas : « Les femmes y tiennent peu de place & l'Amour aucune. [...] Je crois que le public n'y comprendra pas grand-chose ? Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés, mais j'écris à l'intention de quelques raffinés » (lettre à Gertrude Collier-Tennant, 16 décembre 1879). Voir

de canevas archétypal. Cependant, bien que Flaubert ait sciemment développé le paragraphe afin de définir au mieux ce genre romanesque, il se rend compte que le résultat, en dépit d'une certaine réussite mimétique, alourdit considérablement le récit. La représentation du genre est en effet l'objet d'une duplication : d'une part, le narrateur décrit l'intérêt que Bouvard et Pécuchet portent aux rebondissements de l'intrigue et l'évolution de leur appréciation à son endroit, et, d'autre part, il représente cette intrigue dans son scénario minimal. Or un redoublement risque encore une fois d'engendrer la lassitude... La vitesse de la narration et sa complète cohérence doivent être préservées au prix de la suppression totale du paragraphe en cause. Aussi la mise au net du passage²³ ne porte-t-elle plus aucune trace du scénario archétypal initial, et une rapide évocation de contenu (« l'intrigue ») suffit à caractériser, dans la version finale, le genre tout entier des romans d'aventures :

Par besoin de dramatique, ils se plongèrent dans les romans d'aventures, l'intrigue les intéressait d'autant plus qu'elle était enchevêtrée, extraordinaire et impossible. Ils s'évertuaient à prévoir les dénouements, devinrent là-dessus très forts, & se lassèrent d'une amusette, indigne d'esprits sérieux²⁴.

L'absence de référence intertextuelle précise vient ici rompre avec les procédés de représentation utilisés pour les genres directement antécédent (le roman humoristique qui est illustré par deux titres d'œuvre accompagnés de leur auteur) et postérieur (Balzac, un auteur sans titre d'œuvre). Grâce à cette alternance, Flaubert obtient la variété des effets qu'il recherche avec tant de persévérance²⁵.

La radicalité du principe esthétique qui prime sur le labeur documentaire et rédactionnel est encore plus manifeste lorsque les suppressions se produisent au terme du parcours génétique, sur le manuscrit définitif, et parfois à la demande insistante d'un relecteur-censeur. Jusqu'à sa mort en

aussi ce que dit Flaubert à Bouilhet à propos d'un roman de Marie Régnier : « Ce que je blâme dans *Un duel de salon*, c'est le fond de l'histoire. Cette invention d'un ancien forçat déguisé en grand seigneur et captant le cœur d'une riche veuve me semble manquer de vérité et de nouveauté » (lettre du 1^{er} avril 1867).

23.- Ms g225 (5) f^o 538.

24.- Ms g224 f^o 105. Voir Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. citée, p. 195.

25.- Voir les lettres à sa nièce Caroline du 15 octobre 1874 (« Le difficile dans un sujet pareil c'est de varier les tournures. Si je réussis, ce sera, sérieusement parlant, le *comble de l'Art* ») et à Zola du 5 octobre 1877 (« Ce sacré bouquin me fait vivre dans le tremblement ! Il n'aura de signification que par son ensemble. Aucun *morceau*, rien de brillant, & toujours la même situation, dont il faut varier les aspects ! J'ai peur que ce ne soit embêtant à crever »).

1869, l'ami Bouilhet a joué ce rôle, lui qui écrivait à Flaubert perdu dans les difficultés de *Salammbô* :

Tu m'as l'air rongé de soucis, à propos de l'ensemble de ton bouquin – mais tu as tort – il se tient – et s'il y a des longueurs ou des répétitions d'effet – tu sais avec quelle rigueur et quelle chiennerie je repasserai tout cela – quand nous lirons le tout – vouloir resserrer, aujourd'hui, ce serait folie et temps perdu²⁶.

Aux différents moments de la genèse correspondent donc des types de réduction spécifiques. Le mécanisme interne récurrent de resserrment, propre au processus rédactionnel flaubertien, se trouve parfois prolongé et amplifié par une action externe, intervenant au terme de la genèse et présidant à la disparition brutale de fragments entiers longs parfois de plusieurs pages. C'est ce qui s'est passé pour *Madame Bovary*, lorsque, après une relecture serrée avec Bouilhet, Flaubert a envoyé son manuscrit à Du Camp en vue de la publication du roman dans la *Revue de Paris*. Dans une lettre, l'écrivain informe son ami des coupes qu'il a effectuées :

J'ai enfin expédié hier à Du Camp *le Manuscrit* de la Bovary, allégé de *trente* pages environ, sans compter, par-ci par-là, beaucoup de lignes d'enlevées. J'ai supprimé trois grandes tartines d'Homais, un paysage en entier, les conversations des bourgeois dans le bal, un article d'Homais, etc., etc. Tu vois, vieux, si j'ai été héroïque. Le livre y a-t-il gagné ? – Ce qu'il y a de sûr, c'est que l'ensemble a maintenant plus de mouvement²⁷.

Le souci du tout a définitivement pris le pas sur l'attrait de la partie. L'œuvre a été finalement débarrassée de ce qui contrevenait à un écosystème dont elle n'a elle-même découvert que progressivement les propriétés et acté que très tardivement la formule.

La brièveté thérapeutique : le cas particulier de Trois contes

Si la brièveté ne lui est pas naturelle, Flaubert a pourtant produit dans sa prime jeunesse des textes courts comme *La Fiancée et la tombe*, *Bibliomanie* ou *Rage et impuissance*. Mais dès que sa vocation s'est affirmée, les œuvres

26.– Lettre de Louis Bouilhet à Flaubert, 13 septembre 1861.

27.– Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, 1^{er} juin 1856. Voir l'analyse de l'une de ces suppressions dans Stéphanie Dord-Crouslé, « Genèse et disparition de la "Panogaudopole". L'épisode supprimé du jouet des enfants Homais (*Madame Bovary*, II, 14) », dans *Atti del convegno internazionale « Madame Bovary, Préludes, présences, mutations / Preludi, presenze, mutazioni »* (Messina, 26-28 ottobre 2006), Rosa Maria Palermo et Stella Mangiapane (éd.), Edizioni Scientifiche Italiane, « Accademia Peloritana dei Pericolanti – LXXXIII, suppl. 1 », 2007, p. 43-57 [disponible sur HAL : <https://shs.hal.science/halshs-00215998>].

ont pris de l'ampleur, à l'image de leurs genèses puisque l'*exposition* pour être complète requiert de l'espace. Néanmoins, en une seule occasion, en raison de la conjonction de circonstances tout à fait exceptionnelles – à la fois personnelles et esthétiques, l'écrivain mature s'est de nouveau lancé dans la rédaction d'un texte bref.

Au printemps 1875, Flaubert se retrouve à peu près ruiné parce qu'il a voulu sauver de la faillite le mari de sa nièce Caroline. Il est alors en train de rédiger *Bouvard et Pécuchet* où il s'enlise. En proie à une profonde dépression, il abandonne son « grand roman » et, à la mi-septembre, sa maison de Croisset pour se réfugier à Concarneau chez son ami le naturaliste Georges Pouchet. Il est alors convaincu qu'il n'écrira plus jamais une seule ligne. Pourtant, le grand air le requinque peu à peu et c'est pour effectuer un travail sur lui-même, dans un but quasi thérapeutique, qu'il reprend finalement la plume. Mais ce sera pour écrire « quelque chose, de court²⁸ », explique-t-il d'emblée à sa nièce – avant même de lui révéler le sujet de l'ouvrage. La brièveté est ici une prescription, au sens médical du terme. Il s'agit d'arriver à mieux *se ressaisir* soi-même en restreignant l'ampleur du projet. Rien d'étonnant donc à ce que l'écrivain ne cesse d'évoquer *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, l'œuvre qu'il vient de mettre sur le métier, en des termes moins empreints de tendresse qu'intentionnellement dévalorisants. Insistant avec obstination sur l'insignifiance de son projet, il évoque ainsi dans sa *Correspondance* « une petite bêtise *moyenâgeuse*²⁹ », « une petite niaiserie³⁰ », et même une « petite historiette (religioso-pohétique et moyenâgeusement rococo³¹) ».

Minorer la valeur de l'œuvre en devenir est ici doublement stratégique pour Flaubert : c'est d'abord une manière de s'autoriser et de s'encourager à réécrire après le traumatisme causé par l'interruption brutale du roman encyclopédique ; mais c'est aussi le moyen de se dédouaner, d'excuser par avance un possible échec qui ne prêterait pas à conséquence puisqu'il s'agit seulement d'un exercice auquel l'écrivain s'astreint dans l'optique de retourner ensuite à des travaux plus sérieux : « je *veux* me forcer à écrire *Saint Julien*. Je ferai cela comme un pensum – pour voir ce qui en résultera³² », explique-t-il à sa nièce. Le travail que Flaubert effectue sur lui-même porte ses fruits ; le malade est bientôt sur la voie de la guérison. En février 1876, alors qu'il est sur le point d'achever son « petit conte³³ », Flaubert annonce

28.– Lettre de Flaubert à sa nièce Caroline Commanville, 25 septembre 1875.

29.– Lettres de Flaubert à George Sand, 16 décembre 1875 et 29 mai 1876.

30.– Lettre de Flaubert à George Sand, fin décembre 1875.

31.– Lettre de Flaubert à Léonie Brainne, 5 janvier 1876.

32.– Lettre de Flaubert à Caroline Commanville, 25 septembre 1875.

33.– Lettre de Flaubert à George Sand, 6 février 1876.

déjà à son amie Léonie Brainne qu'il va en composer un autre, ce qui lui fera « à l'automne un petit volume³⁴ ».

Le premier conte et le recueil à venir sont encore chacun qualifiés de « petit » ; cela ne sera plus le cas pour le conte suivant. Avec *Un cœur simple*, la brièveté n'est plus une contrainte imposée à l'écrivain par des circonstances extérieures ; elle est rendue nécessaire par le contenu du conte lui-même : l'histoire de l'humble servante Félicité, le récit de sa vie étriquée et de son attachement singulier à un perroquet y compris une fois celui-ci empaillé – tout justifie pleinement la modestie de la forme choisie. Et quand Flaubert a l'idée d'*Hérodias*, le pensum semble avoir définitivement laissé la place à l'enthousiasme teinté d'une pointe d'anxiété qui accompagne le démarrage des grands projets et tous ces moments où Flaubert exulte d'avoir « le bourrichon monté³⁵ » ! L'hésitation et la retenue ne sont décidément plus de mise. De retour dans son cabinet de travail à Croisset, l'écrivain se projette avec vigueur dans la scène à écrire : « Hérodias se présente et je vois (nettement, comme je vois la Seine) la surface de la mer Morte scintiller au soleil³⁶ ».

La rédaction successive de trois textes courts aura donc constitué pour Flaubert un chemin de guérison – et il en avait bien besoin, lui qui se déclarait – en août 1875 – « incapable d'aucun travail³⁷ » ! Mais loin que l'exercice se soit soldé par des pages bonnes à brûler, telles des feuillettes laborieusement noircis par un estropié convalescent, il a donné naissance à une véritable œuvre, à une trilogie, à un recueil qui, même s'il n'existe aucune preuve de son organisation concertée, étonne à la fois par sa cohérence et sa diversité, d'autant qu'il réalise le programme que Flaubert s'était fixé longtemps auparavant, en 1857, à savoir « fournir [en même temps] du Moderne, du Moyen Âge et de l'Antiquité³⁸ ». Si l'écrivain continue, au moment de la publication, à désigner l'œuvre comme un « petit volume de contes³⁹ » ou parle même de ses « trois historiettes⁴⁰ », on peut penser que ce détachement est feint. Ce dilettantisme affiché (« mon volume [...] sera court mais cocasse, je crois⁴¹ ? ») cache mal une satisfaction esthétique réelle, celle d'avoir atteint le but qu'il s'était fixé lorsqu'il avait commencé

34.– Lettre de Flaubert à Léonie Brainne, 18 février 1876.

35.– Lettre de Flaubert à Caroline Commanville, 1^{er} juillet 1876.

36.– Lettre de Flaubert à Caroline Commanville, 17 août 1876.

37.– Lettre de Flaubert à Émile Zola, 13 août 1875.

38.– Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, 1^{er} juin 1856.

39.– Lettre de Flaubert à Gertrude Collier-Tennant, 2 mars 1877. L'expression est déjà utilisée dans une lettre à la même du 25 décembre 1876.

40.– Lettre de Flaubert à Léonie Brainne, 15 février 1877.

41.– Lettre de Flaubert à Edma Roger des Genettes, 15 février 1877.

Un cœur simple et qu'il lui semblait que « la Prose française p[ouvai]t arriver à une *beauté* dont on n'a pas l'idée⁴² ? »

Car la dimension thérapeutique de *Trois contes*, la brièveté textuelle effective de chaque récit, n'a pas remis en cause la méthode de travail de l'écrivain, cette mécanique rédactionnelle qui voit alterner pour chaque épisode une phase d'expansion et une phase de réduction. Au contraire, Flaubert s'est impitoyablement censuré dès qu'il pensait que l'économie de l'œuvre pouvait avoir été compromise. Lorsqu'il rédige *Un cœur simple* si imprégné de ses souvenirs d'enfance personnels, il confie à sa nièce : « Je travaille beaucoup, cependant je n'avance guère. [...] dans le commencement, je m'étais emballé dans trop de descriptions. J'en enlève de charmantes : la littérature est l'art des sacrifices⁴³... » Et ce n'est pas un hasard si c'est dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* qu'a pu d'abord être mis en lumière le procédé de la « problématisation par ellipse⁴⁴ ». Ce mécanisme d'effacement contribue à obscurcir progressivement, au cours de la genèse, les relations de motivation. Il concourt ainsi à promouvoir l'empire de l'implicite qui caractérise aussi bien *Hérodiade*⁴⁵ qu'*Un Cœur simple*⁴⁶. L'exigence thérapeutique de brièveté, une fois intériorisée et dépassée, a produit un phénomène d'intense concentration des procédés et des effets. Peut-être est-ce pour cette raison que *Trois contes* présente la quintessence de l'art flaubertien.

42.- Lettre de Flaubert à Ivan Tourgueneff, 25 juin 1876.

43.- Flaubert à Caroline Commanville, 8 juillet 1876.

44.- Pierre-Marc de Biasi a montré cela en particulier à propos de l'enchaînement de deux événements du premier chapitre : le meurtre du pigeon et la décision du père d'apprendre la vénerie à son fils adolescent. Flaubert met alors en place « un dispositif discret sous l'effet duquel deux blocs d'écriture, parfaitement ajustés l'un à l'autre au point de figurer un seul bloc, fondent cependant leur coïncidence, l'un contre l'autre, sur du vide » (« L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », dans *Flaubert à l'œuvre, op. cit.*, p. 78).

45.- « [...] l'obscurité est le principe même de l'écriture. Les signes ne sont pas plus immédiatement lisibles pour les protagonistes que pour le lecteur. Le conte est obscur, parce qu'il doit traiter de l'obscurité » (Raymonde Debray-Genette, « Re-présentation d'*Hérodiade* », dans *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 201).

46.- *Ibid.*, « Genèse du récit dans *Un cœur simple* » et « Comment faire une fin », p. 71-112.

La *REVUE DES SCIENCES HUMAINES*

a publié

les cahiers spéciaux et numéros thématiques suivants

- | | |
|--|---|
| 153 : Aspects du Décadentisme
européen.
Fictions du XVIII ^e siècle | 182 : Lumières, philosophie impure ? |
| 154 : La Représentation | 183 : Moyen Âge flamboyant :
XIV ^e -XV ^e siècles |
| 155 : L'Utopier | 184 : André Breton |
| 156 : Hugo | 185 : La Littérature dans la philosophie |
| 157 : La Peinture et son discours.
Le roman : thèmes, obsessions,
structures | 186-187 : La Machine dans l'imaginaire
(1650-1800) |
| 158 : Problèmes de la Traduction.
Aspects de l'humanisme jésuite au
début du siècle | 188 : Le Monstre |
| 159 : Le Cinéma en savoir... | 189 : Le Texte et ses réceptions |
| 160 : Naturalisme | 190 : Des poissardes au réalisme
socialiste |
| 161 : Rousseau | 191 : Récits de vie (théoriques
expériences) |
| 162 : Le Mélodrame | 192 : Récits de vie (écritures) |
| 163 : Rhétorique du proverbe | 193 : Rimbaud à neuf. Surréalistes |
| 164 : Matisse, Max Ernst, Albert Ayme.
Furetière, Flaubert, Hugo, Vallès.
Parler Argot | 194 : Visages du Sommeil |
| 165 : Le Social, l'imaginaire, le théorique
ou la scène de l'idéologie | 195 : Lettres d'écrivains |
| 166 : Mythe de l'origine des langues | 196 : La Citation |
| 167 : Théâtralité hors du théâtre | 197 : Klossowski |
| 168 : Écriture, féminité, féminisme | 198 : Médecins et Littérateurs, 1 |
| 169 : Giono | 199 : André Gide |
| 170-171 : Joris-Karl Huysmans | 200 : Le Ballon |
| 172 : L'Histoire en question | 201 : Sémiotique et discours littéraire |
| 173 : Neuf études québécoises | 202 : Marguerite Duras |
| 174 : La Littérature dans l'école.
L'école dans la littérature | 203 : Alfred Jarry |
| 175 : Honoré de Balzac | 204 : Écrivains dans la guerre |
| 176 : Enjeux de l'occultisme | 205 : Musique et Littérature |
| 177 : L'Effet de lecture | 206 : Georges Bataille |
| 178 : Jules Laforgue | 207 : Georges Bernanos |
| 179 : La Lettre, la figure, le rébus dans la
poétique de la Renaissance | 208 : Médecins et Littérateurs, 2 |
| 180 : Récrire - Traduire | 209 : Écrire le paysage |
| 181 : Gustave Flaubert | 210 : Photolittérature |
| | 211 : Rêver en France au XVII ^e siècle |
| | 212 : Restif de la Bretonne |
| | 213 : Penser la communauté |
| | 214 : Immobiliers à grands pas.
Écriture et voyage |
| | 215 : L'Œuvre-texte |

- 216 : Blaise Cendrars
217 : Nathalie Sarraute
218 : La Tour
219 : L'Écrivain chez son éditeur
220 : Claude Simon
221 : Narrer. L'art et la manière
222 : Récits d'enfance
223 : Sur quatre poèmes de Paul Celan.
Une lecture à plusieurs
224 : Le Biographique
225 : L'enfance de la lecture
226 : George Sand
227 : Primitivismes
228 : Ponge à l'étude
229 : Adorno
230 : Jean Lorrain : vices en écriture
231 : Mémoire(s) de l'Europe. Enjeux
philosophiques et politiques
232 : Michel Tournier
233 : Cocteau
234 : Les Arts du Diable
235 : Imaginer Maupassant
236 : Le Livre total
237 : André Breton
238 : Auteur, autorité
239 : Witold Gombrowicz
240 : Le Conflit d'interprétations
241 : Joë Bousquet
242 : Villiers de L'Isle-Adam
243 : Faire Visage
244 : Pascal, l'exercice de l'esprit
245 : Homo Viator
246 : Claude Louis-Combet
247 : Chateaubriand inconnu
248 : La Nuit
249 : Louis-René des Forêts
250 : Pierre Jean Jouve
251 : Hagiographie
252 : Usages de l'oubli, 1
253 : Maurice Blanchot
254 : Morale et fiction aux XVII^e et
XVIII^e siècles
255 : Jaccottet en filigrane
256 : Usages de l'oubli, 2
257 : « Qui n'a désiré les anges ? ». Barrès au présent
258 : Le Désert l'espace et l'esprit
(Moyen Âge-XX^e siècle)
259 : Les frères Goncourt
260 : Pascal Quignard
261 : Petits coins.
Lieux de mémoire
262 : Lire Dalí
263 : Paradoxes du biographique
264 : Des fleurs pour vous
265 : Faut lire Follain
266/267 : Le livre imaginaire
268 : Sur Barthes
269 : Martyrs et martyrologes
270 : Mérimée, écrivain
271 : Libertin, mon ami...
272 : Paul Morand
273 : Marges du Dialogue
274 : Fargue.. variations
275 : L'Évanouissement
276 : La poésie en procès
277 : Panorama Gautier
278 : Le reste, la relique
279 : Mémoires de Paul Claudel
280 : Le Vrai et le Vraisemblable
rhétorique et poétique
281 : L'Imaginaire de l'électricité
282 : Le haïku vu d'ici
283 : La Valeur
284 : Lieux dits
285 : Forces de Verlaine
286 : Poésie, esthétique, éthique
287 : La dernière oeuvre
288 : Les espaces de la voix
289 : Le nu en toutes lettres
290 : Les Vies parallèles d'Alexandre
Dumas
291 : Marivaux, moderne et libertin
292 : Affinités électives
293 : Marie NDiaje
294 : Lectures du panorama
295 : Préfaces et manifestes du
XIX^e siècle
296 : Bestiaire des Lumières
297 : Gérard Macé
298 : Réinventer le roman dans les
années vingt
299 : Le roman parle du monde

- 300 : Littérature et architecture.
Lieux et objets d'une rencontre
- 301 : Transmission et filiations
- 302 : Ego Hugo
- 303 : Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)
- 304 : Le dire du peu
- 305 : Aragon. Une écriture au carrefour
- 306 : L'écrivain critique
- 307 : Apollinaire en archipel
- 308 : Autour des écrits autobiographiques de Sartre
- 309 : Entours d'Édouard Glissant
- 310 : Photographie et littérature.
Frictions de réel
- 311 : Les Mondes d'un écrivain-voyageur : Pierre Loti (1850-1923)
- 312 : Nouvelles sans récit. Une crise de la narration dans la fiction brève (1900-1939)
- 313 : Énigmes d'*Une saison en enfer*
- 314 : Résonance : l'accord du poème
- 315 : Poisons
- 316 : Politiques de Ponge
- 317 : Robert Pinget. Inédits
- 318 : L'écrivain et son peintre
- 319 : Espaces phototextuels
- 320 : La France des solidarités (mai 1968-mai 1981)
- 321 : Le savoir historique de la littérature contemporaine
- 322 : Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »
- 323 : Balzac et l'*homme social*
- 324 : Les savoirs littéraires
- 325 : Yves Ravey. Une écriture de l'exigence
- 326 : Écrits de guerre : laboratoires esthétiques
- 327 : Poétique du nom propre
- 328 : Zoopoétique
- 329 : Orphée dissipé. Poésie et musique aux 20^e et 21^e siècles
- 330 : Nouveaux savoirs francophones
- 331 : La Littérature au risque des médias
- 332 : Michel Deguy
- 333 : Ce qui parle en moi
- 334 : Les formes de l'enquêteur
- 335 : Carnets, journaux
- 336 : Les espaces des avant-gardes
- 337 : Échanges littéraires européens
- 338 : La Signature en partage.
Être écrivain-traducteur aux 20^e et 21^e siècles
- 339 : Jean-Louis Giovannoni.
Les gestes des mots
- 340 : Contre Mallarmé
- 341 : Transhumanisme et Fictions posthumanistes
- 342 : Les réécritures de Shakespeare aux xx^e et xxi^e siècles
- 343 : Aragon polémiste
- 344 : Michel Chaillou à l'écoute de l'obscur
- 345 : Le quotidien au Japon et en Occident
- 346 : La poésie en transit : France – Brésil
- 347 : Refaire monde
- 348 : Romans et chansons
- 349 : Écrire la ruralité.
Penser les usages de la terre
- 350 : Repenser la traduction
- 351 : Les écrivains polémistes dans la littérature mondiale
- 352 : Identités numériques et littérature
- 353 : Le légendaire dans les textes de filiation
- 354 : Imaginaires classiques en littératures contemporaines

La *Revue des Sciences Humaines* publiera,
parmi ses prochains numéros, des ensembles d'articles
sur les sujets suivants :

Poésie et pensée

L'art de guérir

Humanisme philogyne

Appel à manifestation pour accord de diffusion aux auteurs et ayants droits

La *Revue des Sciences Humaines* entreprend la numérisation et la mise en ligne de tous les numéros parus depuis la création de la revue en 1927 jusqu'en 2019.

La diffusion libre et gratuite des numéros parus jusque 2019 (numéro 336) se fera sur Persée (<https://www.persee.fr/>). Celle des numéros parus depuis 2020 sur OpenEdition Journals (<https://journals.openedition.org/rsh/>) avec une barrière mobile d'un an avant diffusion libre et gratuite.

Faute de pouvoir tous les joindre, nous considérons a priori que les contributeurs sont d'accord avec cette démarche, charge à eux ou à leurs ayant-droits de se manifester à l'adresse droits-RSH@septentrion.com, si tel n'était pas le cas, afin que leur(s) article(s) soient ôtés de cette mise en ligne. Pour valoir ce que de droit.

Bon de commande
à adresser à
Presses universitaires du Septentrion – Revue des Sciences Humaines

Université de Lille
Rue du Barreau BP 30199 – 59654 Villeneuve d’Ascq Cedex
e-mail : commandes-RSH@septentrion.com

Je désire recevoir . . . exemplaire(s) de l’ouvrage suivant :
au prix de 29 €, frais de port en sus

ABONNEMENT : 1 an France 89 € – Étranger 95 € (frais de port inclus)
VENTE AU NUMÉRO : France 29 € – Étranger 32 € (frais de port en sus)

Je vous règle ci-joint par :

- chèque à l’ordre des *Presses universitaires du Septentrion*
- virement (nous demander les informations *via* l’adresse mail ci-dessus)

Nom..... Prénom.....

Adresse.....

.....

Date

Signature



ABONNEMENT

L'abonnement part du 1^{er} janvier de chaque année.

Prix de l'abonnement, frais de port inclus

1 an France : 89 € TTC

Étranger : 95 €

VENTE AU NUMÉRO

Frais de port en sus

France : 29 € TTC

Étranger : 32 €

ABONNEMENT ET VENTE AU NUMÉRO

Presses universitaires du Septentrion – Revue des Sciences Humaines

Université de Lille

Rue du Barreau BP 30199

59654 Villeneuve d'Ascq Cedex

email : commandes-RSH@septentrion.com

RECENSIONS

Les ouvrages adressés pour compte rendu doivent être envoyés à

Frédéric Gendre

Université de Lille

BP 60149 – Rue du Barreau

59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

Ouvrage réalisé avec

la chaîne d'édition XML-TEI Métopes

Méthodes et outils pour l'édition structurée

Dépôt légal : 3^e trimestre 2024

Commission Paritaire 221 E

ISSN : 0035-2195 (imprimé)

ISSN : 2540-3362 (en ligne)

ISBN : 978-2-7574-4080-3

2 244^e volume édité par

les Presses universitaires du Septentrion

59654 Villeneuve d'Ascq – France