

Il ne faudrait pas s'y tromper : c'est du sérieux, pas de l'ironie... Le « rêve secret de vengeance » (126) face à la Prusse n'atteint pas des niveaux barrésiens, mais sa nature est évidente.

Le Zola journaliste qui ressort de ces pages n'est pas l'écrivain que l'on connaît, même si la quatrième de couverture suggère comme argument de vente que « le journaliste élabore des motifs et des situations que le romancier développera ou transposera » par la suite. C'est néanmoins un virtuose de la plume, aux prises avec des sujets qui se prêtent peu aux envolées lyriques, qui parvient envers et contre tout à pondre quotidiennement des pages à la fois éclairantes et amusantes pour des lecteurs qu'on imagine encore plus confus que lui face aux acrobaties d'une classe politique hétéroclite que n'étouffe pas forcément le sens de la nation. Zola est bien conscient de la nature particulière de sa tâche : « Il est difficile – dit-il en faisant semblant de se justifier – de raconter pareilles batailles, mêlées confuses, clameurs immenses, combats aux mille épisodes. Il faudrait la patience d'Homère ou du Tasse, un dénombrement minutieux, une haleine à ne jamais se lasser » (818). Il ne sera pas l'Homère de l'Assemblée – tâche probablement au-dessus des capacités humaines – mais fera toujours son devoir en écoutant les débats et en les transcrivant à sa manière, même s'il avoue certains jours que « les oreilles me saignent encore » (596). Arrivé au bout des 1134 pages de ce volume, le danger de saignements intempestifs se situe pour le lecteur plutôt du côté des yeux. Mais c'est un risque que rendent acceptable des pages souvent désopilantes, où surgissent des personnages qu'on dirait parfois presque trop beaux pour être vrais, ainsi que tel général légitimiste depuis longtemps oublié par l'Histoire :

Tout à coup on voit le général Changarnier se mouvoir comme une personne naturelle, marcher, gravir les marches, ouvrir la bouche et parler. Le public reste stupéfait. La droite dans le ravissement. Et le général Changarnier parle. (...) Il a dit cela jusqu'au bout, sans se tromper ; il a chanté son air, comme une serinette bien notée. Quel grand général ! (815)

Un appareil de notes abondant et très utile offre au lecteur tous les renseignements biographiques et historiques nécessaires pour situer même les figures maintenant les plus obscures que font revivre ces pages. L'édition du texte est tellement soignée qu'on prend presque plaisir à remarquer deux ou trois menues scories, pratiquement invisibles dans une pareille masse<sup>5</sup>. Sabatier fournit ici un beau gros volume qui mérite décidément sa place dans les *Œuvres complètes* du grand romancier, et qui réserve de plus quelques beaux moments de lecture.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Rexer, Raisa Adah. *The Fallen Veil: A Literary and Cultural History of the Photographic Nude in Nineteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2021. 300 p.

With this study Rexer builds on the work of art historians to unveil the historical importance of the photographic nude by focusing less on the images themselves than on what newspapers, magazines, government records, literature, etc. had to say about them. Her approach is chronological, with Part I devoted to the Second Empire and Part II to the

---

5 On parle ainsi dans l'introduction de « la décennie 1879-1879 » (17), et on indique un peu bizarrement que « frère ignorantin » était le « surnom donné par sarcasme aux XVIII et XXI siècles aux frères des écoles chrétiennes » (51). On trouve aussi par deux fois des « jeunes fines » (867-8) au lieu évidemment de « jeunes filles ». Et c'est strictement tout.

Third Republic, each section opening with an historical overview (chapters 1 and 5) followed by a discussion of non-fiction sources (chapters 2 and 6) and then by individual chapters on specific writers (chapters 3, 4, 7, and 8).

Rexer's point of departure is Louis-Napoléon Bonaparte's decree that the publication, display, or sale of visual materials, including *académies*—figure studies meant for artists—required prior approval by the government. The problem was that there was often little difference between authorized and unauthorized photographs, which made for a “double system” of illegal and legal nudity (4). There was so much overlap, in fact, that many art historians now conflate the two categories, calling the *académie* “little more than legally sanctioned smut” (41). A similar duality was at play in the context of the photographic model who, on the one hand, embodied “the coercion and exploitation of young women” and on the other, “the expression of sexual agency and desire” (45–46). In her chapters on Baudelaire and the Goncourt brothers, Rexer delves into the writers' opposing but interconnected beliefs about the photographic nude. Readers may be surprised to learn that Baudelaire, accused of obscenity himself, objected to the way photography transformed the real body, “worthy itself of art, into the natural body, object only of the basest desires” (74). He considered photography the “refuge of all failed painters” (78) who believed that “perfect verisimilitude was art” (80). “La Chevelure” is, in Rexer's estimation, the most compelling example of a poem that uses metaphor against obscenity and the only one that achieves this by engaging with the visual tropes of nude photography, demonstrating poetry's primacy over the photograph (93–94). As Rexer puts it so succinctly, hair is just hair in a photograph and just an oasis in idealism, but in the poem it is both (94). The Goncourt brothers, for their part, believed that photography in general was ugly and devoid of artistic genius, and that the nude variety had an “insalubrious influence” on artistic representation (96). Rexer reads their novel, *Manette Salomon*, as a “failed attempt to use Baudelairean esthetics to recuperate realist art from (nude) photography” (105).

Rexer's survey of the Third Republic shines a light on technological advances in photography, the incursion of nudity into public spaces, and the repeal of censorship laws. Of special note is her account of how the press repurposed the word *pornography*, its original definition (a treatise on prostitution) giving way to the one it has today (material with sexual content). Her analysis of *Nana* is grounded in the theory that by portraying the eponymous heroine as a “photographic pinup,” Zola connects photographic nudity to prostitution (188). Rexer argues persuasively that Zola was more interested in exposing society's sexual hypocrisy than in condemning *Nana* and her “brute sexuality” (188), offering as evidence a masturbation scene in which *Nana*'s own sexual arousal takes a backseat to the desire of the wealthy men who gaze at her (202). Rexer's final chapter scrutinises the photo-novels of René Maizeroy who, though virtually unknown now, was one of the most successful novelists of his time, in large part because he wrote for and about women. A “cross between a literary guru and a rock star” (210), he paved the way for Colette and other early twentieth-century women writers to take on the subject of female sexual desire (232). Rexer calls our attention to two particularly noteworthy features of these novels: the contrast between the chasteness of the photographs and the eroticism of the narrative, and the disconnect between written and illustrated scenes that resulted from Maizeroy's random dispersion of the photographs throughout the narrative.

Memorable details abound. To wit: models typically earned the equivalent of twelve dollars today for several hours of posing; painters were prohibited from showing pubic hair lest they violate standards of decorum, while photographers, unable to “paint away such unsightly incursions of corporeality,” were obligated to manipulate pose, composition, and perspective to forestall “any suggestion that the model might open her legs and offer herself up for delectation” (21) (elsewhere Rexer notes the uncanny resemblance between Courbet's *L'Origine du monde* and “beaver shot” photographs [39]); photographers

sometimes pasted heads of celebrities such as Sarah Bernhardt onto anonymous naked bodies; Napoléon III's mistress, the Comtesse de Castiglione, commissioned a series of images of her naked legs. In a conclusion that underscores the timeliness and relevance of her study, Rexer details a personal encounter with censorship that occurred when she posted a link on Facebook to an art review she had written only to have the post disappear because it contained an image that showed bits of a woman's pubic hair and breast. Clearly we are still, over a century later, struggling to come to terms with photographic representations of the female body.

Illustrated with no fewer than eighty-seven remarkable images, *The Fallen Veil* could almost be marketed as a coffee-table book. But that would be a waste. As conversant in literary analysis as in art history and photography, Rexer has produced a superb piece of scholarship that deserves nothing less than a cover-to-cover reading.

*Hope Christiansen*

*University of Arkansas*

\*\*\*

Mees, Martin. *Nerval ou la pensée du poétique*. Paris : Classiques Garnier, 2021. 461 p.

M. Mees s'intéresse à la recherche par Nerval du sublime dont l'origine se situerait dans la perception de la mélancolie romantique, elle-même née du désenchantement ; cette recherche du sublime dépasse la réalisation de l'œuvre pour affronter la conception du faire-œuvre : « La mélancolie prend acte d'un temps irrattrapable [...] le sublime correspond [...] à la tentative [...] de condenser en lui et le passé et l'avenir [...] [d'] annuler [...] la temporalité ».

M. Mees montre une lecture attentive des textes de Nerval, il circule heureusement dans les textes de la maturité et sait en saisir ce qui sert son propos. Son champ de recherche, appartenant au monde de la philosophie, ne peut prendre en considération l'écrivain d'un moment de l'Histoire. En effet, Nerval est pleinement engagé dans les interrogations de son temps et l'approche de M. Mees conduit à donner à Nerval une trop grande singularité ; ce que Nerval dit à sa façon d'autres l'ont dit à leur façon mais tous pensent leur moment d'Histoire, soit sur un axe orienté (c'est l'historiographie bourgeoise), soit comme une succession de cycles composés d'époques critiques et d'époques organiques (Saint-Simon, ses prédécesseurs et ses héritiers).

Par ailleurs, le travail de rapprochement de la pensée allemande et des réflexions françaises auquel se livre inlassablement Nerval doit s'inscrire en partie dans le courant germanophile de Premier XIX<sup>e</sup> siècle, et les réflexions de Jean-Paul Richter doivent figurer à côté des réflexions similaires – et obligatoirement plus tardives – de V. Considérant (*Destinée sociale*, 1828), de P. Leroux « Du Style symbolique » (1828) repris largement dans « De la poésie de notre époque » (1831) sur la nécessité d'une poésie nouvelle ; nous devons nous rappeler *Cris et Soupîrs* (1840) de Jean Jurnet, carbonaro puis fouriériste, cris et soupîrs poussés – en fonction des *époques* – par la fée ou la sainte de « El Desdichado ».

A côté de l'interpellation des textes entre eux jusqu'à saturation et avec un risque de surinterprétation, une autre réserve à faire sur cet ouvrage est liée à l'utilisation de citations auxquelles le sens qui leur est donné privilégie la thèse de l'auteur au détriment d'un constat plus large : Ainsi, page 347, le daguerréotype est commenté aux dépens des réflexions sociales de Nerval, sur "le malheur et l'abrutissement"(nov. 1852) des plus démunis ou qu'il cherchera à obtenir des secours en janvier 1853 pour une famille "sans travail, sans feu, sans pain, sans lumière".

*Nerval ou la pensée du poétique* est une étude appartenant à la philosophie appliquée, avec des développements et des explications de théories qui nous font parfois perdre Nerval