

## Book Reviews

Harvey, Carol J., and Margaret Burrell, eds. *Essays in Honour of Brian Merrilees: "Queil boen professeur, mult enseinné, queil boen collègue": Mélanges offerts à Brian Merrilees. Florilegium 24* (Fredericton: University of New Brunswick, 2007). 196 p.

For the many years leading up to his retirement and beyond, Brian Merrilees was, and continues to be an ever more distinguished lexicographer and connoisseur of medieval glossaries, lexicons and dictionaries, a master philologist in Latin, Old French and Anglo-Norman, a tireless practitioner of "l'art d'éditer les anciens textes." The present *Festschrift*, published under the ægis of the Canadian Society of Medievalists, honours a scholar who has not only excelled in making such dry (to some) fields of research bear bountiful fruit, but has also remained receptive, true to his temperament, to the secret truth that philology can be fun. For this reason Giuseppe Di Stefano's contribution stands out among the twelve articles collected here; it is an erudite romp through the physical and spiritual attributes and connotations that saints' names name in popular usage and in the linguistic imagination (inevitably, French "saint" is also "sein," "sain," "ceint," etc.): Saint *Marguerite* "guérit," Saint *Donat* means "donné (à Dieu)," and Saint Foutart, Foutet or Foutin is but one among the numerous references to matters sexual (Saint *Lucas*: luc > "cul," Saint *Vital*: "vit," Saint *Noc*: noc > "con," etc.).

In order to locate Purgatory and Hell as they figure in the *Navigatio sancti Brendani*, in Benedeit's *Voyage de saint Brendan*, and in Marie de France's *Espurgatoire saint Patriz*, Margaret Burrell sets out, Tim Severin-like, on an unusual textual expedition: matching up literature with volcanology, descriptions of site characteristics with geological formations, and approximate dates of composition with the dates of volcanic eruptions (eleventh century), she discovers volcanoes south of Iceland (Katla, Hekla, Krisuvik, Reykjanesryggur) and in the Irish Barony of Burren (near Galway) as possible settings for purgation and damnation.

Well before France's most successful film ever put the Land of Ch'ti on the map, Serge Lusignan criss-crossed the triangle formed by Noyon (North), Compiègne (West) and Soissons (East) to inspect documents in archives and abbeys as to the boundaries of written Picard ("chi" for "qui," "che" = "que," "le" = "la," "coses" = "choses," "warde" = "garde," etc.) and of the *Nation de Picardie* in the thirteenth and fourteenth centuries.

The *Nation de France*, on the other hand, by the time that William Calin chose to explore, had extended its influence as far north as Scotland and into the 960-line Middle Scots allegory entitled *King Hart* (fifteenth to sixteenth century). By means of a wide thematic and generic comparative sweep and of detailed textual analyses Calin reaffirms the "intertextual presence" in *King Hart* of René d'Anjou's *Livre du Cœur d'amours esprits* (1457) and *Mortifiement de Vaine Plaisance* (1455), works the Scottish poet appropriate, adapts, and demystifies.

Jeanette Beer follows a northern text in the opposite direction: *Le Bestiaire d'amour* by Richard de Fournival of Amiens (thirteenth century) came to be copied and illuminated (115 miniatures) in northern Italy in the early fourteenth century (MS. New York, Pierpont Morgan 459, 32 folios). Beer, a specialist in medieval translation, examines the scribe's orthographic, syntactic, lexical, and structural "prerogatives" which are a measure of *inventio in translatio*.

A similarly succinct, though more wide-ranging literary overview is offered by Glynnis M. Cropp who goes after the tyrant Nero in medieval texts from the *Policraticus* of John of Salisbury (twelfth century) onward. In France, "tyran" was first the Antichrist and became a political term in mid-twelfth century. Nero appears in the *Roman de la*

*Rose*, in translations of Boethius's *Consolatio* (since c. 1230), and in Eustache Deschamps, Christine de Pizan, Alain Chartier, and the *Martire saint P[i]jere et saint Pol* (c. 1450). Cropp studies in more detail the medieval view of Nero's execution of these two saints and of his own death, before closing with remarks on the emperor's iconography.

Inexorably the thematic and methodological pendulum of the *Festschrift* is swinging from wordplay to travels with texts to literature, and hence on to drier fields of delight. Three contributions speak to Brian Merrilees's editorial legacy (e.g. St. Brendan's *Voyage* 1979, 1984, 2006). Delbert Russell and Tony Hunt give exemplary, first-ever editions of the "Debate between Humility and Pride" and of "Seth and the Holy Rood" from MS. Oxford, Bodleian Library, Douce d.6 (late thirteenth century; see <<http://image.ox.ac.uk/>>), with, for "Seth," selected variants and a lacuna filler from MS. Cambridge, Trinity College O.1.17. — A team composed of Taylor, Pfeffer, Rosenfeld and Weiss analyzes, copies and translates a thirteenth-century sermon (MS. London, British Library, Arundel 292, ff. 38-39) based on and interspersed with the popular dance song of "Bele Alis." — And Pierre Nobel compares two translations of the Bible: Jean de Sy's translation for Jean le Bon (MS. Paris, BNF fr. 15397 [1355 or 1356]) and the *Bible anglo-normande* (MSS. Paris, BNF fr. 1 [before 1361] and London, British Library, Royal I C III [mid-fourteenth century]). His comparison establishes by copious examples and in minute detail an orderly path through the thicket of material issues concerning the manuscripts, their history and their filiation (pp. 81-86), and of translation problems and solutions encountered on the way from Latin to the vernaculars (pp. 86-104).

The remaining three articles will please lexicographers. In dictionaries of medieval Latin "pignus" is listed as "warranty" and as "object of affection" but not as "relic" or even "alliance." With this and many other examples Anne Grondeux shows that such dictionaries, while not entirely closed to innovation (mostly through derivation), tend to be rather conservative, registering old, established meanings to the detriment of new, contemporary ones. — Pierre Kunstmann presents the "Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes" (<[www.atilf.fr/dect/](http://www.atilf.fr/dect/)>) and explains what uses can be made of Chrétien's five digitalized romances and their lexica. — David Trotter discusses the problem of word definition in lexicography: instead of starting with a word and associating meaning with it, the author of a(n Anglo-Norman) dictionary, following the workings of language itself, should perhaps start with concepts, then seek terminology to convey them (e.g. concept *horse*, sub-concept *draught horse* > "bestaille," *plough horse* > "arure," *transport horse* > "summail").

*Festschriften* as varied and rich and handsomely put together as this one offer readers of whatever conviction a glimpse into the honoree's career, so that the former can rightly admire the latter's breadth and depth of interests, expertise and achievements. This Brian Merrilees, *mult enseinné* indeed and *boen professeur* even after and beyond the lecture hall, has fully deserved.

Hans R. Runte

Dalhousie University

\*\*\*

The Complete Fables of Jean de La Fontaine, translated by Norman R. Shapiro. Chicago: University of Illinois Press, 2007. 460 p.

Conventional wisdom holds it is well-nigh impossible to convey the rich complexity of great poetry in another language. Nonetheless, truism for truism, exceptions confirm rules, witness Norman R. Shapiro's amazing translation of La Fontaine's *Fables*.

The fabulist and Professor Shapiro, an eminent translator and self-defined La Fontaine "addict," have been dialoguing companionably for a long time. Initially, their joint ad/venture led to *Fifty Fables of La Fontaine* (1988), then to *Fifty More Fables of*

*La Fontaine* (1998) and *Once again, La Fontaine: sixty more fables* (2000). *The Complete Fables of Jean de La Fontaine* brings their collaborative co-authorship full circle.

In the introductions to his first three volumes, Shapiro evokes the “craft” of artistic translation. It is an “intimate association” whose “challenges” and “demands” are inseparable from its “delights,” “rewards,” and “pleasures.” Inevitably, faithful translation becomes both a “re-creation” and a “form of recreation.” This “act of pure hedonism” relishes the quest to capture and “reproduce” in another language, through “some indefinable alchemy,” “the meaning and the manner,” “the story and the style,” or, as the Irish Nobel laureate, Seamus Heaney, put it when celebrating *Fifty Fables’* success, “the tune and the tone.” Adopting La Fontaine’s characteristic “freedom within constraint,” Shapiro strives to offer Anglophone audiences “the delights of his style that beg to be in some way duplicated, transposed, re-created in translation.”

Presenting *Once Again*, the American poet, John Hollander, salutes Shapiro’s “Englishing of La Fontaine.” Indeed, despite this task’s immense challenges, Shapiro’s supple translations do re-create the enchantment, delight, and wonder that La Fontaine’s originals have elicited for centuries. On the one hand, Shapiro recognizes when the fabulist’s poetic fabric can be rewoven unobtrusively into quite similarly elegant and sparkingly witty English. In “The Man and the Snake” (X, 1), the French ox is charged with determining who, of snakes or humans, is the greater ingrate. Only after he “*eut ruminé tout le cas en sa tête*,” does he pronounce judgment. In Shapiro’s English, the “quadruped” does so by “listening, chewing on it.” Conversely, Shapiro knows when it’s best to recapture La Fontaine’s magic and fantasy by departing from close reiterations. Using multicultural allusions imaginatively, he takes full advantage of the relative elasticity of English usage. In Shapiro’s re-staging of La Fontaine’s *theatrum mundi*, a crow “flutters, flying / Treetopwards” (XII, 15), a partridge becomes “fleet of wing” (V, 17), a young lion has “his paws full with his own concerns” (XI,1), while his aging counterpart “lies [...] lamenting feats of prowess past” (III, 14).

Read aloud, Shapiro’s best translations tumble exuberantly and trippingly off an Anglophone tongue. “The Acorn and the Pumpkin” (IX, 4) skilfully reproduces the protagonist’s interior monologue, while the rhythm of its final lines conjures up the gait of a simple person walking to the beat of a familiar hymn, playing and replaying in his head. Shapiro’s labours of love exploit La Fontaine’s full stylistic toolbox. Most often in iambic pentameter, his translations judiciously vary rhymes, rhythms, and versification. They abound with alliterations, internal rhymes, word games, multiple layers of resonance, enchanting archaisms, captivating inventions. There’s even an occasional, deliciously bilingual pun, rhyme or cultural reference, alongside a smattering of accessible French recalling the *Fables’* Gallic origin. Struck by La Fontaine’s playful and exceptionally “direct [...] rapport [...] complicity” with his audience (*Fifty More*), Shapiro similarly takes himself not too seriously, but with great wit. An equivalently omnipresent, falsely naïve, authorial voice animates his translations, constantly offering tongue-in-cheek winks, nods, and nudges in carefully calculated digressions.

La Fontaine wrote more than 250 fables. In order to translate a single fable, a dizzying number of decisions must be made. Multiplying this number by 250, and considering Shapiro’s efforts holistically, there’s little doubt his translations are overwhelmingly successful. Quibbles pale into comparative insignificance.

Nonetheless, had La Fontaine expressed himself in the translator’s preferred poetic idiom, he might have quipped: “A critic’s got to show the homework’s done.” Accordingly, it should be mentioned that a slip, in a note to “The Lion, the Ape, and the Two Asses” (XI, 5), identifies Lully’s father-in-law, Michel Lambert, as his son-in-law. Another problematic note, to “The Rat Who Withdrew from the World” (VII, 3), suggests the protagonist represents Jansenists. However, it’s difficult to see how such a “big and

fat” rodent could symbolize Jansenist *solitaires* whose austerity the same note acknowledges. More likely, La Fontaine’s Rat typifies far less ascetic, seventeenth-century clerics, like those La Bruyère’s *Caractères* denounced whenever they used ecclesiastical privilege to enrich themselves without serving others.

One might also regret a certain dilution of the iconoclastic, social commentary embedded in the *Fables*. Admittedly though, especially within a heterogeneous, constantly evolving, English-speaking world, it is difficult to allude to corresponding, twenty-first-century issues without undesirably circumscribing translations. Nonetheless, there seem to be a few missed opportunities. In “The Little Fish and the Fisherman” (V, 3), one wishes Shapiro had found a term stronger than “tax administrator” to impart the full charge of loathing and terror attached to the infamous *partisans* of seventeenth-century France. In “The Limbs and the Stomach” (III, 2), the provocative impertinence of La Fontaine’s opening lines, *Je devais par la royauté / Avoir commencé mon ouvrage*, disappears in translation: “The subject of the fiction [...] / might have been royalty.” Likewise, in “The Woodsman and Mercury” (V, 1), “Jove as well” fails to convey the impact of *Jupiter comme un autre*. For seventeenth-century courtiers, who were obsessed with rank and for whom *Jupiter* was a code name for France’s Sun King, La Fontaine’s potent turn of phrase delivers a notable, hierarchical put-down.

Here and there, other choices lead to hesitations or questions. One wonders if the French *croquant* of “The Dove and the Ant” (II, 12), defined by Furetière’s seventeenth-century *Dictionnaire* as an impoverished person, needed to become a “sinner.” One is inclined to regret that, in “The Companions of Ulysses” (XII, 1), *pensant rugir* becomes merely “bellows.” As such, it forfeits La Fontaine’s implication that these want-to-bellowers weren’t even able to trade their abandoned humanity for bestial authenticity. One puzzles over Shapiro’s decision to translate *singe*, sometimes as “ape,” other times as “monkey.” Still, initial unease often fades as one observes how gains in rhythm, rhyme or assonance compensate for semantic losses. With a translator as sensitive and rigorous as Shapiro, other La Fontaine “addicts” would surely enjoy exploring details that occasionally give pause, preferably over a bottle of fine wine, a favourite La Fontaine edition in hand. Taking cues from La Fontaine’s continual praise of brevity and his critiques of critics (“Against Those with Too Difficult Tastes,” II, 1; “The Snake and the File,” V, 16), suffice it to quote the fabulist in Shapiro’s translation. “I fear long works. Rather than plumb them through / Unto their depth, best we but pluck the flowers” (VI, Epilogue).

*The Complete Fables* begins with the translator’s preface and an insightful introduction by John Hollander. Translations of all twelve books of La Fontaine’s fables follow, without the original on facing pages, as in earlier volumes. Completing this final volume are: two appendices containing fables La Fontaine published but excluded from his books of fables; helpful notes on the translations and the illustrations; a bibliography of book-length studies on La Fontaine in English; an index.

David Schorr’s illustrations make signal contributions, and one readily sees why Shapiro values so highly his “splendid artwork and indispensable collaboration” (*Fifty More*). Schorr’s treatments of “The Fox and the Bust” (IV, 14) seem particularly inspired, as does his illustration of “The Rats in Council Assembled” (II, 2). Aptly proclaimed a “masterpiece” by this volume’s editor, the latter’s visual and linguistic games make it worthy of the “Nevermore!” with which Shapiro brilliantly ends his recreation of “The Crow and the Fox” (I, 2).

To make the ludic magic of La Fontaine’s fables come alive in English renders a great service to the Anglophone reading public. Professor Shapiro’s sense of accomplishment must be tinged with the regret, very likely shared by his readers, that there are now no more fables to translate. Nevertheless, any such pangs should be calmed by the realization that the translator’s fervent wish has almost certainly been fulfilled.

“To read La Fontaine in the original is a joy; to translate him is no less so. I hope that my readers will experience, in reading these translations, some of the joy that has gone into their preparation” (*Once again*).

A worthy translator must be a superb analyst, endowed with imaginative creativity and exquisite literary, psychological, and cultural sensitivity. In Shapiro’s eyes, “a translation is like a pane of glass. The better it is, the less it will be noticed. It’s only the bubbles and flaws that make it visible” (*Fifty Fables*). For a unilingual, Anglophone audience, discovering La Fontaine in Shapiro’s translations will surely be a privileged pleasure. For a bilingual audience, bouncing back and forth between La Fontaine and Shapiro can lead to unexpectedly fascinating discoveries. Even for this initially sceptical *dix-septémiste*, used to savoring the originals in French, examining Norman Shapiro’s love affair with the *Fables* became a revealing and celebratory opportunity to re-enter La Fontaine’s world through a freshly illuminated, nearly invisible, glass door.

Tormented in his search for originality, La Bruyère found creative resolution in the closing fragment of the *Caractères*’ opening chapter. To invite Shapiro to paraphrase it would doubtless please both the *moraliste* and the *fabuliste*, while doing justice to La Fontaine’s translator and his team: *La Fontaine l’a dit avant moi, mais je l’ai redit comme mien, pour un public anglophone*.

Karolyn Waterson,

Dalhousie University

\*\*\*

De Charrière, Isabelle. *Three Women. A Novel by the Abbé de la Tour*. New York : The Modern Languages Association of America, 2007. Traduction et introduction d’Emma Rooksby.

Lorsque le roman *Trois femmes* parut en 1795 à Leipzig, Isabelle de Charrière était une écrivaine connue qui avait publié une variété de genres, voire des nouvelles, des pièces de théâtre, des lettres. D’origine néerlandaise, elle a passé une grande partie de sa vie en Suisse, en compagnie de son mari, Charles-Emmanuel de Charrière. Ayant reçu une éducation exceptionnelle et maîtrisant très bien le français, elle a écrit entre autres des *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie* et des *Lettres trouvées dans la neige*.

La question qui prédomine dans le roman *Three Women* est celle de savoir si les théories philosophiques reçues peuvent nous conduire dans la vie, en d’autres mots, si la théorie peut se joindre à la pratique et à quel point nous pourrions nous rendre flexibles en empruntant les idées débattues dans la société.

*Three Women* est, comme le titre indique, l’histoire de trois femmes, Émilie, Joséphine et Constance, qui viennent des milieux différents, qui sont trois natures distinctes et dont les destins se croisent à Altendorf, après la Révolution française. Émilie est une jeune fille très éduquée, qui vient d’une riche famille française, mais qui perd toute sa fortune en fuyant les événements tumultueux de 1789 et ceux d’après. Son unique appui reste sa servante, Joséphine, une jeune femme qui lui est très dévouée et avec qui elle se lie d’une amitié assez unique. Le triangle est complété par Constance de Vaucourt, une femme qui choisit comme lieu de résidence la même ville allemande, tout en possédant une fortune importante, acquise par des moyens qui restent obscurs. Pendant qu’Émilie noue une idylle romantique avec Théobald, le fils du seigneur du pays, Joséphine a une aventure amoureuse de nature plus intéressée avec le valet de Théobald, et Constance est là pour aider ces jeunes en détresse, pour calmer les esprits bouleversés et résoudre ainsi les problèmes.

Ce qui attire l’attention sur le roman est la manière dont Isabelle de Charrière combine histoire et philosophie dans le sujet abordé. D’une part, il s’agit de la vie des femmes de personnalités fortes, qui se créent un destin à l’époque post-révolutionnaire et dans une terre étrangère. D’autre part, par les jugements apportés dans les dialogues,

l'auteure appartient bel est bien au courant des Lumières et au XVIII<sup>e</sup> siècle, connu pour ses philosophies poignantes et ses écrivains-philosophes qui ont influencé la politique et certainement la culture de la France et d'une partie de l'Europe.

L'écrivaine atteint son but en choisissant une formule hybride pour son roman. La première partie est plutôt la partie « roman », c'est-à-dire une histoire racontée par un personnage présenté au début de l'œuvre, l'abbé de la Tour. La deuxième partie, qui est une suite de lettres écrites à l'abbé par un des personnages féminins principaux, rappelle le style épistolaire très à la mode à l'époque et remis au goût du jour avec succès par Isabelle de Charrière elle-même.

Écrit dans un style clair et vif, le roman *Three Women* aborde un monde moins connu du XVIII<sup>e</sup> siècle et nous fait connaître des personnages passionnés, intelligents et intéressants. La beauté du texte est soutenue par le travail de traduction d'Emma Rooksby qui fournit aussi des notes explicatives utiles ainsi qu'une introduction très adéquate pour le public en général et les étudiants en particulier. Le fait que la traduction anglaise est accompagnée par la version originale en français dans la même collection (*Trois femmes: Nouvelle de l'Abbé de la Tour*, édition et introduction par Emma Rooksby) constitue une raison de plus pour considérer le roman comme sujet possible d'études universitaires.

Sanda Badescu

University of Prince Edward Island

\*\*\*

Brewer, Daniel. *The Enlightenment Past: Reconstructing Eighteenth-Century French Thought*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. viii + 260 p.

It is difficult to begin reading *The Enlightenment Past* without feeling that one has slipped into a time warp, having been transported back into the overheated rhetoric and peremptory pronouncements of the so-called "culture wars." This sense of temporal and critical *décalage* is heightened by repeated evidence that the author still considers Louis Althusser to be a serious intellectual reference (60, 70, 82, 113). While Daniel Brewer stresses that the discourse of the Enlightenment should not be uncritically framed in "contestatory, emancipatory, heroic terms" (15), he then proceeds to inform us that: "Twentieth-century literary, feminist, and cultural critics have been far more intrepid in their assessment of the Enlightenment project" (17). *Chassez le naturel, il revient au galop*. Brewer, who no doubt shares a similar level of critical intrepidity, presents the by-now dreadfully familiar postmodern indictment of the Enlightenment as if it were somehow new and fresh and relevant. Not surprisingly, he indulges in the ponderous overuse of the "crisis" metaphor: "The Enlightenment crisis of reason, then, is bound up with a deep-seated crisis of cultural memory, a crisis that may well be one of the defining characteristics of modernity. Where do we situate the beginnings of such a crisis?" (203). At least there is no grand proclamation of the death of the Enlightenment, in the way that the deaths of the Author, or of *l'Homme*, were once blithely decreed. In his epilogue, Brewer instead provides an open-ended question: "it is fitting to ask whether we are living in a post-Enlightenment age. Are Enlightenment ideals and values no longer viable?" (199). Postmodernism, itself a multifaceted phenomenon, was largely elaborated as a reaction against the retrospective representation of a monolithic Enlightenment, cast as the origin of instrumental reason and of pervasive techniques of surveillance and repression. That representation quickly became a caricature, far removed from the sociocultural complexity and internal ideological dissensions of the diverse intellectual movements subsumed under the term of *les Lumières*. Now that the most blistering attacks on the evolving values and societal norms derived from the universalism, humanism, and rationalism of the eighteenth century come not from the various strands of postmodern theory but from resurgent forms of religious fundamentalism, perhaps the title of this book should refer to the postmodern past.

There is however, much to praise in Brewer's wide-ranging study. It is precisely when he is not recycling sterile postmodern code-words that his erudition and analytical acumen produce memorable and, dare I say it, enlightening pages. In this short book, he provides a pithy account of how various historiographers since the nineteenth century have constructed images of individual writers and of the Enlightenment as a whole. The initial process of the construction or "invention" of a literary past (largely for didactic purposes) after the historical caesura of the 1789 revolution is detailed in chapter 6. Meanwhile, chapter 4 is devoted to the case of Montesquieu, beginning with the way in which Diderot depicted his lasting influence, two decades after his death. Brewer clarifies the fundamental principle of that influence: "To think history through Montesquieu we must return to his critique of absolutist monarchy" (94). Much has been written about the commemoration of the centennial of the deaths of Voltaire and Rousseau in 1778. In chapter 7, Brewer looks more closely at the 1884 centennial of Diderot, a writer whose work has only belatedly received the level of critical attention it merits. The lingering fascination with ruins that can be traced back to the eighteenth century is discussed in chapter 9, which also addresses the issue of the *folies* or artificial ruins. Chapter 8, devoted not to the philosophe's works but to the lingering historical "Voltaire effect" within French culture, is particularly useful. Despite his well-known skepticism and distanced irony, there is enough sentimentalism in the Voltairean corpus to justify invoking utopianism, both in terms of the literary content and of his exceptional status among his contemporaries: "The utopian impulse of Enlightenment thinking also shapes how eighteenth-century writers understood the image of the philosophe" (69). Overall, Brewer's book, while confirming that "no construction of the eighteenth century is neutral" (144), provides a consistently challenging level of scholarly writing.

Edward Ousselin

Western Washington University

\*\*\*

Spencer, Judith. *Of Fools, Fops and Funambulists: Baudelaire and the Myth of Poetic Origination*. (Two Vols.) Edmonton: Alta Press, 2007. 1001 p.

Judith Spencer's excellent new two-volume work on Baudelaire is a major contribution to Baudelaire studies. Thoroughly researched and elegantly written, Spencer's book is truly a *tour de force* of scholarship.

She situates Baudelaire's oeuvre in the context of theories of Romantic irony – particularly those of Friedrich Schlegel. She is deeply attentive to the subtleties and complexities of the Romantics' view of irony and to Baudelaire's own strategies for incorporating his reading of Romantic irony into his texts (poems, prose poems, essays, and so on). Spencer very convincingly demonstrates the intertwining of creation and destruction in the ironic figures which are dominant in his work. She accords pride of place to the image of the clown, the fool and the acrobat as textual exemplars of Romantic irony. She also places these figures in the broader context of nineteenth-century French social history, journalism and caricature. She frequently evokes the ouroboros – the mythic serpent biting its own tail – as a privileged metaphor for Baudelairean Romantic irony.

Her book offers a dense, lucid and helpful exposition of Romantic thought and a compelling analysis of Baudelaire's works as a key example of literary modernism:

The inescapable irony embedded at the core of the fractured modern text constitutes the corner-stone of Baudelairean aesthetics, predicated as it is upon the spelunking of the Alpha and Omega of Poetry deconstructed in and through the poet's subversive disclosure of the myth of poetic origination. For Baudelaire, the romantic aesthetic object as self-consuming artefact is essentially articulated around the ironic interstice separating the realization of

the poetic image (ecstasy) from the poet's phenomenological perception thereof (*ek-stasis*). Baudelaire's schizoid aesthetics grounded in the divulging of the act and the object of creation is predicated [...] upon the interminable oscillation between the positing of the poetic image and the phenomenological positing of that image as an object of consciousness in the mind of the poet who has no little difficulty in differentiating the subject from the object in the Moebius strip of modern art (879).

As this passage demonstrates, Spencer's dense and carefully crafted prose is, in itself, a pleasure to read. The complexities of her style mirror those of the subject matter which she is exploring. Such richly eloquent writing serves as a perfect vehicle for coming to grips with Baudelaire's difficult poetics of irony.

Spencer's book is a ground-breaking study of the importance of Baudelaire's poetry and poetic theory for modernity. Baudelaire specialists, and scholars of nineteenth and twentieth-century literature in general, will find it fascinating. She offers numerous interesting parallels between the Romantics' view of irony and the approach to irony taken by contemporary deconstructive theorists such as Derrida and De Man.

The generous and thought-provoking sampling of illustrations which Spencer provides in her book shows us the extent to which the clown figure became an obsessive preoccupation of nineteenth-century French culture. She highlights the new perspective which the nineteenth century introduced into the representation of this figure, which it adapted from earlier (especially, medieval) sources. The extensive scholarly bibliography at the end of the book will be extremely helpful to scholars who consult it.

*John Stout*

*McMaster University*

\*\*\*

Chambers, John. *Victor Hugo's Conversations with the Spirit World. A Literary Genius's Hidden Life*. Rochester: Destiny Books, 2008. 372 p.

It may be because our own time is so painfully lacking in true and undisputed literary geniuses that we tend to discount the possibility of them ever having existed, and rather consider them somewhat like mirages: magnificent and misleading images created by our own desires and imagination. Nowadays, it is certainly in that fashion that one may think of Victor Hugo, one of the most prolific and successful writers of the nineteenth century, novelist, poet, playwright, political activist and... prophet. Such personalities, and the works they produced, are often better taken in small doses. It is more or less manageable to talk of Hugo's novels, to discuss his plays, and even, although it represents a greater challenge, to delve in his poetic *opera omnia*. Hugo as a whole is quite a different matter, and some aspects of his work or of his life tend to go fairly unexamined. Some others, yet, are often discounted as being of minor importance: eccentric asides, quirky peculiarities, somewhat ridiculous interests that can be forgiven on account of the vast and powerful works left by the author. John Chambers has devoted his book to just one such somewhat discreditable passion: Hugo's exploration of the spirit world.

It could be a surprise to some to learn that France, the land of rationality and *laïcité*, can also boast of a long tradition of occultist and mystical inquiry. From Mesmer and magnetism to the Decadents' passion for satanic imagery, a more or less uninterrupted line of thinkers and writers has delved into the relations between this world and other possible dimensions. In the second half of the nineteenth century, in particular, it did seem for a while that scientific thought and metaphysical investigation could find a common ground. Camille Flammarion elaborated on life on other planets and on the paths of wandering souls amongst the stars. Villiers de l'Isle-Adam likened the modern scientist to the magician of ancient tradition in his representation of Edison, the wizard of electricity. Before them, Hugo, in his exile on the Channel Islands during the dictatorship



of Napoleon III, entertained long-running conversations with the likes of William Shakespeare, Molière, André Chénier, Giordano Bruno, Hannibal and Napoleon the first, not to mention Jesus Christ and various personifications and mythical creatures, such as Civilization, the Ocean, Tragedy, the Lion of Androcles, and The Lady in White. The transcripts of the séances to which the whole Hugo family participated together with various visitors, originally at the instigation of Delphine de Girardin, have never really been accepted in the Hugo canon. The French studies that have appeared on the subject have always tended to emphasize the influence of Charles Hugo, Victor's son, as the medium, and have more or less openly suggested that he controlled the spirits' messages, whether consciously or unconsciously. Chambers' work has the merit of making available to an English-speaking audience, for the first time, some very evocative texts that deserve to be read, even only for their poetic value. It is also a highly readable account, well-organized and methodically presented, of an important period in the novelist's life, one that contributed greatly to the development of his legend. Chambers' writing is somewhat redolent of the style of some French popular biographers of the 1950s, such as André Maurois. This is not a criticism by any means. Quite the opposite, in fact: the novelistic way in which he presents a certain number of scenes – all conscientiously documented, one should add – makes for very pleasant reading and helps to better grasp the ambiance of the time. Readers who are not very familiar with Hugo or with French history will find this both useful and satisfying. Chambers manages to demonstrate quite convincingly that, far from being an unimportant pastime, the séances represented crucial moments in the construction of Hugo's vision of the universe and of his own role in History. He points out the important and significant similarities between the messages spelled out by the tapping table and the representations proposed in some of Hugo's most distinctive and important poems, in particular "Les contemplations". This is all truly most useful and well presented. Chambers, while himself a student of paranormal phenomena, refrains from imposing categorical conclusions as to the actual nature of the experiences he describes:

To what extent were the concepts and even the words of the Jersey Island spirits, when they echoed what Victor Hugo already knew about the *Zohar*, simply the poet's own thoughts, in some way telepathically conveyed through the tapping tables? To what extent were they an amalgam of Hugo's thoughts and those of, say, Pierre Leroux, or Charles Hugo, or Auguste Vacquerie, all of whom were intelligent and learned and, if not already, then soon to be, authors of books themselves? To what extent were these concepts and words partially the thoughts of the séance attendees and partially the thoughts of something whose nature we do not understand? (133-4)

The answer is wisely left to the reader to arrive at, or at least to guess. Quite apart from any conclusion one may want to draw from the description of Hugo's experiences with the spirits, Chambers should be commended for a very honest and straight-forward piece of work: a well-researched and well-written book that is often more rewarding and thought-provoking than many supposedly more academic productions.

Wondering about the truth of the events he describes, the author proposes a reflection that warrants some consideration and that, in turn, we would like to offer as a closing statement to this review:

So what was Victor Hugo, then: ascended master or madman? If it's a sign of their ultimate sanity that visionaries faithfully, coherently, and effectively practice what they preach, without harming others, and indeed often helping others, then Victor Hugo was a sane man. (319)

*Vittorio Frigerio*

*Dalhousie University*

\*\*\*

Bell, Sheila M. *Stendhal: Vie de Henry Brulard*. Critical Guides to French Texts 141. London: Grant and Cutler, 2006. 85 p.

L'essai de Sheila Bell se veut une synthèse de l'autobiographie inachevée de Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, écrite entre novembre 1835 et mars 1836. Il se présente dans un petit format, le tout ne faisant guère plus de quatre-vingt-cinq pages. Il est publié dans la collection Critical Guides to French Texts qui s'intéresse aux classiques français allant du Moyen-Âge au XX<sup>e</sup> siècle.

Notre livre contient six chapitres et une bibliographie sélective. Les trois premiers chapitres concernent le paratexte qui accompagne *Vie de Henry Brulard*. Le premier chapitre se concentre sur la genèse de l'œuvre, la replaçant dans le contexte de la création littéraire de Stendhal. Cette section insiste notamment sur l'importance que constitue l'écriture de sa propre vie pour Stendhal, un désir d'écrire une autobiographie qui tourne quasiment à l'obsession, ce que Sheila Bell nomme "the continued attraction of autobiography" (16). Sheila Bell nous rappelle entre autres que Stendhal a pareillement aimé écrire et lire les biographies d'hommes connus. De plus, elle replace l'autobiographie dans le contexte de l'époque qui en faisait un genre prisé, avec une importance toute particulière accordée à la subjectivité. Elle nous montre en outre les influences subies par Stendhal—Rousseau bien sûr et dans une moindre mesure Chateaubriand—mais aussi son originalité qui se matérialise par son rejet du style hyperbolique et emphatique pour opter pour la franchise et la sincérité qui seraient, selon Stendhal, les clefs de l'autobiographie, Stendhal se revendiquant alors de Montaigne et De Brosses. Le second chapitre, quant à lui, aborde les problèmes que pose le manuscrit inachevé. Il nous fait prendre conscience des difficultés liées aux différents choix éditoriaux d'inclure ou de ne pas inclure tels ou tels éléments. Sheila Bell rattache sans l'ombre d'un doute *Vie de Henry Brulard* au genre de l'autobiographie. L'auteur justifie le choix du titre, et elle tente de comprendre pourquoi Stendhal n'écrit pas la vie de Henry Beyle, c'est-à-dire les raisons pour lesquelles Stendhal n'écrit pas sous son nom de baptême. Elle explique l'emploi du pseudonyme par la volonté de Stendhal tant de se protéger contre les autorités et la censure que de rejeter son père et de marquer une certaine pudeur. Comme elle l'écrit, Henry Brulard "is, and is not, Henry Beyle, that other HB" (33). Le chapitre 3 tente de comprendre les diverses implications de l'autobiographie pour Stendhal qui cherche à se connaître, à se comprendre lui-même, tout en étant pleinement conscient des pièges posés par la mémoire, ce dernier point servant à rattacher Stendhal aux écrivains modernes. En outre, Sheila Bell s'attarde sur le fait que Stendhal reste avant tout soucieux de plaire à son lecteur, et les mensonges qu'il utilise peuvent entrer dans ce cadre. Les deux chapitres suivants (4 et 5) traitent de la biographie de Stendhal telle qu'elle apparaît dans son ouvrage. Le chapitre 4 revient sur l'enfance de Stendhal, ses liens avec les membres de sa famille, sa passion pour l'Italie. Le chapitre 5 indique que l'autobiographie de Stendhal s'inscrit clairement dans son époque, son livre regorgeant d'éléments socio-politiques. Le dernier chapitre, qui fait également office de conclusion, traite de l'homme qu'était Stendhal au moment de la rédaction de son ouvrage, un homme qui reste omniprésent dans une autobiographie qui pourtant interrompt le cours de son récit lorsque Henri Brulard atteint l'âge de dix-sept ans.

Si les trois premiers chapitres présentent quelque intérêt, les trois derniers en revanche brillent par leur aspect descriptif qui les rattacherait davantage à un article que l'on pourrait trouver dans une quelconque encyclopédie que l'on ouvrirait à l'entrée "Stendhal". De plus le livre—peut-être du fait de son format—saute directement aux conclusions faisant fi de toute argumentation. Le livre n'a absolument pas de quoi satisfaire le spécialiste et guère davantage l'étudiant de lettres modernes. Il pourrait

présenter un certain intérêt pour le collégien ou le lycéen. En effet, cette étude est facile à lire, avec des chapitres clairement construits—quoique le chapitre 1 et le chapitre 3 tendent quelque peu à se répéter.

Stéphane Natan

Rider University

\*\*\*

Oberhuber, Andrea (dir). *Claude Cahun: contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*. Montréal: Paragraphes, 2008.

Claude Cahun (*née* Lucy Schwob) was born in Nantes in 1894. She is the niece of Marcel Schwob and the great niece of David Léon Cahun. Around 1916, she adopted the pseudonym Claude Cahun, intentionally gravitating towards a gender-neutral name. Similar attempts to create ambiguity surrounding her identity are recurrent throughout her literary and photographic oeuvre. She became romantically involved with her stepsister Suzanne Malherbe, who adopted the pseudonym Marcel Moore, and the couple moved to Paris in 1920. Cahun and Moore worked alongside one another in the composition of photomontages and Moore, a graphic artist by training, produced lavish illustrations for a volume of Cahun's poetry published by George Crès. Cahun remained on the margins of the Surrealist movement and belongs to the "autre surréalisme" (19) of many women artists and writers of the time. A photographer, writer, actress, essayist and political activist, Cahun joined the *Association des écrivains et artistes révolutionnaires* in 1932 and participated in the founding of *Contre-Attaque* in 1935.

Despite her active involvement in interwar literature, art, culture and politics, Claude Cahun has long been overlooked in scholarship on the avant-garde. Over the past ten years, there has been a renewed interest in her work and this after the earlier resuscitation of women Surrealists by scholars. The collection of essays edited by Andrea Oberhuber is one of the newest publications to address Cahun's body of work, approaching it through the optic of the *entre-deux*. The collection pays attention to what its editor evokes as an "oubliée" de l'histoire culturelle" (13) and sheds new light on the 'intermedial' dimension of her oeuvre. In order to do so, it explores the diverse facets of Cahun's literary and photographic productions, from her questioning of identity to her political involvement, from practices of rewriting to experimentation with the book-object. Georgiana M. M. Colville, a contributor to the collection, refers to Cahun's literary and photographic production as "très en avance sur son époque" (114) and writes that "[d]epuis sa redécouverte, on tente de faire de Claude Cahun une figure culte du lesbianisme, du féminisme, du surréalisme, de l'anarchisme et de la Résistance. [...] Mais Cahun résiste aux étiquettes, même après sa mort" (114). The collection of essays respects this central dimension of Cahun's practice: the refusal to be defined by an externally imposed label. In her introduction, Oberhuber underlines this dimension of Cahun's work, describing it as a collection of "oeuvres hybrides qui témoignent justement d'un être en métamorphose permanente, résolu à ne jamais rien figer, ni sa propre image, ni ses pensées" (16). Thus, far from prescribing fixed definitions or keys to reading her multifaceted texts and images, the collection presents the reader with ideas for situating Cahun in the context of the interwar period in France and explores potential connections with artists of the past and of the present.

The essays in the collection are divided into three parts. In "De l'art et du politique", Tirza True Latimer, Jean Michel Devésa and Lizzie Thyne situate Cahun's oeuvre amidst ethical and aesthetic questions of the first half of the 20<sup>th</sup> century. The creative partnership between Cahun and Moore is interpreted as a rejection of the notion of single authorship and Cahun's homosexual identity is read against a Surrealist movement "qui proclamait aimer l'amour et la liberté, sans toujours s'émanciper d'un cadre de pensée normatif ancien" (46). Her involvement in the Resistance and political activism is linked

to her reflections on identity and her intentional blurring of the boundaries between man/woman, Jew/Aryan and political radical/bourgeois are seen as upsetting “le désir inhérent au totalitarisme de déterminer les individus” (92). In “Dans l’antre de l’oeuvre”, the second group of essays, Rolf Lohse, Georgiana M.M. Colville, Joelle Papillon and Catherine Baron offer readings of Cahun’s literary works, edited for the first time in 2002.<sup>1</sup> In their reading, the authors address questions concerning motifs of doubling, rewriting, self-portraiture, the image of the New Woman, the ‘polymorphic’ nature of the textual self and its rapport to modernist conceptions of the subject, among others. The third and final section, “Filiation spirituelle et parenté esthétique”, considers Cahun’s oeuvre in relation to other female artists from the past and the present day. Andrea Oberhuber, Irene Gammel, Elza Adamowicz and Nadine Schwakopf explore potential “prédécesseurs” ou “héritiers” (23) such as the comtesse de Castiglione, the Baronness Elsa (Elsa von Freytag-Loringhoven), Hannah Höch, Unica Zürn and Sophie Calle.

The multiple perspectives these essays bring represent the originality of the volume. The collection also captures the contemporary relevance of Cahun’s body of work, deeming her an “artiste multimédia avant la lettre” (23). Most importantly, however, it stays true to Cahun herself and to what Andrea Oberhuber refers to as “une esthétique de l’entre-deux basée sur la métamorphose et le polymorphisme, sur l’inavouable et l’illisble, sur le ‘devenir au lieu d’être’” (14).

Ainsley Brown

Princeton University

\*\*\*

Willging, Jennifer. *Telling Anxiety: Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hébert*. Toronto: The University of Toronto Press, 2007. 261 p.

In the introduction to her study of selected works by four twentieth century French women writers, Jennifer Willging explains that it is cultural anxiety engendered by both the significant events of the last century, but also women’s personal experience that mark these particular texts. She distinguishes between anxieties that have referential value over anxieties that are the consequences of “a loss of faith on the narrator’s part in language’s power to refer to the world.” The anxieties suffered by these writers, she argues, do not pertain to a certain skepticism often linked to many postwar French writers and theorists with respect to language’s ability to signify. Rather, the nature of their anxiety has to do with fears of claiming authority in their texts, anxiety about conveying the emotion of a past experience truthfully and forcefully in narrative, and being credible in writing to readers who the writer feels will automatically call into question the veracity of her words.

The first of two parts, “Narrating the Self, Narrating the Other” explores the anxiety of recounting memory in narrative through the examples of two highly autobiographical novels by Marguerite Duras and Annie Ernaux. Willging treats the complexities of Duras’ account of her experiences in Paris from 1944-5 and puts into question Duras’ strategy of resisting a single truth of the historical period by conveying a series of possible truths. After Duras’ husband was deported, Duras claims to have played her part in the Resistance by interrogating and torturing a collaborator (the details of this claim have been widely disputed). Yet by telling the story through a fog of possible memories, each contradicting – when they did not corroborate – each other, Duras reveals her multiple voices, indeed multiple personas, anxieties, and desires present at the time of the narrative’s creation. An obvious criticism of such a strategy is that Duras at times did not feel *enough* anxiety about rendering truthful her experiences. Her nonchalance toward the

<sup>1</sup> François Leperlier (ed.), *Claude Cahun, Écrits*, Paris, Jean Michel Place, 2002.

truth in other places less hospitable to fictional embellishment, i.e. journalism, resulted in a loss of respect and prestige for the author who had won the Prix Goncourt in 1980 for *l'Amant*. It became difficult to admire her, on the one hand, for her talent as a writer of fiction, and to forgive her, on the other hand, for misrepresenting the lives of others with the disastrous consequences that resulted (a case in point is the *Affaire Villemin* that Willging mentions at the end of the chapter). By refusing to judge her, Willging is most generous to Duras in this regard, however, for this reason doubt remains whether “anxiety” is what Duras transmits through her narrative.

The second half of Part One, “Shame in Memory and Narrative”, is devoted to a reading of Annie Ernaux’s *La honte*. Willging traces the primordial scene of shame in Ernaux’s work back to an event in the writer’s childhood in which her father attempted to murder her mother. The significance of this scene for Ernaux’s literary and personal life, claims Willging, can be measured by its absence in her highly autobiographical work. Narrative anxiety in this case manifests itself in the difficulty Ernaux has encountered throughout her career in finding a linguistic idiom to relate this highly private and shameful early childhood trauma. She eventually reveals it in writing (it is the subject of *La honte*), indeed not only making it public by publishing it for her general readership, but also exposing those family members still living and thereby risking whatever attendant consequences that result. Far from being dispelled, the anxiety proliferates into future texts for it is not the experience of shame that haunts her, but the *reading* of her writing about the shame which will keep the memory of trauma alive. She may have divested herself of the shameful secret of her past, but as Willging shows, the anxiety of exposure has replaced the anxiety of disclosure.

The second part of her study, “Narrating Life, Narrating Death”, argues more convincingly for the primacy of anxiety in the work of Nathalie Sarraute and Anne Hébert. Here Willging demonstrates clearly that the writer’s anxiety transmitted through the text resembles the “anxiety of influence” that Harold Bloom attributes to strong (often male) writers of the literary canon. Sarraute’s narrator exhibits signs of anxiety in his move to both fearfully defend and cautiously retreat from making assertions in the text. The tension between the desire to create something original and the fear of failure that attends creation generates a constant struggle that readers of Sarraute’s work more generally will recognize immediately. Not surprisingly, Sarraute’s singular narrator is male, which further complicates and enriches a reading of anxiety as a particular condition of women writers in the last century. The addition of Hébert to this study requires more of a stretch of the imagination. Willging admits that there is a relative lack of anxiety on the part of the female narrators as opposed to the anxious male narrators in Hébert’s text. In this respect, the last chapter widens the lens to include “not anxieties that belong exclusively to women but the innovative ways in which anxiety (no matter what kind and to whom it belongs) is textualized in contemporary women’s writing in France.” Nevertheless, her inclusion of a writer of Québécois themes (although Hébert lived in Paris most of her life) nicely decenters and enlarges her discussion beyond the confines of the well-known Parisian intellectual fortress.

Willging’s study is strongest when she demonstrates the ways in which these women authors’ internalized cultural doubts about their ability to communicate reality in language manifests itself in their literary expression. The point at which her argument breaks down is in the definition of anxiety which seems to lack coherence and precision over the course of her study. Duras’ anxiety, for example, bears slight resemblance to Ernaux’s or Ernaux’s to Hébert’s. In the extension of the definition of anxiety to include the affective experience of all four writers the specificity of this condition is lost. At times, her tendency toward amplifying anxiety’s permutations and manifestations unfortunately serves to dilute its power as both a psychological and creative force. Nevertheless, the insights and analyses in the individual chapters of this book offer dense

textual interpretation of both well-known and neglected texts in twentieth century Francophone literature.

Anne Quinney

University of Mississippi

\*\*\*

Fauvel, Maryse. *Scènes d'intérieur. Six Romanciers des années 1980-1990*. Birmingham, Alabama : Summa Publications Inc., 2007. 217 p.

Dans cet ouvrage, Maryse Fauvel propose d'analyser la spécificité de la production romanesque des années 1980-90 en France. Pour ce faire, elle aborde six romanciers: Jean-Philippe Toussaint, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Linda Lê, Marie Redonnet et Leila Sebbar.

L'ouvrage dont nous saluons, au passage, la clarté de l'organisation et du style, s'ouvre sur une justification de ce projet : pour les auteurs des années 80-90, dont la production romanesque est variée, échappe aux repères d'écoles et de théories littéraires qui n'existent plus, « écrire n'est plus un verbe intransitif » (1) mais un mode de dévoilement d'une époque, d'un monde : les leurs. Trois événements politiques déterminants ont influencé cette période : Mai 68, la venue de la Gauche au pouvoir en 1981 et surtout les « Années Mitterrand » (1981-95).

L'auteur de *Scènes d'intérieur* distingue trois tendances qui reflètent les aspects pivots de la société française d'alors et conséquemment de sa littérature :

1. Les romans influencés par les médias visuels : télévision, cinéma, ordinateur, jeux vidéo etc. et qui posent la problématique du visible et de l'irreprésentable. Maryse Fauvel illustre son propos avec deux romans de Toussaint : *La Réticence* et *L'Appareil-photo* qui font l'objet du premier chapitre intitulé : « La société des écrans chez Jean-Philippe Toussaint » et avec *L'Amant* de Marguerite Duras, objet d'étude du deuxième chapitre: « Marguerite Duras, l'iconoclaste : *L'Amant* comme écriture de l'irreprésentable ».

2. Les romans de femmes préoccupées par la quête identitaire, le besoin de faire œuvre de mémoire et la création d'une utopie pour contrecarrer le monde moderne en proie à la mondialisation. Deux romans d'Annie Ernaux : seront analysés dans le troisième chapitre : « Mémoire et oubli : entre l'effacement et l'ineffaçable dans *Une Femme* et *Journal du dehors* » et « La Quête de l'utopie » est illustrée dans l'œuvre de Marie Redonnet au quatrième chapitre.

3. La dernière tendance que perçoit Maryse Fauvel dans la production romanesque des années 80-90 se découvre dans les œuvres d'auteurs de cultures croisées qui privilégient dans leurs romans les thèmes des métissages et de la violence qui semble les accompagner de façon inéluctable. Les exemples de Linda Lê, d'origine vietnamienne et de Leila Sebbar, née en Algérie font l'objet des deux derniers chapitres, respectivement intitulés : « Négociation de l'identité des personnages chez Linda Lê » et « Traverses, croisements, métissages chez Leila Sebbar ».

Le point commun de tous ces romanciers est la recherche d'une écriture « hors-la-loi », en rupture avec la « Grande Littérature », où la langue française est déstabilisée (oralité), ouverte à l'altérité.

Selon notre critique, les années 80-90 sont donc une remise en question de discours et de théories « unifiants et saturants » (187). Le roman s'y distingue par son polymorphisme qui s'adapte à un monde en proie à de multiples et profonds bouleversements. Contrairement à la période des nouveaux romanciers des décennies précédentes, ceux des années 80-90 affichent à nouveau le plaisir de raconter, sans toutefois ignorer les difficultés de la représentation. Surgissent, en fait, des écritures multiples : certaines en compétition avec l'audiovisuel comme chez Toussaint qui dénonce l'âge du spectaculaire, son écriture déployant une stratégie d'ébranlement de la superficialité du monde. D'autres comme celle de Duras analysent l'impact de la

photographie sur l'individu dans sa construction identitaire et comment l'écriture vient pallier ce que la photographie cache. L'œuvre romanesque de Linda Lê, quant à elle, participe au débat sur l'intégration des immigrés en France, sur l'altérité et illustre le phénomène du métissage qu'elle traduit en partie en se livrant à des manipulations langagières : « la langue [française] est donc bien déterritorialisée à l'image de l'identité des personnages » (146), Les récits d'Ernaux sont une lutte constante contre l'oubli, tâchant de commémorer la mère morte, l'identité disparue d'une certaine classe ouvrière. L'imagination utopique de Redonnet prône un retour aux sources, à la nature mais aussi au théâtre, à la photographie et au cinéma pour lutter contre la réalité d'un présent dominé par la technologie et le profit et se projeter dans le futur. Finalement, la préoccupation centrale de Sebbar est le métissage et l'identité hybride où la langue est « un marqueur d'identité d'importance » (174).

Cette littérature des années 80-90 s'adresse à un lecteur dont le rôle est celui de co-auteur du texte. La voix narrative l'interpelle par l'insertion de l'humour, de la parodie, du pastiche (du roman policier, du roman d'aventure, du récit historique ou encore du roman sociologique). Le mélange des genres, l'oralité, l'écriture minimaliste (cf. « l'écriture plate » d'Annie Ernaux par exemple) contribuent aussi à une redéfinition du lecteur qui doit, plus que jamais, donner un sens aux blancs de la page.

En conclusion, les romanciers de la fin de siècle annoncent les grandes questions de société qui hantent le début du XXI<sup>ème</sup>, telles que le rapport de force entre visuel et écrit, entre culture populaire et élitiste ou encore l'avenir du roman francophone. Et Maryse Fauvel de souligner la caducité de toutes ces divisions qui sont justement suppléées et dépassées par ce qu'elle nomme la « multivocité » et la formidable « inventivité » des romans dont elle nous fait partager l'analyse, de façon fort convaincante.

Joëlle Cauville

Saint Mary's University

\*\*\*

Huston, Nancy. *Lignes de faille*. Paris: Actes Sud, 2006. 487 p.

La perspective à la fois naïve et clairvoyante d'un enfant peut nous apprendre beaucoup sur les rapports familiaux et le monde des adultes. Dans ce roman de Nancy Huston, quatre enfants, âgés de 6-7 ans prennent la parole à des époques différentes (2004, 1982, 1962, 1944-45) pour nous raconter leurs joies et leurs peines au sein d'une même famille qui, depuis quatre générations, cherche son identité. En inversant la chronologie historique, Huston fait d'abord parler le plus contemporain, le petit Sol, enfant gâté et manipulateur, qui souffre d'un complexe de supériorité jusqu'à sa rencontre avec le passé. Par la suite, ce sera au père de Sol, à sa grand-mère, et enfin à son arrière grand-mère de se confier.

L'astuce narrative de Huston consiste à nous présenter un puzzle où chacun des narrateurs y met des pièces pour créer une vision globale du passé et de ses conséquences sur la vie actuelle des descendants de Kristina, l'arrière grand-mère de Sol. Liés par leur parenté, leur mystérieux grain de beauté et des histoires et chansons transmises de génération en génération, ils subissent les séquelles, malgré eux, du drame qu'a vécu Kristina pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Par ailleurs, les récits des quatre enfants, racontés à 20 ans d'intervalle, nous peignent un portrait de l'époque dans laquelle ils grandissent. Le premier récit de Sol dépeint le monde comme il le voit, un monde qui nous est familier, centré sur l'Amérique contemporaine. On reconnaît l'approche moderne adoptée par ses parents vis-à-vis l'éducation des enfants (« Une chose sur laquelle mes parents sont d'accord, c'est que personne ne doit me taper, me fesser ou m'infliger toute autre forme de châtement corporel. C'est parce qu'ils ont lu beaucoup de livres où les enfants battus se transforment en parents violents... » [39]), l'état actuel du

mariage (« J'ai des parents formidables qui s'aiment encore, ce qui n'est pas le cas de la plupart des enfants dans mon école maternelle. » [17]), l'attitude envers la torture (« C'est pas la guerre ça ! C'est une bande de ... de pervers... qui traitent les gens comme des animaux... Comment ils ont pu faire des choses pareilles ? » [65]), le lien entre Dieu et le patriotisme américain (« Heureusement que Dieu et le président Bush sont de bons amis. Je pense au paradis comme à un grand État du Texas dans le ciel, avec Dieu qui se ballade sur son ranch en Stetson et en bottes de cow-boy, vérifiant que tout est sous contrôle... » [16]).

La vie de Sol bascule pendant un voyage avec son père, sa grand-mère et son arrière-grand-mère où la réunion de ces quatre générations crée une malaise que le jeune enfant n'arrive pas à expliquer. Au fur et à mesure que les narrateurs se succèdent (Sol, Randall, Sadie, Kristina), le mystère qui entoure la jeunesse de l'arrière grand-mère de Sol se dévoile, ainsi que l'explication de l'angoisse qui caractérise leur famille depuis toujours.

De fait, la jeunesse privilégiée de Sol n'a rien à voir avec celle des autres narrateurs dont l'enfance est définie plutôt par l'absence de la mère. Le petit Randall comprend très jeune que sa mère (Sadie) souffre d'une angoisse qui ne la quitte pas, l'éloignant de son mari et son fils (« Ma mère est quelqu'un de formidable, je l'adore et je donnerais n'importe quoi pour qu'elle soit heureuse et détendue... » [147]). Sadie, pour sa part, n'arrive pas à comprendre les choix faits par sa mère, Kristina. (« Sadie, tu comprends énormément de choses pour ton âge, mais il y a des choses que les enfants ne peuvent pas comprendre et je ne te dois pas d'explication. » [365]). Pourtant, c'est Sadie qui va passer sa vie à creuser dans le passé pour y trouver des réponses, et va obliger sa mère enfin à faire face aux démons du passé.

*Kirsten Halling*

*Wright State University*

\*\*\*

Sutton, Michael. *France and the Construction of Europe, 1944-2007: The Geopolitical Imperative*. Oxford: Berghahn, 2007. xiv + 366 p.

L'ouvrage de Michael Sutton a pour point de départ des faits avérés : la France a joué un rôle-clé depuis les débuts de la construction européenne ; elle a joué ce rôle de façon presque constante, malgré des bouleversements historiques externes (le choc des guerres coloniales) et internes (l'avènement de la V<sup>e</sup> République) ; afin de poursuivre en Europe des objectifs qui étaient d'abord et surtout politiques, elle s'est servie d'instruments économiques ; bien qu'elle soit passée d'une vision démocrate-chrétienne à une vision gaullienne, sa politique européenne a pour l'essentiel été marquée par une certaine continuité ; sa relation privilégiée avec l'Allemagne, qui semblait peu probable au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, est progressivement devenue la condition incontournable de l'élaboration d'institutions européennes. Quant à la conclusion de ce livre, elle est bien argumentée et étayée par de solides analyses : la centralité de la France dans le projet européen, battue en brèche depuis la fin de la Guerre Froide, touche à sa fin ; son influence sera désormais proportionnel à son poids économique.

Ce que l'auteur appelle dans son introduction « l'ombre de de Gaulle » plane au-dessus de la plus grande partie de la période historique qu'il examine. À ce titre, l'année cruciale (« the pivotal year », 3) paraît être 1958, qui vit la fin de la IV<sup>e</sup> République et le retour au pouvoir de l'ancien chef du Gouvernement Provisoire (1944-46). Au lieu de mettre fin à la toute nouvelle Communauté Economique Européenne, établie suite à la signature du Traité de Rome l'année précédente, Charles de Gaulle, qui passait pourtant pour un Euroseptique, en accepta le principe et les acquis, établissant ainsi un précédent pour ses successeurs. Ralliement à contrecœur, puisque le premier Président de la V<sup>e</sup> République était de longue date hostile au dessein supranationaliste qui sous-tendait le



projet fondateur de Jean Monnet et de Robert Schuman (ce projet avait obtenu un début de concrétisation avec la signature du Traité de Paris en 1950), mais ralliement décisif pour la continuation de la construction européenne : « Faced with the fait accompli of the EEC, de Gaulle decided to draw maximum advantage from it, rather than torpedo it » (128).

Ce livre ne néglige pas pour autant les autres participants à la lente élaboration de ce qui a abouti à l'Union Européenne. L'action des « pères fondateurs », Monnet et Schuman, est surtout détaillée dans le deuxième chapitre, qui clarifie le contexte politico-diplomatique de la création de la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier. Le niveau d'utilité économique de cette première institution (à laquelle ne participèrent que six états) fut partiellement dépassé par la rapide croissance des années 50 et 60. Cependant, la CECA « served nonetheless in the 1950s to foster close ties between France and the new West Germany » (61-62). L'auteur fait d'ailleurs constamment ressortir la valeur symbolique des divers traités, y compris celui, moins connu, de l'Elysée (101-07). Signé en 1963, ce traité bilatéral représenta une étape importante pour l'amitié franco-allemande, qui constitua jusqu'à récemment le principal pilier de l'édifice européen. Les aspects plus spécifiquement économiques sont bien présentés dans les chapitres 5 et 6, en particulier la question de la Politique Agricole Commune, dont la charge proportionnelle dans le budget européen est rapidement devenue excessive. L'auteur consacre les derniers chapitres aux années Mitterrand (1981-95) et Chirac (1995-2007), marquées par des avancées institutionnelles (le traité de Maastricht, l'introduction de l'euro) mais aussi par le constat de l'incapacité de l'UE à mettre fin aux sanglantes guerres de l'ex-Yougoslavie.

Le retentissant rejet en 2005 du Traité Constitutionnel Européen par les électeurs français et néerlandais a ouvert une période de crise profonde, qui semblait à première vue partiellement close par un accord sur un traité révisé après l'élection de Nicolas Sarkozy en 2007. Les électeurs irlandais ont à leur tour rappelé en 2008 qu'à chaque étape la poursuite du projet européen suscite de nouvelles résistances. L'étude bien documentée et clairement écrite de Sutton s'arrête malheureusement à l'élection de Sarkozy. Sa principale conclusion reste néanmoins valable : dans le contexte d'une UE élargie (à 27 états-membres), dominée par le poids économique de l'Allemagne réunifiée, et en l'absence d'adhésion populaire au développement du processus d'unification, la France aura bien du mal à continuer à jouer le rôle moteur qui fut longtemps le sien en Europe.

*Edward Ousselin*

*Western Washington University*

\*\*\*

Antliff, Mark. *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham and London: Duke University Press, 2007. 352 p.

In the realm of art and literature, Modernism is not a simple thing to describe. In the political domain, Fascism, when scrutinized up close, also tends to become much less monolithic and straightforward than common discourse may assume. Antliff examines several situations in which politics and art crossed paths in France from before the First World War to the beginning of the Second. In doing so, he provides a thought-provoking account of various philosophical and aesthetic positions which contributed to create that many-headed being, conveniently called Modernism for short.

The book is organized around the discussion of five intellectual figures of differing weight and importance in French culture: the philosopher Georges Sorel, the ideologue Georges Valois, the architect Le Corbusier, the lawyer Philippe Lamour and the literary critic Thierry Maulnier. Fascism is often considered a purely reactionary movement, a

provisional step backwards on the road towards progress and equality that started with the philosophers of the Enlightenment. In other words, a temporary deviation unconnected to the main movement of European history. In opposition to this simplistic vision, Antliff stresses

“[...] the need for art historians and historians to treat fascism not as an isolated political phenomenon or as an aesthetic aberration in the modernist march toward abstraction, but as a form of cultural politics in dialectic (or dialogic) relation to other anti-Enlightenment movements, both left and right.” (59-60)

The figure of Sorel – a major influence on Mussolini’s thought – is central to any understanding of the relations between revolutionary movements of the right and the left in inter-war Europe. In France, his influence in the development of local versions of Fascism, as this book attests, is truly all-pervasive. Antliff examines Sorel’s progressive abandonment of anarchosyndicalism and his shift towards an attempt at combining modernity with classical antiquity in an idealized society, where the fields and the factory would unite against capitalism and democracy, and productivist ethics would go hand in hand with medieval aesthetics. Sorel’s attack on rationalism – and on the Jew as the quintessential intellectual – as well as his “recourse to myth making”, earn him a “place alongside other proponents of palingenesis” in a “«cultural» revolution against Enlightenment precepts and democracy itself” (110). It is indeed in great part the Sorelian origins of Fascism that made it appealing for much of the international avant-garde of the time, giving it the allure of a true cultural phenomenon and causing the migration towards it of many creators and critics who had formerly been leftist or anarchist sympathizers.

Chapter three is devoted to Fascist theories of urbanism, and compares the works and the reception of Le Corbusier with the conception of the *cit * propounded by Valois. Its conclusions are both surprising and interesting. In particular, Antliff convincingly proves that the celebrated architect’s “technocratic elitism” (152) was ultimately far more reactionary than the inclusiveness propounded by Valois and his followers, situated on the left of the fascist spectrum.

Chapter four touches upon the vision of Philippe Lamour and his association of fascism’s youth cult with machine aesthetics in a “language of aestheticized dynamism” (190). Antliff focuses on the fact that “Lamour regarded the fascist cult of youth as a Sorelian myth able to provoke a generational revolution and create a collective work ethic that would result in a new social order, organized around industrial production” (159). Of particular interest are the notes on Lamour’s attempts at uniting leftist and rightist antiparliamentarians in a synthesis that would give birth to class collaboration within the new industrial collectivities, as well as the discussion of his magazine *Grand’Route* – connecting artistic creation with the experience of the machine and its use in a quasi-futurist manner. *Grand’Route* prominently featured the photographs of Germaine Krull, another former anarchist sympathizer, whose work expressed “the dynamism of collective consciousness and the industrial revolution” (198).

Chapter 5 focuses on Charles Maulnier, a literary critic coming from the royalist camp, founder of the journal *Combat* in 1936. Maulnier identified the origins of French Fascism in the “avant-guerre alliance between the followers of Charles Maurras and Georges Sorel that had given birth to the Cercle Proudhon late in 1911” (203). Profoundly antimaterialist in outlook, Maulnier’s own version of Fascism combined Maurras’ fascination with classical beauty with Sorel’s call to violence, calling for the transformation of art and society in a uniquely traditional French fashion. The “moral unity” of the nation, above all class divisions, was going to transform the “spiritual state” of the individual and cause “a complete rejuvenation [and] restoration of the human social order” (211).

Through his analysis of these various cases, Antliff underlines the central position of Sorel's thought, and in particular his approach to myth making, in the development of French versions of Fascism and their attendant artistic and architectural visions. Modernist aesthetics appear then as inseparable from Fascism's attempt at creating a new organic society in which industrialism, the fascination with technology and "spiritual" impulses, would each find their rightful place. The author appropriately points out how "the fascist revolution in France was a decidedly artistic affair, composed of mythic images of Catholic saints, technocratic cities, speeding automobiles, a modern 'Acropolis', and classical Apollos and Venuses" (254), with violence only present as an aestheticized allusion.

This volume represents a very valid contribution to the study of the relations between culture and ideology in the first half of the twentieth Century. Clear, well-organized and usefully illustrated, Antliff's work deserves to be well received.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Baecque, Antoine de. *Crises dans la culture française. Anatomie d'un échec*. Paris: Bayard, 2008. 245 p.

Divisé en cinq chapitres qui détaillent autant de « crises » dans l'histoire des rapports entre l'Etat et la culture en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, le livre d'Antoine de Baecque reprend sous un angle différent la problématique abordée par Marc Fumaroli dans *L'Etat culturel* (1991). Le point de départ de l'auteur se trouve donc au siècle du Classicisme, avec ce que l'on appellerait de nos jours la politique culturelle mise en place sous la monarchie absolue de Louis XIV. Le triomphe de l'Etat mécène durant le règne du Roi-Soleil influencera durablement, au-delà des changements de régime constitutionnel, la conception du rôle de l'Etat en matière culturelle, un rôle qui restera beaucoup plus dirigiste en France que dans d'autres pays européens. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le « vandalisme culturel » de la période révolutionnaire, la vague de destruction des symboles de l'Ancien Régime, qui constituera la première vaste crise, à laquelle répondront les gouvernements révolutionnaires en instituant les premiers musées destinés à abriter le patrimoine artistique. Le pli est donc pris : l'Etat assurera la continuité de la production culturelle française, quel que soit le régime politique en place, avec toutefois des moyens financiers variables. Tout au long de ce livre, de Baecque insiste sur le fait que c'est justement à travers de telles crises que les institutions culturelles se renouvellent en France.

Le Front populaire institue à son tour la « mystique de peuple » (ch. 2), le rêve d'une haute culture désormais accessible à tous. Ce rêve n'eut aucune chance de se concrétiser, ne serait-ce qu'en raison de l'éphémère durée du gouvernement de Léon Blum. Ce ne sera que bien plus tard, sous la direction d'André Malraux puis de Jack Lang, que seront mis en pratique certains projets d'accès généralisé à une vie culturelle précédemment réservée à une élite. L'auteur fait également un détour par le Régime de Vichy, avec le cas de l'Ecole des Cadres d'Uriage (71-78). Il insiste d'autre part sur la création du Festival d'Avignon par Jean Vilar après la Seconde Guerre mondiale (78-87). Le troisième chapitre commence par la formule lapidaire : « Malraux était fou » (99). La création du premier ministère de la Culture d'un pays démocratique est ainsi ramenée à la « folie » visionnaire du créateur des Maisons de la culture (dont neuf verront le jour, au lieu des vingt initialement prévues). C'est par ce genre de formules que de Baecque passe sans transition de l'essai historique au pamphlet vengeur. Dans le quatrième chapitre, il produit des appréciations tout aussi sévères de « l'activisme » du plus célèbre successeur de Malraux. A la tête d'un ministère au budget et aux effectifs considérablement augmentés, Lang a effectivement incarné le déferlement du « tout culturel », décrétant au

passage de nouveaux rituels collectifs (la Fête de la musique étant le plus connu) que de Baecque épingle sur un ton savoureux (157-63). En fin de compte, comme le souligne un des titres du ministère de Lang, les « Grands Travaux », le souci de la gloire de l'Etat et de ses dirigeants n'était pas absent d'une politique qui se voulait pourtant nouvelle. En ce sens, les années Lang, sous l'œil bienveillant du président Mitterrand, nouvelle incarnation du monarque éclairé, ne constitueront qu'une prolongation de l'ère malrucienne : « la culture ne parvient pas à s'émanciper du culte de la grandeur de l'Etat, du monarque, du chef, de la France » (138). Le dernier chapitre est consacré aux années 2002-2007, allant ainsi de la deuxième partie de la présidence de Jacques Chirac au début de celle de Nicolas Sarkozy, et inclut la « crise des intermittents » du spectacle de l'été 2003. C'est la section la plus faible de ce livre, marquée par des lieux communs (« Il s'est passé quelque chose à Avignon », 209 et 218) et par des envolées lyriques qui rappellent certaines déclarations de Malraux et de Lang que l'auteur avait à juste titre critiquées : « Cette politique culturelle sera celle d'un nouveau ministère, qui marierait la culture et l'éducation en une seule institution fusionnelle, visionnaire et décisionnaire : un ministère des sensibilités immatérielles » (244).

A suite de la lecture de ce livre, qui hésite entre l'éloge funèbre et l'appel au renouveau, on en reste donc à une impression d'inachevé. L'Etat français semble avoir tout tenté en matière culturelle, avec pour aboutissement que son objet même semble aujourd'hui utopique. Comme le rappelle l'auteur (170-77), les efforts soutenus à long terme et à grands frais par les institutions culturelles étatiques n'ont eu quasiment aucun effet sur ce qu'il est désormais convenu d'appeler la consommation culturelle des Français. Le culte de l'Etat, exprimé sous la forme de l'obsession de la grandeur, hérité de Louis XIV et retransmis par Charles de Gaulle et François Mitterrand, semble bien être à l'origine du malaise culturel que diagnostique si minutieusement de Baecque. La France pourrait-elle donc se passer d'une intervention étatique tous azimuts dans le domaine de la culture ? Le modèle américain, qui fait la part belle aux fondations, aux collectivités locales et aux mécènes privés, pourrait-il lui convenir ? L'Etat devrait-il se contenter de faciliter l'enseignement de la culture dans le cadre du ministère de l'Education nationale ? Si elle avait été mieux orientée, l'augmentation des ressources financières du ministère de la Culture, de 0,4% du budget de l'Etat à l'époque de Malraux à 1% à partir de celle de Lang, aurait-elle eu une chance de produire les résultats escomptés ? Autant de questions auxquelles l'auteur ne répond que partiellement.

*Edward Ousselin*

*Western Washington University*

\*\*\*

Titus-Carmel, Gérard. *Edvard Munch entre chambre et ciel*. Besançon : Éditions Virgile, 2007. 110 p.

To gaze upon the paintings, drawings and woodcuts of the great Norwegian expressionist artist Edvard Munch is to run the gamut of emotions, emotions relentlessly carried forward through Munch's desire to convey the intensity of the real, better, the personally lived, that which traverses body and psyche and which colour and form manage to articulate, albeit via, in some not negligible measure, it is not irrelevant to note, the orienting power of the language of many of his titles. And, whilst critics have, rightly, emphasized the affective strain and even despair emanating from so many canvases and prints, it is not inappropriate to dwell on the simplicities of existence Munch's work can set before us: *A Boat tied to a Pier*, for example, images of young girls by the water or leaning over a bridge, *A Mother's Joy*, with its giggling baby, the ephemeral transcendence of the mundane and the darkly overwhelming it offers our perhaps overly dubious consciousness, *The Sun*, with its powerful eruptive and radiant energies contrasting with the gloom and congealedness of many another work. And while such

works may be seen and read as bearing within them a potential problematic of desire, possession, an idealization doomed to disillusion of lost human seeming paradise, a pure dreaming of cosmic origin perhaps, of fire and purification, but, too, of surging, ever reascending light, they should not be underestimated in our evaluation of the Munchian imaginary. They may be said to be partly emblematic of that *ciel* Titus-Carmel evokes as a powerful blazon, in all of its endlessly deferred implications. This said, paintings such as *Anxiety* or *Jealousy*, *Melancholy* or *The Smell of Death*, or, again, the famous *Scream* or *Despair*, make clear the so commonly dominant emotional mood of Munch's art, its capacity to give us the colour and texture and vertiginous visual rhythmic of the fears and traumas an inner life may so often otherwise conceal, incapable of somehow at least providing them some release, some separation from themselves that, precisely, the plastic, *poietic* gesture may just, minimally, accomplish.

This very beautiful, compassionate, subtle yet clear-eyed 'critical revery', as Titus-Carmel modestly calls his study devoted to some twenty or more paintings by Munch, is far from being the first examination of the work of other major artists by the artist whose own work has drawn such widespread and high appreciation – by, amongst so many others, Derrida, Robbe-Grillet, Bonnefoy, Peyré, Frémon. His writings on art explore, with ever the same elegant and committed, utterly ungratuitous intensity, the work, for example, of Goya, Bram, Picasso, Chardin, Bonnard, Schwitters, Philippe de Champaigne, Ernst, Caillebotte. One understands, however, reading his powerfully articulated poetry, from, say, the 1987 *La Tombée*, the 2000 *Travaux de fouille et d'oubli* or the 2003 *Ici rien n'est présent*, or looking at the sweep of his plastic production, from, by way of example, his extraordinary 1975 series of drawings, *The Pocket Size Tlingit Coffin*, down to the equally remarkable and vast *Suite Grönwald* soon to be exhibited at the Collège des Bernardins in Paris, that the preoccupations of Munch have found in Titus-Carmel the most sensitive and apt critic, one who, meticulous in his contextualization, equally displays great powers of aesthetic, material, as well as affective and 'ontological' penetration. Affinities of some order there may be between commentator and subject of commentary or 'critical revery', but Gérard Titus-Carmel's discussions of art rise high above such magnetizing effects, wonderfully intersubjective though they, like all criticism worthy of the name, manage to be. He understands just how the art of Munch involves an instinctive, half-conscious, half-impulsive aesthetic theatricisation of inner life. He sees the reflections, the echoes, of Munch's work, his manner of being, thinking and doing, not just in the work of other artists, from Redon and Ensor to Nolde, Van Gogh and Kokoschka, but, too, in the writings of philosophers, Adorno or Levinas or Kierkegaard, or musicians such as Grieg and Mahler, Wolf and Schönberg. There is critical freedom and concentrated meditative attention everywhere in view, and, as always with Titus-Carmel, his prose is written like a poem in its elegant density and its intense will to say without stifling or rendering flagrant what, in effect – the life and the life's work – remains ever in excess of its manifestness. *Edvard Munch chambre et ciel* does honour to such life and work, and no greater accomplishment can be expected.

Michael Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Titus-Carmel, Gérard. *Pierres d'attente pour Reverdy*. Saint-Benoît-du-Sault : Éditions Tarabuste, 2008. 160 p.

L'impact de l'œuvre de Pierre Reverdy est grand sur la poésie contemporaine et les différentes ontologies qui sous-tendent celle-ci. On pense à Jacques Dupin, à André du Bouchet, à Michel Deguy, à tant d'autres. Tantôt c'est le poème proprement dit qui, dans à la fois sa nudité et la somptueuse discrétion de ses métaphores, séduit, esthétiquement,

bien sûr, mais aussi dans l'extrême tension qui se déploie entre beauté et mélancolie; tantôt ce sont les textes sur la logique de l'art, celui de Braque ou Matisse, ou Gargallo ou Picasso, et de la poésie, la sienne fatalement, mais aussi celle de Rimbaud, de Baudelaire, de Lautréamont, la poésie en fin de compte considérée face à l'éternité, lumineuse, multiforme, fragile, quoique terriblement impuissante devant le réel même si immarcescible et invitant toutes les illusions de transcendance : oui, de tels textes produisent aussi un impact inoubliable. La poésie pour Reverdy permet en principe une espèce d'osmose entre moi et monde, là où, précisément, celui-ci menace de dominer, bloquer toute idée d'équilibre, d'harmonisation, de rapport valable, même. Elle génère une faisabilité ontologique, la possibilité d'une transmutation de l'émotion brute en 'cette émotion appelée poésie', émotion esthétique sans doute, mais aussi, comme chez Baudelaire, une expérience du beau qui est synonyme d'élévation viscérale, 'voluptueuse', spirituelle au sens le plus large imaginable, rationnelle, 'calme', 'ordonnée', loin du chaos environnant, enfin orchestrée dans le sens d'une sublimité. La poésie comme 'transsubstantiation', comme il écrit, offrant le rêve enfin réalisable d'un accès à la 'présence'. Le poème, ou le tableau de Braque, devient ainsi, en principe, le lieu même de l'être : vous cherchez le poète ou le peintre?: vous ne le trouverez, nous déclare Reverdy, que là où il s'est réincarné, poétiquement ou plastiquement.

Ces 'pierres d'attente' qu'élabore Gérard Titus-Carmel comme un carnet richement médité servant de précaire monument à celui 'tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change', ceci avec la même délicatesse esthétique, la même persistance de son interrogation, la même sensibilité à l'immense complexité paradoxale des questions posées qui n'offrent d'ailleurs nulle réponse fixe, rassurante, que révèle son propre travail de peintre et de poète – ces minuscules pseudo-monuments de l'âme, comme Mallarmé aurait pu les voir, constituent un vaste réservoir de réflexion et de contemplation avec lequel la plupart des analyses critiques traditionnelles n'arrivent pas rivaliser. Sans tout le souvent lourd appareil de celles-ci, la voix de Titus-Carmel, tout en gardant ses spécificités et une distance qui garantit l'authenticité d'un échange entre égaux, parvient à pénétrer de façon intersubjective, la vivant de l'intérieur, celle de l'auteur de ces grands livres que sont *La plupart du temps*, *Main d'œuvre*, *Flaques de verre*, *Ferraille*, *Sable mouvant*, mais aussi *Le gant de crin*, *Le livre de mon bord* ou *En vrac*. Impossible de rendre justice à ce grand livre d'un grand poète à un autre. Je me contenterai de citer intégralement le dernier texte – que dis-je, la dernière pierre poétique – du livre de Gérard Titus-Carmel :

(Et ce rêve, enfin : à l'avoir trop souvent heurté, voilà que le mur a cédé. D'abord les brèches se sont élargies, comme des fenêtres grandes ouvertes sur l'ailleurs; puis l'épaisseur s'est inexplicablement réduite et les angles se sont arrondis. Finalement, rendue vitreuse et déchaussée, la construction tout entière s'est mise à vaciller sur sa base, avant de s'effondrer d'un seul coup dans la poussière du monde. Alors la lumière s'est déversée à flots, l'inondant parmi les «fabuleux décombres» de ce qui fut une vie, au moment où elle se rassemble et demeure en éclats sur le tranchant de la lame. Comme est son profil aujourd'hui, coupant tel le verre, mais tendu vers le large et déjà fendant la mer comme le rostre des anciens navires.)

Sublimation et sublimité au moment de passer outre, et ceci malgré l'extraordinaire et pourtant si fatalement honnête aveu d'*En vrac*, en 1956, quatre ans avant sa disparition : 'Écrire des poèmes n'a été, pour moi, qu'un pis-aller. Ce n'est pas sous cette forme-là que je pouvais dire ce que je croyais avoir à dire, ce que j'aurais tant aimé dire; sous cette forme-là, je ne pouvais dire que ce que je n'avais pas à dire, que j'aurais tant aimé ne jamais dire'. Mais, si 'la poésie c'est le lien entre moi et le réel *absent*', comme l'affirme Reverdy dans le même carnet de notes, l'émotion produite par ce contact avec ce que l'on

n'est pas, voudrait même ne jamais être, celle-ci, comme nous le suggère le dernier texte de Titus-Carmel que je viens de citer, et quel énorme et incompréhensible paradoxe, celle-ci sait toucher du cœur même de ses 'fabuleux décombres', sait, malgré doute et melancholia et angst, illuminer la 'nuit de [notre] substance', comme l'appelle à son tour un autre grand poète, Salah Stétié. Pierres enfin reverdies, contre toute attente.

Michael Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Jaccottet, Philippe. *Avec André Dhôtel*. Saint Clément : Fata Morgana, 2008. 111 p.

Dhôtel est, nous dit Jaccottet, un sage de l'Extrême-Orient : dans l'acceptation, l'effacement, le sourire, il a su préserver une liberté, une innocence étonnantes, grâce à quoi il vit, et écrit, dans une autre lumière'. Et Philippe Jaccottet, un de nos très grands poètes des cinquante dernières années, n'est pas le seul à considérer l'œuvre romanesque d'André Dhôtel, et ceci bien avant l'attribution du Prix Femina (pour *Le pays où l'on n'arrive jamais*, 1955), comme étant, malgré son refus d'adhérer aux prestiges à la fois réels et nécessairement relatifs de l'avant-garde, et selon l'expression de Jean Paulhan, 'l'honneur de notre temps'. Auteur d'importants essais sur Rimbaud, sur Rousseau, sur Saint Benoît-Joseph Labre, Dhôtel nous a donné une soixantaine de romans et de collections de nouvelles, dont je ne citerai ici, un peu au hasard, que *L'homme de la scierie* (1950), *Lumineux rentre chez lui* (1967), *Le neveu de Parencloud* (1960), *Les voyages fantastiques de Julien Grainebis* (1958), *La rhétorique fabuleuse* (1983), *Des trotoirs et des fleurs* (1981), *Le vrai mystère des champignons* (1974).

Dans *Avec André Dhôtel*, Philippe Jaccottet rassemble ses différents et si simplement élégants textes critiques consacrés pendant la période 1950-1984 à l'œuvre de celui qui deviendra pour lui à la fois un grand inclassable, authentique, original, profond et subtil mais jamais prétentieux, et un ami avec qui, comme le révèle la correspondance également reprise dans ce petit livre d'hommage et de reconnaissance, les échanges, rares mais riches, permettent de mieux pénétrer dans les délicatesses de l'univers imaginaire dhôtelien, tout comme dans les tensions qui ne cessent de régner parmi les mille et une beautés des livres, comme *La semaison* ou *Beauregard*, *Pensées sous les nuages* ou *Cahier de verdure*, de Jaccottet. La seule réserve qu'exprime celui-ci par rapport aux romans et nouvelles de Dhôtel tourne effectivement autour de l'absence consciemment choisie de toute thématique du 'vrai trouble, [du] mal vraiment opaque', le sourire, le cocasse, une sorte de légèreté sereine, d' 'enfantine confiance', de 'grâce' même, dira Jaccottet avec une admiration irrésistible, 'd'autant plus, ajoutera-t-il, que j'en ai toujours été privé' – de tels éléments venant, naturellement, caresser un monde dont, expliquera Dhôtel dans une lettre, ce que Jaccottet appelle l' 'ombre plus noire et plus périlleuse' n'est déjà que trop manifeste. Œuvre pourtant, maintient Jaccottet, sans aucune dimension moralisatrice, offrant 'non pas une réflexion abstraite, théorique, mais une méditation ou rêverie nourrie constamment par les surprises de la vie, du sort; et une certitude difficile à exprimer, mais en tout cas pleine de joie'. Il y a, Jaccottet y est très sensible, quelque chose de foncièrement poétique dans la manière dhôtelienne : le 'don de l'étonnement', 'une sorte d'ébriété qui évoque la lumière grêle de l'avant-printemps', la nécessité d' 'obéir à d'autres lois que celles du monde évident des chiffres et des définitions'. Et, Jaccottet le devine, c'est précisément cette manière, cette vision qui rend non seulement acceptable, mais naturelle, rayonnante, inconcevablement simple la face de la mort : 'une glissade rapide, une disparition aussi légère que [le pas] d'une jeune fille dans un bois'. Dans *Cahier de verdure* où il parle de quelques fleurs, 'sénéçon, berce, chicorée', remarquées au bord de la route au moment même de la mort d'un vieil ami, Jaccottet lui aussi parvient, brièvement, à une telle fusion de ce qui, trop facilement,

risque de nous déchirer irréparablement, dialectisant notre expérience des choses : ‘Une part invisible de nous-mêmes se serait ouverte en ces fleurs. Ou c’est un vol de mésanges qui nous enlève ailleurs, on ne sait comment. Trouble, désir et crainte sont effacés, un instant; mort est effacée, le temps d’avoir longé un pré’. Un instant que l’œuvre d’André Dhôtel arrive, comme par magie, à prolonger indéfiniment.

Michael Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Noël, Bernard. *Un livre de fables*. Saint Clément : Fata Morgana, 2008. 126 p.

Nombreux sont les petits livres où Bernard Noël inscrit ses réflexions télescopées sur les rapports de la conscience au corps : poèmes, certes, mais ‘combatifs’, comme dirait Denis Roche, creusant inlassablement ‘ce qu’on porte en soi // et qui court devant / l’idée qu’on s’en fait’. *Un livre de fables* rassemble certains de ces textes qu’il choisit de considérer comme des ‘fables’, sans doute pour plusieurs raisons : la précarité qui relativise tout écrit, la fatale et pure fictionnalité qui en résulte, l’étrange et ‘fabuleuse’ hybridité de cette ‘fumée’, ce ‘tout et rien toujours’, qu’elles génèrent au cœur du mystère de la ‘présence’, à jamais grandissant ‘sans savoir / quel est son pourquoi’. Et dans chaque fable s’épanouit ce ‘désir aveugle’ qui pousse à être et à lutter pour que celui-ci puisse permettre à ‘la vie [de] se tuto[yer] avec la beauté’.

Bernard Noël est, comme on le sait, non seulement l’auteur de recueils de poèmes et de romans, mais aussi un des grands essayistes des quarante dernières années en France, ceci dans les domaines inséparables de la littérature, de l’art, de la sociologie, de la politique et de la philosophie. La contestation et une sorte de consentement que caractérisent simultanément le doute et la vision ne cessent de s’enlacer dans une œuvre à la fois rigoureusement méditée dans l’optique d’une certaine modernité où Bataille, Michaux et Blanchot ne sont jamais loin, et puissamment, librement orchestrée selon des impulsions qui puisent profondément dans l’expérience du corps, du non-dit, de l’à peine avouable. *Un livre de fables*, s’écrivant selon les modes spontanément disciplinés du fragmentaire, de l’entrevisible, de l’intuitif, offre des textes richement allusifs et contemplatifs. Certains textes sacrés, ‘hérétiques’, orientaux font l’objet de ces fables, mais rares ici sont les allusions permettant de procéder de façon plus strictement herméneutique. La ‘théorie’ – le défilé des idées sur ce qui est – est toujours confrontée à l’expérience subjective, viscérale, mentale, vierge de toute préconception dans la mesure du possible, mais partout domine la fascination de la logique des mots – ‘le bout du monde a poussé / au bout de la langue’ –; du regard – ‘le monde est dans l’œil / comme l’oiseau dans l’œuf’; d’un ‘divin’ où ‘la mère des dieux / disent-ils / n’a plus besoin d’enfants’ et où, depuis le sein de son vortex inimaginable, ‘la vie ne dit que la vie’; du souffle, du vent, de l’air, de ‘quelque nudité essentielle [avant qu’un mot les couvre]’; de la logique du désir, de la lumière qui inonde et éblouit, du ‘vertige qui est en [nous]’; de tout ce qui semble déterminer, prédéterminer là où règne le silence ‘qui dans la présence / fume sur les doigts’ : ‘à bas cette identité, crie-t-il, car d’autres l’ont décidée’.

Bernard Noël est, sans l’admettre et sans le vouloir, parmi nos mystiques hypercontemporains : sceptique, voué à une quête incessante de quelque épistémè radicalement insaisissable, innommable, malgré l’intensité de l’expérience qu’autorise une telle quête, mélancolique quoique résistant, vigoureux et, comme le poème de Mallarmé, ‘veillant / doutant / roulant / brillant et méditant’. ‘On a trop léché, dit-il, la folle fêlure / qui casse la vie’ – et qui ose le contredire dans un monde fait d’accusations et d’autoaccusations de tout acabit? – tandis que, ailleurs, mais là aussi où nous sommes,



on peut, du moins simultanément, oser se demander ce que c'est que 'la rencontre / du vent sur la main / l'au-delà de soi' au cœur même de ce que l'on est.

Un très beau livre, ancré dans l'ici-bas de notre face secrète.

*Michael Bishop*

*Dalhousie University*