

(16). Mais dans ses transitions d'un genre ou d'une manière à d'autres, certains éléments restent siens, identifiables et constants, dont notamment cette « note galante » en laquelle on reconnaît sa « marque de fabrique » (22).

L'introduction fournit une belle mise en contexte de l'homme et de l'œuvre, et insiste surtout sur la présence dans le panorama littéraire du milieu du siècle d'une sensibilité « fantaisiste » qui se situerait, de façon quelque peu ambiguë, à mi-chemin entre réalisme et fantastique. Sensibilité qui serait marquée par une fascination pour le « bizarre au sein du quotidien » (23) et se concrétiserait à travers la représentation de personnages et de situations excentriques et même monstrueux. Mendès, du moins le Mendès débutant, tout jeune encore, de ces *Histoires d'amour*, est ainsi présenté comme un interprète digne de note de cette conception de l'écriture, dont l'effet serait de « poétiser la prose du journal » (31), préparant ainsi le terrain pour les explorations baudelairiennes que l'on sait. Mouvement qui n'en est pas un, ce *fantaisisme* peut compter sur la sympathie et l'appui de bon nombre d'écrivains plus ou moins en vue, qui souscrivent à son esthétique et s'y essaient sans pour autant véritablement la systématiser ni s'en revendiquer parfois expressément. On est donc, d'une publication à une autre, d'un journal à l'autre, face à ce que Bérat-Esquier qualifie de « nébuleuse fantaisiste » (27), avec tout ce que ce terme sous-entend justement d'indéfini et de difficile à cerner. Nébuleuse dans laquelle Mendès, ambitieux et pressé, s'active comme pas un.

Les huit histoires du recueil, qui reproduit une édition de 1868, se lisent toujours avec plaisir et agrément, malgré, ou en raison de, leur style tarabiscoté et leur esthétique datée. On aurait pu leur mettre en exergue l'exclamation d'un personnage de l'une d'entre elles, « L'homme à la voiture verte », étrange conte fantastique qui change de genre à la toute fin, : « Vous allez voir des choses très-surprenantes » ! Elles sont suivies de variantes, d'une utile bibliographie critique et d'un index des noms, et agrémentées de force notes de bas de page. Soigneusement réalisée, cette édition présente heureusement très peu de coquilles. L'une des rares, qui transforme « immoralité » en « immortalité » (p. 149), aurait sans doute été appréciée par Mendès. Faisant suite au volume *Catulle Mendès et la République des lettres*, paru en 2011 auprès du même éditeur, dans lequel Jean-Pierre Saïdah avait réuni bon nombre d'études intéressantes dont nous avons eu l'occasion de parler sur ces pages, ce premier tome – nous dit la quatrième de couverture – « s'insère dans un projet d'édition d'œuvres choisies visant à faire redécouvrir l'auteur ». L'intention est louable et on peut à juste titre être curieux de découvrir, dans les tomes qui suivront, quels seront les textes de Mendès jugés dignes d'être repropoés à une postérité qui avait perdu depuis longtemps sa trace.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Maurel-Indart, Hélène, éd. *Femmes artistes et écrivains dans l'ombre des grands hommes*. Paris : Classiques Garnier, 2019. 283 p.

Maurel-Indart opens this volume with the bluntest of statements: “l’histoire littéraire laisse peu de place aux femmes” (7). If women made inroads into the literary sphere, it was, she submits, “de biais, faisant l’homme, façon George Sand, ou s’effaçant, sans signature aucune, obscures doublures d’un homme vénéré, puis quelquefois haï pour le sacrifice consenti” (7). The very co-existence of a “terminologie fluctuante” to refer to them (*auteur, auteure, autrice*) testifies to their “statut incertain, fragile” (16). In Part I, Éliane Viennot and Béatrice Didier lay the groundwork for the studies to come with an overview of “les femmes aux prises avec l’histoire et avec leur nom.” After surveying the generations of women writers who, to varying degrees, had to hide to exercise their talent, Viennot looks at the literary histories that have perpetuated that self-concealment, including “les fameux

Lagarde et Michard . . . [qui] se contenteront de présenter des volumes vides de femmes jusqu'au XVII^e, où deux font surface, avant que le vide regagne le siècle suivant..." (35). Didier, for her part, focuses on how the women hid through *l'anonymat* and *la pseudonymie*, citing, as an example of the former, the duo Colette/Willy, whose partnership, though manifestly exploitative on his part, was complicated enough to make Didier acknowledge that "Willy a fait écrire par Colette l'œuvre qu'il signe, et pourtant, sans Willy, Colette aurait-elle si vite percé dans le monde littéraire?" (40). As for *la pseudonymie*, Didier wonders why figures like Aurore Dupin, Marie d'Agoult, and Delphine Gay bothered with pseudonyms that were widely recognized as such, concluding that although anonymity is "entaché de servitude, la pseudonymie, elle, peut être libératrice et créatrice d'une identité. . . . Signer d'un autre nom, c'est laisser la possibilité à d'autres 'moi' de se manifester" (46). Signing with a *male* name, furthermore, reveals "la profonde bisexualité d'un être" (46).

The contributors to Part II take up the cases of "les humiliées, en mal de reconnaissance du 'grand homme.'" Claudine Giacchetti examines how Alexandre Dumas appropriated a key portion of the literary capital, "celle du maître d'œuvre" (64), of his friend, Gabrielle de Saint-Mars (la comtesse Dash). Giacchetti proposes that her adoption of a pseudonym was neither an act of emancipation nor of self-affirmation, but "un véritable effacement du moi qui a dû être vécu comme une dépossession par la comtesse Dash" (54). Marie-Bénédicte Diethelm explores the friendship between Claire de Duras (best known for her 1823 novel, *Ourika*) and Chateaubriand, who chafed at the public's interest in her and considered her independent activity as a writer a threat to his diplomatic and political career. A particularly memorable figure in this context is Louise Colet who, thanks to the destruction of her letters (presumably by Flaubert's niece, Caroline) and regular ridiculing by Flaubert's biographers, can hardly be imagined, claims Jacques Lecarme, other than by way of Flaubert's own missives. Lecarme showcases a letter-poem penned by Colet after a *nuît d'amour*, a "déclaration de la jouissance féminine par la femme même" (97) that the editors of Flaubert's correspondence refused to publish and that saw the light of day only in 1967 when it appeared in *Amis de Flaubert*. Under scrutiny in Maurel-Indart's essay is Catherine Pozzi, "la muse trahie de Paul Valéry," with betrayal taking the form of his "parasitism" (103) of her magnum opus, a philosophical essay that would be published after her death. When Pozzi confronted him, he accused her of jealousy and paranoia. "Le plafond de verre auquel les femmes ne cessent de se heurter de nos jours, certes dans un moindre mesure," observes Maurel-Indart, "était à cette époque, de toute façon, dans leur tête" (108). Closing this section (which also includes an essay by Marie Gaboriaud on Nannette Streicher's and Bettina Brentano's contributions to Beethoven's work) is Anne Tomiche's piece on Suzanne Duchamp, whose invaluable contributions to the dada movement were effectively erased from dadaist historiography by her brothers (particularly Marcel) and her husband.

Part III discusses two women classified as "exécutrices," Elisabeth Förster-Nietzsche, who masterminded a veritable "démolition intellectuelle" of her brother Friedrich's work, according to May Chehab (149), and Grace Frick, who played so many roles (translator, scribe, advisor, archivist...) with respect to her companion of four decades, Marguerite Yourcenar, that Bruno Blanckeman credits her with being "l'auteure de l'auteur, celle qui institue et oriente la machinerie tenant lieu d'empreinte scripturale à l'écrivain et intellectuelle nommée Marguerite Yourcenar" (158).

The volume closes with a section devoted to "les émancipées," such as Madeleine de Scudéry who, though long overshadowed by her older brother Georges, ultimately gained the upper hand, according to Laurence Plazenet, "trouv[ant] l'occasion d'une formidable émancipation, accomplie jusqu'au meurtre symbolique du rival et grâce à la relégation même dont elle était l'objet" (190). Christine Dupouy shows, similarly, that Ilse Garnier

eventually attained recognition as a poet in her own right—and an avant-garde one at that—distinct from her husband Pierre, even if “la part de chacun demeure marquée de l’empreinte de l’autre” in their *poèmes à quatre mains* (248). Studies of Therese Huber, Mary Shelley, and Silvina Ocampo (by Sylvie Marchenoir, Olivier Larizza, and Mónica Zapata, respectively) round out the final section of this first-rate collection that shines a light on women whose time in the shadows is officially over.

Hope Christiansen

University of Arkansas

McIlvanney, Siobhán and Gillian Ni Cheallaigh (eds). *Women and the City in French Literature and Culture*. Cardiff: University of Wales Press, 2019. 302 p.

This fine collection sets out to challenge the prevailing binaristic, gendered approach to representations of the urban, namely, that the city is a fundamentally masculine space, “an ordered, rational, man-made expression, a projection, both material and symbolic, of men’s intellectual projects and spiritual ideals,” and that the rural is a feminine, natural, and non-rational one (1). Rather than focus on the more obvious sociological issues (such as the economic disparities to which working women were subjected), the contributors prioritize women’s perceptions of the urban environment and the ways they “live out their relationship with it,” whether that relationship be real, imaginary, or a combination of the two (3).

Part I asks us to broaden our definition of the *flâneuse*, long limited to stereotypes (prostitutes, widows, murder victims). Lucie Roussel-Richard explains that nineteenth-century women became would-be *flâneuses* by reading journals such as Jeanne-Justine Fouqueau de Pussy’s *Journal des demoiselles* which gave them access to descriptions of Paris and portrayals of professional women. Similarly, in her analysis of pictorial representations (by Mary Cassatt, James Tissot, and Édouard Vuillard) of women reading newspapers, Kathryn Brown posits women as “active consumers of the city” (7). As Brown sees it, depictions of newspaper reading were potentially subversive since they revealed women’s interest in things “that could be perceived as antithetical to the smooth running of the household” (53). In the first of two essays on cinema in this section, Jennifer Wallace delves into the ways in which Agnès Varda brings a female perspective to urban spaces in three short films (*L’Opéra-Mouffe*, *Les Dites Cariatides*, *Le Lion volatil*). By engaging with female subjectivity, Wallace submits, Varda “uncovers, exposes, and transforms the city” (75). For her part, Sarah Cooper argues that the “non-hierarchical relationship between the act of perceiving and the act of imagining” and between those of different political persuasions in Marguerite Duras’s film, *Le Camion*, reflects a “‘feminine’ ‘horizontal’ way of seeing” (9).

The four essays in Part II scrutinize the relationship of centre and periphery with respect to urban, geographic, and cultural centers, shining a light on the marginalisation of women in postcolonial contexts (9). The *flâneuse* makes an appearance here as well, beginning with a fascinating study of Émile Zola’s *Thérèse Raquin* by Marina Starik who encourages us to view the eponymous heroine as a “transgressive predator” whose actions, insofar as they question certain patriarchal institutions, transform her into a “becoming-dandy” (10) (Starik’s twist on Gilles Deleuze’s and Félix Guattari’s concept of *le devenir-animal* [118]). Nathalie Ségeral brings together novels by Nathacha Appanah and Ananda Devi and a film by Karin Albou in order to better understand the role played by Western literary models in oppressing or liberating teenage characters in the *banlieues* of Paris (11). Ségeral concludes that the very existence of these narratives “re-inscribe[s] ultraperipheral *banlieue* narratives into the geographical, literary and linguistic centre,” thereby creating “new female cultural models of identification” (157). Sonja Stojanovic then looks at Marie