

Book Reviews

Cavillac, Cécile. *L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage : emprunts littéraires, empreinte culturelle*. Lille : Atelier de Reproduction des Thèses (1984); Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004. 1120 p. en 2 vol.

Soutenue en 1979, publiée une première fois en 1984, la thèse de Cécile Cavillac est aujourd'hui rééditée. Et avec raison, car c'est une étude importante aussi bien par l'ampleur et la solidité de l'érudition que par la sûreté et la pénétration de l'analyse.

La publication de *Gil Blas* en 1715 donna lieu à une véritable controverse, Lesage étant notamment accusé d'être un plagiaire (le roman est entièrement pris de *Marcos Obregon* de Vincent Epinel remarque Voltaire dans le « Catalogue des écrivains » de son *Siècle de Louis XIV*), un « usurpateur » ou pour le moins de n'être qu'un simple compilateur, un auteur de *centons*. Ce fut l'opinion longtemps dominante et largement partagée que si Lesage avait « beaucoup d'esprit et de goût » il n'eût que « peu d'invention » (Parfaict, cit. p. 3).

Concentrant son étude sur la trilogie picaresque de Lesage (*Gil Blas*; *Estévanille Gonzalez*; *Le Bachelier de Salamanque*), Cécile Cavillac ne se borne pas seulement à une minutieuse étude de sources. Mettant le problème de « l'invention » au centre de sa réflexion, elle s'attaque à la question de « l'emprunt littéraire », de sa nature, de sa valeur et de son utilisation, et aborde la question de la dette espagnole chez Lesage à la lumière des plus récents acquis de la critique. Son but est finalement de montrer « comment l'opération de *mimesis* – qui vise le réel – s'effectue à travers le travail fourni sur des précédents littéraires, comment une pratique intertextuelle donne à l'œuvre sa pleine singularité » (p. 6).

La première des trois parties de l'étude (« L'Imitation »), est consacrée à une analyse approfondie, menée dans la meilleure tradition comparatiste, des sources espagnoles de Lesage. Cette dette est ensuite réévaluée et mise en perspective dans une seconde partie (« L'Illusion du réel »), notamment à partir d'autres sources non littéraires qui ont aussi informé la matière romanesque, la *bibliothèque hispanique* de Lesage: cartes, estampes et relations de voyage; ouvrages historiques; grammaires; dictionnaires. À partir de ces différentes sources, l'auteur nous montre comment Lesage a réussi à dresser le tableau d'une Espagne où lui-même n'avait jamais mis les pieds, et un tableau « réaliste », en trompe-l'œil, qui a mystifié plus d'un lecteur, même espagnol. Enfin, dans sa dernière partie (« Formes-Sens picaresques »), Cécile Cavillac s'attache à définir la « manière » picaresque propre à Lesage, celui-ci se démarquant notamment de ses modèles par sa conception et sa représentation du *picaro*. Antihéros, le *picaro* espagnol n'en reste pas moins, si l'on peut dire, un héros superlatif, un personnage aux traits et aux aventures hors du commun; chez Lesage le protagoniste est au contraire un homme ordinaire « à tous égards médiocre », un « unheroic hero » pour reprendre la formule de F. C. Green. Le *picaro* de Lesage se veut un personnage de « la vie telle qu'elle est » (p. 506; 559). De plus, même si chez Lesage comme chez les romanciers picaresques espagnols, on a « une chronique de *l'autre*, de l'homme sans qualité dans sa lutte pour la reconnaissance » (p. 823), le personnage central de Lesage veut moins *devenir* gentilhomme dans cette société à dominance aristocratique dépeinte dans les romans espagnols, que *parvenir*, faire fortune dans une société en mutation où l'aristocratie cède peu à peu le pas à la bourgeoisie, cette société française que Lesage décrit en réalité sous des déguisements espagnols.

Comparé à Marivaux ou à Prévost, Lesage semble être le type même de l'auteur « sans pensée », sans message, ce qui ne veut évidemment pas dire qu'il n'ait pas

d'opinions ou d'options personnelles. Mais il est, comme le souligne Cécile Cavillac, avant tout un « conteur » dont l'originalité, « l'invention », est dans le jeu qu'il établit et entretient avec les textes dont il s'inspire. À la frontière incertaine de l'adaptation et de la récréation, Lesage joue et se joue des formes et des sens, remettant en œuvre des thèmes et des situations, des procédés et des stéréotypes. Cet exercice de style, aussi brillant soit-il, est en fait révélateur d'un malaise et sert d'instrument à une recherche, la recherche de nouvelles formes pour exprimer de nouvelles valeurs et de nouvelles réalités aussi bien sociales que morales. L'emprunt chez lui est également « empreinte », un creuset où s'ébauche une première forme de « réalisme critique français », le *roman bourgeois* (p. 206). Avec Lesage c'est bien le roman qui commence à percer sous le romanesque.

Alain Nabarra

Lakehead University

O'Neal, John C., and Ourida Mostefai, eds. *Confessions and Reveries of the Solitary Walker*. Approaches to Teaching World Literature. New York: The Modern Language Association of America, 2003. 157 p.

Ce volume de la série "Approaches to Teaching World Literature," se consacre ici aux deux ouvrages de Rousseau, *Confessions* et *Rêveries du promeneur solitaire*.

La première partie "Materials" nous présente les diverses éditions de ces deux ouvrages, leurs traductions en anglais ainsi que celles de la correspondance de l'écrivain. Bibliographies, Sites web, Films et CD Roms consacrés à cet auteur complètent cette section.

La deuxième partie "Approaches," composée d'une vingtaine d'essais débute avec la section "Teaching Rousseau's Autobiographical Writings" où Perkins compare les caractéristiques de l'autobiographie de Rousseau et de Franklin, avec celle de Saint Augustin. Birkett met en parallèle les préfaces des *Essais* de Montaigne et des *Confessions* (approche idéale pour les étudiants puisque ces textes font moins de 300 mots) et resitue ainsi Rousseau dans la tradition autobiographique. Johnston, dans un cours de première année enseigné en anglais, aborde l'écriture de soi avec les *Confessions* et des extraits d'autres écrits de Rousseau pour terminer par les *Rêveries* afin de faire saisir les particularités de la philosophie de cet écrivain. Christopher Kelly, à partir de l'étude des *Confessions* en anglais, soulève le problème des traductions qui, bien souvent, ne rendent pas certaines subtilités propres à la langue de départ.

Dans la deuxième section "From the *Confessions* to the *Rêveries*," O'Dea met en évidence les changements rhétoriques opérés par Rousseau entre ces deux écrits. Wells préfère étudier l'ouvrage de fin de vie, les *Rêveries*, dans un cours de premier cycle sur l'écriture de soi "to uncover the multiple threads that constitute the man and his thought and to see that Rousseau's life and work are irrevocably bound" (53).

La section "Problems of reception" s'ouvre avec Coleman qui souligne le côté novateur de l'autoportrait qu'effectue Rousseau. Trousson choisit de faire étudier les *Confessions* en divisant la classe en deux (en faveur de cet ouvrage ou contre) à la manière dont le public avait accueilli cet ouvrage au dix-huitième siècle. D'après Mostefai, *Confessions* et *Rêveries* représentent une écriture qui à la fois répond à la curiosité du public et redéfinit l'image de l'écrivain puisqu'elle privilégie la personne de Rousseau reconnue mais celle aussi rejetée par la critique.

Dans la section "Close Readings," Christie McDonald choisit d'enseigner les *Confessions* en se consacrant à la scène du peigne (Livre I) afin de montrer que l'écriture autobiographique de Rousseau représente un pacte, non plus comme l'envisage Lejeune entre le scripteur et le lecteur mais entre lui-même et les autres, sorte de contrat social. Kavanagh, en examinant la scène d'un après-midi au Bois de Boulogne, souligne qu'en

écrivain, Rousseau essaie tout autant de se préserver de l'hostilité des autres que de leur apporter du bonheur. Herbold montre la duplicité d'une scène des *Confessions* (fin du Livre VI) qui, d'après elle, caractérise toute l'oeuvre et en fait même un modèle pour le roman moderne. Swain analyse le phénomène de la personification dans l'écriture des *Rêveries* (VIII^e Promenade) dans le but de mieux saisir les ramifications philosophiques de la vie de Rousseau. O'Neal examine les changements qui apparaissent dans le type de perception que le promeneur solitaire évoque entre la V^e (observations rationnelles) et la VII^e Promenades (observations liées aux sensations) et utilise aussi ces deux textes pour dégager la manière dont Rousseau expose ses idées (thèse, antithèse et synthèse).

Fischer montre dans la section "Comparative Approaches" que les *Confessions* sont plus qu'une autobiographie puisque l'expression de l'individu privé dans un monde public y est soulevée, paradoxe qui permet alors d'introduire une particularité de la pensée romantique. La comparaison entre la VI^e Promenade de Rousseau et "The Old Cumberland Beggar" de Wordsworth amène Clark à étudier la dynamique de la compassion, sa nature et sa relation à la sympathie chez ces deux auteurs. Starobinski souligne, quant à lui, l'aversion de Baudelaire pour Rousseau, en particulier son manque de distinction entre l'esthétique et l'éthique.

Enfin, dans la section "Contemporary Critical Approaches" Huet, en se référant aux considérations critiques de Levi Strauss et de Derrida, considère les *Rêveries* comme un discours qui privilégie les notions de pitié et d'amour de soi. Saint Amand conteste l'idée développée par Foucault au sujet de la dialectique du travail et de la paresse sous l'ancien régime et au Siècle des lumières, et envisage les *Rêveries* comme un éloge à la paresse: attitude d'un homme qui se dégage de toute tutelle, choisissant de "ne jamais faire ce qu'il ne veut pas" (131). Roulston, quant à lui, se penche sur la représentation de la femme dans les *Confessions*.

L'appendice qui retrace la vie de Rousseau par rapport aux articles présentés ici, ainsi que la bibliographie annotée des ouvrages de l'auteur non mentionnés dans ce recueil se révèlent très utiles. Cependant, même si ce volume est fort intéressant puisque composé d'une succession de réflexions pertinentes sur l'oeuvre de Rousseau, il n'insiste pas toujours assez, à notre avis, sur l'approche de l'enseignant, ce que se doit de faire cette série pédagogique.

Béatrice Vernier-Larochette

Lakehead University

Maslan, Susan. *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2005. xii + 275 p.

In this short book (with only four chapters), Maslan examines the brief but dramatic transformations that occurred in France between 1789 and 1794, when new forms of theatrical and political representation seemed to share common characteristics. Without simply making theater a metaphor for politics, she clearly makes the case for the stage as a locus, not just a reflection, of political struggle: "In a time of great urgency and great invention theater and politics mattered, so when they came into contact, they sometimes cooperated and sometimes collided" (2). The revolutionary period is of course notorious for its mediocre literary reputation. Maslan provides close readings of plays that were successful during the early years of the French Revolution, but that have since then been largely forgotten. She also investigates how these plays were received, and how active audiences sometimes intervened in their performance, to the extent of suppressing some of them. Departing from Jurgen Habermas's concept of the power of print (newspapers, pamphlets, and books) to create a new public sphere, she convincingly argues that the impact of the theatrical genre within the revolutionary political culture has been

overlooked by many historians. The widespread political as well as cultural influence of performed plays, particularly in Paris, thus constitutes a basic premise of this book: “in 1789 theater was the closest early modern France came to a mass cultural institution” (14). The numbers adduced are indeed impressive: “At least one thousand new plays were written and performed, approximately fifty new theaters opened, and there were roughly twenty-five theatrical performances every day in Paris during the revolutionary decade” (15).

The first chapter presents Marie-Joseph Chénier’s tragedy, *Charles IX, ou l’Ecole des Rois*, as a test case for freedom of the theater, as well as for direct public involvement in decision-making. The controversy over this anti-monarchical play is fairly well-known: it was popular pressure (in an extreme form of audience participation) that forced a reluctant Comédie-Française to stage *Charles IX* in 1789. Maslan suggest parallels between the theatrical “drama of popular judgment” (57) and the repeated attempts by members of the public present in the galleries of the National Assembly to intervene in the deliberations of legislators. Whether these attempts constituted direct participatory democracy or rebellious mob uprisings was of course the focus of the debate, which ended with what the author calls “the hegemony not only of political representation but of representation per se” (72). The second chapter revisits the influence, during the revolutionary period, of Jean-Jacques Rousseau’s 1758 antitheatrical treatise, *Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles*. Rousseau’s rereading of Molière’s *Le Misanthrope* turned the curmudgeonly character Alceste into an embodiment of truthful transparency and altruistic virtue that revolutionary leaders would later seek to emulate. This chapter is centered on Fabre d’Eglantine’s very successful 1790 play, which was based on Rousseau’s critique: *Le Philinte de Molière, ou la suite du misanthrope*.

Chapters 3 and 4 are partly inspired by Michel Foucault’s theory of pervasive societal surveillance. However, they are concerned with a brief and apparently pivotal period when surveillance took on a positive connotation, in particular as a tool of direct democracy, of supervision by the people of their representatives’ actions: “As long as popular surveillance of government was not complete, neither was the revolutionary project of freedom” (143). At a broader civic level, Maslan discerns, within many plays of the period as well as in revolutionary political discourse, “the Rousseauian faith in surveillance as a guarantor of individual virtue, communal bonds, social well-being, and political freedom paired with suspicion of those who seem to prefer obscurity to this transparency” (126). While the very notion of generalized popular surveillance today carries Orwellian overtones of invasive and all-encompassing spying, Maslan asserts that during the first years of the French Revolution “popular drama, especially the drama of domestic surveillance, expressed a desire for an essential union of private and public and a belief that the same principles were at the heart of both” (212).

Meticulously documented, with over thirty pages of notes and an extensive bibliography, *Revolutionary Acts* will be a valuable addition to research libraries. One disappointment is that this book ends rather abruptly: a general conclusion would have helped to bring more cohesiveness to the four chapters. The customary minor issue with new scholarly works, especially one that includes numerous quotes in another language (along with translations), is the occasional typographical error. In this case, since it is so glaring, the real issue is one of incorrect page numbering: several pages of chapter 3, including most of the illustrations, are found towards the end of chapter 4. We can only hope there will be a corrected edition of this fine book.

Edward Ousselin

Western Washington University

Dezon-Jones, Elyane and Inge Crosman Wimmers, eds. *Proust's Fiction and Criticism. Approaches to Teaching World Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 2003. 184 p.

Cet excellent ouvrage de la série "Approaches to Teaching World Literature" regroupe ici les réflexions d'une vingtaine de spécialistes de Marcel Proust qui, au cours des années, ont élaboré diverses manières d'aborder cet écrivain en classe.

La première partie, "Materials," présente et commente les différentes éditions en français de *A la recherche du temps perdu*, les traductions en anglais de l'ensemble de l'oeuvre et de la correspondance de Proust ainsi qu'une bibliographie de ses écrits.

La deuxième partie, "Approaches," s'ouvre avec la section "Contexts" où Carter met en évidence l'actualité de l'écriture de Proust puisqu'elle évoque, d'après lui, une nouvelle manière de percevoir le monde, basée sur la théorie de la relativité d'Einstein. Brami souligne que Proust fait souvent référence à l'affaire Dreyfus, événement qui permet au narrateur Marcel d'accéder à une meilleure connaissance de sa personne; et Huyghes estime que Proust évoque la guerre de manière indirecte dans *A la recherche*, par le biais de métaphores ou en transposant les propres batailles de Marcel avec Françoise ou Albertine. D'après Leriche, en examinant tout autant la construction de l'ensemble de *A la recherche* que la syntaxe bien particulière des phrases, cette oeuvre se rapproche du mouvement artistique "Art nouveau" et non de l'impressionnisme comme de nombreux critiques l'estimaient jusqu'alors. Yoshikawa encourage l'enseignant à souligner la présence de l'art et son rôle dans *A la recherche*, en mettant en parallèle le plus souvent possible les toiles originales et les descriptions qu'en fait Proust. Caws nous montre l'intérêt d'étudier cet auteur par rapport au contexte artistique (musique, opéra, ballet, mode) qui régnait alors à Paris; et Gray nous donne ici des idées pédagogiques concrètes afin de faire taire l'idée d'un Proust ennuyeux: utilisation de bandes dessinées, de films, de recettes de cuisine sans oublier, bien sûr, la théorie littéraire.

Dans la deuxième section "Interpretive Perspectives," Eugène Nicole met en exergue l'importance des noms dans l'oeuvre de Proust, et pour Ifri, toute lecture de cet écrivain est une leçon en elle-même que le héros donne au lecteur, permettant à ce dernier une découverte de lui-même. Henrot dévoile une méthode pour rendre plus facile l'accès à Proust en mettant en évidence des manifestations de la mémoire inconsciente, tout autant au niveau du style du texte que de sa structure. Eells choisit d'enseigner cet auteur en faisant un parallèle entre les références faites à l'héroïne biblique Esther dans *A la recherche* (la tapisserie de la cathédrale de Sens, la toile *Esther et Assuérus*, la musique de Reynaldo Hahn) et le style de narration de Proust. Si Naturel estime que Proust semble pasticher Flaubert dans une comparaison entre l'écriture de ces deux auteurs, il s'agit plus de "literary criticism in action" (89). Pour aborder l'homosexualité dans *A la recherche*, Schehr suggère de combiner l'analyse du personnage Charlus et du volume *Sodome et Gomorrhe* afin de mieux faire saisir l'aspect révolutionnaire de la narration proustienne. C'est à l'aide d'une approche dialogique que Graves étudie les plus récentes adaptations cinématographiques (Ruiz et Akerman) de cette oeuvre.

Dans la dernière section "Specific Teaching Contexts," Shattuck relie, dans *Le Côté de Guermantes*, la scène où le narrateur prend connaissance de la mort de sa grand-mère à des moments similaires de pause dans l'écriture proustienne et dévoile ainsi la maîtrise scripturale de Proust. Magill nous convainc aisément de la possibilité d'intégrer cet écrivain à des cours de français de tous niveaux (débutants, cours d'oral avancé, traduction), et Solomon propose de lire *Combray* en le fragmentant afin de mettre en relief les stratégies discursives du narrateur et dégager alors la manière dont les notions de temps, d'espace et de mémoire y sont traitées. J. Theodore Johnson Jr., soucieux d'aider les étudiants à mieux comprendre la langue, la littérature et la culture françaises,

offre une étude du texte “Les Clochers de Merville” de *Combray* sous un angle lexicologique, grammatical et philosophique. Pour un cours de cycle supérieur, Christie McDonald suggère une nouvelle étude critique de *A la recherche*, en considérant l’impact des études phénoménologiques, des approches rhétoriques et de la critique génétique. Lorsqu’il s’agit de démontrer la complexité de l’ensemble de *A la recherche*, Mahuzier nous livre plusieurs approches pour intégrer la scène dite “Montjouvain” (fin de *Combray*) en trouvant son explication dans des extraits postérieurs à cet ouvrage. Diane Leonard souligne l’influence du critique Ruskin sur Proust dans un cours de littérature comparée de cycle supérieur, et Pautrot envisage cet écrivain dans un contexte interdisciplinaire de littérature et de musique. Enfin, Rava insiste sur l’intérêt d’enseigner la « madeleine de Proust » à des étudiants non spécialisés en langue ou en littérature française.

Ce manuel, d’un grand intérêt pour les enseignants de l’oeuvre de Proust, l’est tout autant pour les chercheurs puisqu’il leur fournit de nombreux renseignements sur les divers lieux où les archives des écrits de Proust sont consignées ainsi qu’une liste de sites web consacrés à cet auteur.

Béatrice Vernier-Larochette

Lakehead University

Clark, Roger. *Zola: Nana*. London: Grant & Cutler Ltd, 2004. 94 p.

Roger Clark’s *Zola: Nana* appears in the excellent *Critical Guides to French Texts* series. It is a thoughtful introduction to *Nana* and to Zola’s ambitions for the novel. In the first chapter, Clark discusses Zola’s experimental method and the influence of Taine, Lucas, and Bernard on Zola. Clark underscores the influence of Balzac’s *Comédie Humaine* and of *Cousine Bette* on Zola’s conception of the *Rougon-Macquart* and of *Nana* respectively. Subsequent chapters deal with prostitution and the *demi-monde* in nineteenth-century fiction; Zola’s critique of light theatre like the operettas of Offenbach and Halévy; male desire; the creative relationship between Manet and Zola; and the possible affinities between Manet’s own painting, “Nana,” and Zola’s character.

Clark follows *Nana* from *L’Assomoir*, where she is born and where she already shows clear erotic tendencies, to the *Docteur Pascal* where Clotilde and doctor Pascal discuss members of the Rougon-Macquart family. They analyze *Nana*’s case and conclude by deploring her destructive effect on society. *Le Docteur Pascal*, Clark suggests, is Zola’s anti-*Nana* novel. Its messages of fecundity and hope stand in stark opposition to *Nana*’s intensely pessimistic conclusion. However, Clark proposes a reading of *Nana* that focuses less on that dark and melodramatic ending, less on the mythic or allegorical dimension of the character — a dimension that emerges only in the last four chapters of the novel’s fourteen chapters — and more on the elements of its modernity. He writes, “ In this panorama of what has been called Louis-Napoléon’s ‘carnival empire,’ *Nana* comes over as a kind of fictionalised *palais des attractions*, as a sort of novelistic *lunapark*. It thus provides the reader with an exploration of different aspects of popular entertainment, with an investigation of the technicalities of the boulevard theatre and the horse-racing track, with a trawl through the murky underworld of *maisons de passe* and *cabinets particuliers*, of lesbian restaurants and transvestite bars.” (16) In other words, Clark suggests that *Nana* comes most alive to us today as a fictionalized account of a certain cultural history and that it interests us less, perhaps, as a narrative of decadence and decay.

Zola: Nana is an excellent college level introduction to *Nana*. And *Nana* is an equally well-chosen introduction to Zola. The work is clearly written, well organised, and

offers a manageable and well selected bibliography for graduate students wishing to explore the work further.

Aimée Israel-Pelletier

University of Texas at Arlington

Brickhouse, Anna. *Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2004. 329 p.

Anna Brickhouse has contributed a useful addition to the growing body of transamerican literary studies. Her book focuses on nineteenth-century literary history that covers the years running roughly from the 1826 publication of *Jicoténcal* to the 1856 publication of the Haitian drama, *Ogé, ou Le préjugé de couleur*. A significantly broader period than the half-decade, 1850-1855, generally considered as the period when US literature, in F. O. Matthiessen's words, was "affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture." (Brickhouse 27)

Brickhouse's work looks at the diverse and conflicted relationships in the wider Americas between anglophone and non-anglophone cultures especially as they are reflected in writings about slavery, colonialism, and race. The book also examines the different positions within anglophone America between writers who defined themselves with respect to Europe and those who saw themselves as constitutive of the wider American culture. Brickhouse demonstrates that the history of US literary culture has profound and extensive "hemispheric genealogies." She approaches writers such as James Fenimore Cooper, Frederick Douglas, and Harriet Beecher Stowe, for example, alongside and through the writings of the Martiniquan editor Bisette, the Cuban authors Domingo del Monte and Gertrudis Gómez de Avellaneda, the Haitian dramatist Pierre Faubert, the anonymous hispanophone exile who authored *Jicoténcal*, and the Bermudan Mary Prince. And she argues strongly that the francophone Caribbean "shaped the contours of US literary culture" in a way that has not been sufficiently studied. (24) Brickhouse suggests that Pierre Faubert's play, *Ogé*, represents the earliest literary response to Stowe's novel, *Uncle Tom's Cabin*, Melville's *Pierre*, Hawthorne's anxieties about racial "commixture" reflected in several novels, as well as other anglophone works. Remarking on Faubert's *Ogé*, she writes "The play's revisionist transamericanism [...] provides a powerful lens through which to reconsider *Uncle Tom's Cabin*, along with a number of other nineteenth- and early twentieth-century US works, in what I argue are their repressed francophone-Caribbean contexts." (228) She concludes that "From Stowe and Melville to White and Fauset, and from radically different points of view, US writers of the nineteenth and early twentieth centuries repeatedly invent a Franco-Africanist figure to crystallize the ambiguities confounding an Anglo-Saxonist national ideology seeking paradoxically to solidify the imaginary racial borders of the nation even as its proponents debated the future of expansionism in the Americas." (249)

As one of several examples of francophone US literary production, dissemination, and criticism, Brickhouse offers the case of the anglophone poet Phillis Wheatley, the first US poet and first African American poet. Her work, published in 1773, garnered little attention in mainstream US publications. Yet, as early as 1837, it appeared in English, was translated into French, and received a lengthy entry in the abolitionist *Revue des Colonies*. The Paris based periodical, writes Brickhouse, was "a forum for inter-American historical revisionism and anti-imperialism." It published francophone and African American writers from the Americas. "While the founding of the *Revue* represented the collective effort of a group of *gens de couleur*, free men of mixed European-African descent, it was organized, edited, and in fact largely written by a single

individual, a Martiniquan exile and formerly prosperous merchant, Cyrille Charles Auguste Bissette.” (91) The *Revue* also brought to the attention of intellectuals in the US, in France, and elsewhere “francophone contributions by *gens de couleur*, as well as a number of white Creole writers, from Guadeloupe, Cayenne, Martinique, the US, and Haiti, most of whom,” explains Brickhouse, “appear as only minor footnotes or not at all within current literary histories of the Caribbean.” (113) These are authors like the Guadeloupe-born historian and literary critic Joseph Saint-Rémy, who contributed to the *Revue* a study of Haitian poet Antoine Dupré, Haitian writer Beauvais Lespinasse, the Haitian poet Ignace Nau, and the Martiniquan poet Pierre Marie Pory-Papy.

Among her many references, Brickhouse discusses the rich production of US African American francophone thinkers and writers like Henri Grégoire, known for his influential *De la littérature des Nègres*, Vincent Ogé the revolutionary, and Victor Séjour. In 1837, Séjour wrote in French and published the first short story of the African American tradition, “Le mûlatre.” A powerful work that remained “virtually unknown to US literary history until as recently as 1997.” (117) Séjour was the son of an immigrant who had relocated from Saint-Domingue to New Orleans shortly before restrictions were placed on emigration from the francophone West Indies. He was also among the group of intellectuals who produced *Les Cenelles* (1845), the first African American anthology of poetry “and an integral part of a flourishing francophone literary culture that has been overlooked in all but the most recent histories of US literature.” (24)

Along the way, Brickhouse exposes some of the history and legislation of France’s attitude toward slavery in the late eighteenth century and under Napoleon I. And she exposes some interesting texts that reveal the Euro-centric and racist attitudes of men like Jefferson, Emerson, Hawthorne, Chateaubriand, and others.

This is a book one would want to reread for the wealth of information it contains and for its compelling viewpoint were it not written in a style that is abstract and at times tedious. The Notes are excellent and the Index well organized. However, the lack of a bibliography is especially regrettable. For the most part, this is a fascinating, rich, and complex study of nineteenth-century transamerican literature and culture.

Aimée Israel-Pelletier

University of Texas at Arlington

Jacques Rancière, *The Philosopher and His Poor*. Edited and with Introduction by Andrew Parker; translated by John Drury, Corinne Oster, and Andrew Parker. Durham and London: Duke University Press, 2004. 247 p.

Jacques Rancière is Professor Emeritus of Aesthetics at the University of Paris, VIII. He has been writing on politics and the politicization of discourse in philosophy and aesthetics since the mid nineteen-seventies. In the last ten years, and particularly in the past three, he has been enjoying the vigorous attention of intellectuals in both France and North America. In 2004, *SubStance*, *The Review of Theory and Literary Criticism* published an issue edited by Eric Mechoulam devoted to his work; *SubStance* continues to publish probing analysis of Rancière’s many books; in May 2005 a major *Colloque Cerisy-la-Salle* was organized to discuss his work; and in Spring 2006 Rancière was invited to present six seminars, “Jacques Rancière et la philosophie au présent,” at the University of California at Berkeley. Periodically, Rancière contributes commentary and analysis to *Libération* and *L’Humanité* and is invited to speak in the media on a range of subjects like immigration, the poor, politics, art, and film.

Rancière’s work as a whole concerns itself, in one way or another, with the nature of equality and the discourse and practice of democracy as reflected in everyday life, in politics, and in the arts. He defines equality not as a goal but as a founding principle of

modern civilizations. In the process, Rancière's work exposes and debunks philosophical and political theories constructed on oppositional discourse and binary distinctions. Arguing against intellectual elitism from within philosophy and aesthetics, and from within the political left, his work, and in particular *The Philosopher and His Poor*, suggests that the idea of democracy remains subversive even in the discourse of the left, in the conceptual and oppositional frameworks of Marx, Sartre, and Bourdieu.

A student of Louis Althusser's seminar on structural Marxism, and contributor to Althusser's *Reading Capital* (1965), he disagreed with Althusser on the question of who is responsible for knowledge; who organizes and commands it. He believed and continues to argue that the subject, say the worker or the student, is not primarily a social function, but a certain relationship with the logos, the ascription of a type of being. He accused Althusser of creating a false dichotomy between "science" (Althusser's own discourse and posture), and "ideology" (the position attributed to those he studied). For the most part, Rancière is interested in showing how the "poor," that is to say, metaphorically, all those who, as Plato has described them, are too tired to think, represent an opportunity for intellectuals and other reigning cultural and political 'masters' to define themselves, frame issues that advance their agendas, and limit access to others. To use Andrew Parker's words, "Present as objects rather than subjects of knowledge, appearing only in the guise of philosophy's *exempla*, the poor enable the philosopher to constitute himself—as other than the poor." (xiii) Rancière's 'illumination,' so to speak, came about when he encountered passages in Plato's *Republic* where Plato refers to workers as having no time to "do philosophy" because they have no time for anything but work. Plato's position vis-à-vis artisans and philosophy struck Rancière as a form of elitism that is ubiquitous in the discourse of philosophers, both Marxist and pre-Marxist, who, unfailingly manage to find (or create) a gap between knowledge and the masses.

Le Philosophe et ses pauvres was published in France in 1983 and is made available for the first time in English in this translation edited by Andrew Parker. The translation reads very well and deals successfully with Rancière's allusive prose. Very much in the French tradition, Rancière tends to apply pressure on certain terms to suggest maximum meaning. The translators, Andrew Parker, John Drury, and Corinne Oster, do a thorough job of offering options for particularly slippery terms.

The Philosopher and His Poor is an excellent introduction to Rancière's thought. The clear and lively introduction by Andrew Parker is invaluable to anyone encountering Rancière for the first time. As Parker points out, *The Philosopher and his poor* meditates on "major texts of Western thought in which the poor have played a leading role—sometimes as the objects of philosophical analysis, sometimes as illustrations of philosophical argument." (IX) There is no question that Rancière's thought, founded on egalitarian principles, opens the way for a richer, more honest, and more compassionate rereading of the major themes of philosophy and aesthetics.

Aimée Israel-Pelletier

The University of Texas at Arlington

Rowlands, Esther. *Redefining Resistance: The Poetic Wartime Discourses of Francis Ponge, Benjamin Péret, Henri Michaux and Antonin Artaud*. Amsterdam-New York: Rodopi, "Faux Titre" 247, 2004. 200 p.

This intelligent and thought-provoking study is solidly anchored in critical theory from the Surrealists as a starting point to a wide range of modern theorists (Françoise Proust, Barthes, Blanchot, Deleuze, Guattari, et al.). Through insightful analysis of various works

by Ponge, Péret, Michaux, and Artaud, it redefines the notion of poetic resistance, as dialectic interaction between text and historical context.

From the Surrealists' stand favoring "freedom of poetic lifestyle" (p. 170) in opposition to a "collective subversive political agenda," itself born directly or indirectly from a political and social agenda, Rowlands picks up where Seghers and Higgins left the topic over twenty years ago, with the perception that Resistance poetry was "an act, rather than a factual message." (15) Indeed, Rowlands does respond to her stated need for "an examination of the function of resistance, within the social context of language, and an identification of the profundity and totality of resistance, exercised by language." (15)

Drawing upon the experiences and positions of a host of earlier poets (Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont), Rowlands establishes the specificity of French political and aesthetic/poetic engagement, and the criteria of what she calls the "Triad of Resistance: poetic style, witness, necessity." (40)

In her analysis of Ponge's *Le Parti pris des choses* (in itself, quite a program in this context), Rowlands shows the poet's language in constant opposition to reality, as an "affirmation of meaning and individuality" (62) standing up against its surroundings and in particular, against "the political contamination of language." (68) For example, in "De l'eau," the author finds linguistic resistance characterized by the text's fluidity and dispersion.

While Ponge was an obvious adept of Derrida's precept that "no object can exist, outside of language," (64) Péret's language is "a fundamental tool of subversion," (72) be it linguistic or grammatical, using linguistic dynamism (by way of metaphoric tension, repetition and echo) or defiant humor to achieve its purpose. One can quickly mention here in "le Travail anormal XII" the successive mentions of "un athlète qui rit/ un chameau qui danse/ (...)/ un rat qui s'allume/ une vache qui s'habille/... »

In Péret's typical *grotesque* and *jouissance*, for instance, Rowlands rightly finds his poetic style to be "the most resonant and defiant of his time, a poetic spectacle of explosive rage." (96)

Going beyond Péret's "arrogant refutations," Michaux's "supreme violence" allows him to fight perpetually "against the règle of his own lutte." (97) Michaux's dual exposition of artistic creativity and historical sensitivity supports his known quote that "L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie." (110) Here, again, Rowlands excels at exposing Michaux's confrontation with language by way of "constant engagement with, and manipulation of, word and image." (127)

And yet, it is with Artaud that the most painful point of frustration of this study is exposed, "exceeding selectivity of texture and sonority." (127) Artaud's expression of "language as body, and of body as language" is the ultimate vision of resistance. (127)

While stating that Artaud's personal experience of pain (depression, insanity, etc.) gives him a more personal human experience and identification with Hitler's victims, Esther Rowlands does indeed illustrate with insight Artaud's and many other individuals' use of words and creativity as an act of reaffirmation of humanness and of repossession. But Artaud also stands in opposition to all other poets in that he feels the "insufficiencies of language, and the latter's incapacity to reflect, and to describe, personal experiences and sensations, amount to total negation of témoignage (...) language becomes a témoignage of its own incapacity to témoigner." (140)

Herein lies Artaud's well-known intellectual corpus of thought which, under "langage corporel," Rowlands calls "Lingo-anatomical reassemblage," a reinvention of language "linked to the notion of linguistic corporeity." (152) Following Deleuze and Guattari's semiotic examination, Rowlands finds that, in Artaud's new language, which relies upon gesture and fragmentation, "Sense is both recreated and maintained, through rhythm and onomatopoeia." (161) The chapter on Artaud reaches a masterful conclusion

with “the ultimate vision of the dying state of language” (167) in the context of its historical time.

In her concluding summary, Esther Rowlands notes the “realization of language as performative rather than aesthetic” as “the quintessential precept which unifies the work of these writers.” (169) Furthermore, following Françoise Proust’s “clarification of the operative field of resistance as pertaining, directly, both to *le dedans* (historical moment) and to *le dehors* (personal agenda),” (174) Rowlands masterfully establishes resistance writing as an act of action, rather than of reaction, which makes it impossible to confine “any credible interpretation of such works to the contemporary moment of production,” (173) and, in so doing, convincingly and solidly adds a new level of understanding to the field of Resistance Literature and Studies.

Pierre J. Lapaire

University of North Carolina - Wilmington

Schloesser, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris: 1919-1933*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 449 p.

This well-researched and creative book proposes a new and persuasive perspective on intellectual life in Paris in the years immediately after World War I.

The 1920’s remind many people of the superficiality associated with the “Roaring Twenties” that preceded the economic suffering of the Great Depression and the horrors of the Second World War. Stephen Schloesser, who teaches history at Boston College, points out that it makes much more sense to think of the years immediately after World War I as a period of national grieving. Not only had millions of French soldiers died on battlefields, but also many civilians died as the result of German war crimes. Not only did one tenth of French adult males die during the four long years from 1914 to 1918, but also hundreds of thousands of French soldiers were maimed for life. Survivors felt profound grief in part because they could not understand why they had been spared whereas so many of their countrymen died violent deaths. Not only were there massive military cemeteries throughout France, but French cities constructed “monuments aux morts” on which were carved the names of all local residents who were killed in action during the Great War. These “monuments aux morts” were centrally located and for that reason French people were constantly reminded of the deaths of so many French soldiers.

Stephen Schloesser argues persuasively that during the immediate post-war years French men and women came to realize that reason alone could not help them make sense of their profound grief. During the four decades before World War I the French were generally contemptuous of traditional Catholic beliefs. Reason alone could not enable people to deal with the immensity of their grief. French people in large numbers turned back to Catholicism that placed their grief in the context of eternal life. Stephen Schloesser describes quite well how several French writers, artists, and composers used Catholicism to deal with the national grieving in France at that time. French Catholicism in the 1920’s was very inclusive and not at all dogmatic. Professor Schloesser shows that writers as diverse as the Thomistic philosopher Jacques Maritain and the overtly homosexual writer Jean Cocteau felt comfortable within the broad Catholic tent. For them as for many other Catholic writers of this era such as Paul Claudel, mysticism and spirituality were much more important than dogma that tends to divide people.

An important aspect of this book is that it is so interdisciplinary. Stephen Schloesser did not limit his analysis solely to writers and philosophers, but he also discussed very well religious music composed by Charles Tournemire whose compositions have fallen into unjust oblivion and paintings of the suffering Christ by Georges Rouault. Stephen

Schloesser points out that Rouault's crucifixions represented not the glorious and resurrected Christ but rather the suffering and beaten Christ with whom grieving French people could identify. Although its cover does include one color reproduction of a crucifixion by Rouault, it would have been nice to have had color reproductions of the other paintings discussed in this book. This is a minor reservation about an excellent contribution that will enable readers to better understand the complexity of emotional and religious life in post-war France.

Edmund J. Campion

University of Tennessee, Knoxville

Bishop, Michael, et/and Elson, Christopher, dir./eds. *L'Art Français et Francophone depuis 1980, Contemporary French and Francophone Art*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2005. 238 p.

Remarquons d'emblée que cet ouvrage collectif bilingue atteste du dynamisme de l'art contemporain dans le monde français et francophone. Comme le disent ses éditeurs, Michael Bishop et Christopher Elson, il explore « mille et une interpénétrations et interpertinences, esthétiques et poét(h)iques, matérielles et spirituelles » afin de saisir à la fois « l'extrême diversité des moyens et des conceptualisations » ainsi que leur profonde comparabilité et unité (5). Ce livre original constitue une excellente source d'initiation à l'art de plus d'une cinquantaine d'artistes. Hélas, à part la lithographie de Gérard Titus-Carmel en couverture, il ne contient pas de reproductions et le lecteur doit se fier aux descriptions et aux analyses données par les auteurs.

Cet ouvrage fait suite au Colloque International du même titre qui s'est tenu à l'Université Dalhousie en septembre 2001. À travers vingt-trois études, nous découvrons ou redécouvrons au fil des pages, des œuvres d'artistes moins connus, ou au contraire très connus, comme Niki de Saint Phalle et Michel Tournier. Grâce au fait que ces artistes, qui s'expriment tantôt par la peinture, la sculpture, et la photographie, tantôt par la poésie, tantôt encore par les nouveaux médias, sont rassemblés dans un même espace (de livre), les lecteurs pourront établir des liens et découvrir des correspondances entre eux. Certains artistes, tels Niki de Saint Phalle, Pierre Huygue et Bernard Noël, apparaissent dans plusieurs études, si bien que leur œuvre est mise en relation avec des artistes et des contextes divers.

Les dialogues que le livre crée ainsi entre différents artistes, œuvres et tendances artistiques prolongent ceux qui ont été amorcés dans des études spécifiques. Les très fines analyses traitant le lien entre l'écrit et l'art graphique *Dans un lieu où la nuit descend d'Alexandre Hollan et Yves Bonnefoy* par Michael Brophy, et le lien entre l'écrit et la photographie dans *Un art de l'intermédiaire: Guy Hersant et Bernard Noël* par Laurence Ferrigault et dans *Photographie et littérature: la relation privilégiée de Tournier avec Boubat* par Joëlle Cauville en sont des exemples. De judicieux rapprochements ont été établis par Michael Bishop entre sept artistes (Annette Messager, Marie Bourget, Fabrice Hybert, Pierre Huygue, Niki de Saint Phalle, François Rouan et Georges Rousse), de même que par Béatrice Vernier-Larochette entre Jean-Marie Krauth, Joachim Mogarra, Philippe Cazal et Jochen Gertz. Des parentés entre l'œuvre de Marcel Broodthaers et, d'une part celle de Philippe Thomas et de Philippe Parreno, de l'autre celles de Christian Boltanski et de Pierre Huygue, ont également été démontrées dans *Legs Baby Broodthaers* (James Petterson) et *Broodthaers, Boltanski, Huygue: Referential Strategies and the Absent Artist* (Anja Chávez).

Comme dans tout livre réunissant plusieurs auteurs, on peut détecter des styles d'écriture et des approches critiques différents. Notons que cinq études sont écrites en anglais et dix-huit en français. Cette diversité de points de vue et de perspectives fait la

valeur et la singularité de ce recueil, qui est, dans son ensemble, très agréable à lire. Certains critiques ont traité une partie de l'œuvre d'un artiste (l'étude des toiles récentes d'Hervé Télémaque par Peter Dorrington, et les œuvres et préoccupations des années 1990 d'Hermenegilde Chiasson intitulées *L'entre-esthétique* par Christopher Elson). D'autres se sont attachés à l'œuvre complète d'un artiste pour en identifier les principales tendances: nous avons retenu les *Envoilements de Mémoire: Les Peintures de Gérard Titus-Carmel* par Dominique Viart, la *Mémoire et métamorphose: l'œuvre de Serge Popoff* par Béatrice Bonhomme, *Le Réalisme abstrait d'Olivier Debré* par Laure Michel, *La Double Volte d'une écriture* traitant l'artiste André du Bouchet par Nicolas Goyer, *Felice Varini entre insignifiance et narration* par Vittorio Frigerio, *Order and Disorder in the Paintings of Danièle Perrone* par Melanie Farrimond, *L'insulte, remarques sur la peinture de Jean-Philippe Aubanel* par Yannick Courtel et *The Disembodied Dancing Camera: Robert Cahen's Audio-Vision* par Adelaide Russo. Quelques auteurs connaissent personnellement les artistes qu'ils décrivent (tel est le cas d'Arlette Bouloumié qui a écrit sur l'œuvre des photographes Jean Loup Trassard et Lucien Clergue) ou se sont associés avec eux (comme Béatrice Bonhomme qui a collaboré avec Serge Popoff à un livre d'artistes). Finalement, d'autres critiques ont préféré faire le point sur des manifestations spécifiques: *L'Art sacré en France et l'icône* par Roland Bonnel et *L'art vidéo en France: Acte et lieu de polysémie* par Shana McGuire. Annie Gérin s'est, quant à elle, attardée au rôle de la langue employée à Montréal dans une étude originale, intitulée *Writing on the Skin of the City: the Politics of Naming in Québec*.

Le choix des artistes ici présentés est certes arbitraire, mais il est varié. On peut toutefois regretter que seules quelques femmes, en l'occurrence Annette Messenger, Marie Bourget, Niki de Saint Phalle, Danièle Perrone et Janine Carreau aient retenu l'attention des critiques et que, contrairement à ce que le titre suggère, très peu d'artistes francophones s'y trouvent étudiés. En dehors du Canada (avec Pierre Gauvreau, Janine Carreau, Charles Binamé et l'Acadien Hermenegilde Chiasson), de la Suisse (avec Felice Varini), et de la Belgique (avec Marcel Broodthaers décédé il y a trente ans!), seul Haïti est représenté, et ce, par le peintre Hervé Télémaque. Aucun artiste issu du continent africain n'est pris en compte (sauf Philippe Thomas, né à Oran en Algérie mais travaillant à Paris et à Madrid). Par contre, le continent africain est évoqué par le biais de sa récréation dans l'intéressante œuvre photographique de Guy Hersant intitulée *Harar* et inspirée par le voyage de Rimbaud. Il est également dépeint dans les magnifiques *Trottoirs d'Afrique à l'acrylique* d'Hervé Télémaque, qui ont été examinés avec intelligence et habileté par Peter Dorrington.

Le livre ne contenant pas d'illustrations, un lecteur attentif, mais peu versé en art contemporain, aurait apprécié des références qui l'auraient guidé à trouver les œuvres abordées dans les méandres d'internet et des bibliothèques. Si certaines contributions présentent une ample bibliographie et de longues notes, d'autres n'en ont pas du tout. On aurait aussi espéré avoir plus de renseignements sur les artistes et auteurs afin de mieux les situer dans leurs champs de recherche artistique, littéraire et/ou académique, par exemple à l'aide de courtes biographies et/ou bibliographies, en supplément, à la fin du livre. (Seuls quelques mots sur les recherches des éditeurs apparaissent au dos de la couverture.) Avec de tels ajouts, les très belles études auraient acquis de nouvelles dimensions de dialogue: dialogues plus « visuels » entre texte écrit sur l'œuvre et l'œuvre elle-même et entre les artistes et les auteurs qui en parlent. Ce livre important, nécessaire et utile pour tous ceux qui s'intéressent à l'art contemporain, aurait ainsi aussi gagné en

valeur scientifique. Mais pourquoi le titre français: *L'art Français et Francophone depuis 1980*, a-t-il été changé en *Contemporary French and Francophone Art*?

Thérèse De Raedt

University of Utah

Moran, Claire, ed. *Odilon Redon: Ecrits*. Critical texts. Vol 1. London: Modern Humanities Research Association, 2005. 141 p.

Signalons d'entrée que cet ouvrage ne peut être que fort bien accueilli par les chercheurs et les passionnés du peintre-écrivain Odilon Redon. Cette collection qui se donne pour but de publier des oeuvres littéraires difficiles à se procurer, consacre son premier numéro à une partie des écrits de l'artiste que son ami André Mellerio avait transcrits de peur qu'ils ne soient dispersés. Conservés au fonds Mellerio, venu s'ajouter en 1991 au fonds Redon (Art Institute of Chicago), dix de ces textes sont présentés ici, précédés d'une analyse succincte de Claire Moran.

Deux sections structurent l'introduction à ces écrits de genres aussi divers que des essais littéraires, des contes et de la prose poétique. Dans la première partie, Moran analyse quatre textes en rapport avec la vie du peintre et certaines de ses publications déjà connues. « Un séjour dans le pays basque, » histoire autobiographique de 1874 que l'on retrouve en partie dans *A Soi-même* mais incorrectement datée de 1878, se situe d'après Moran « dans la tradition des récits de voyage où la découverte de l'inconnu se fait souvent par référence au connu, dans un réseau d'analogies » (7). Cette écriture est aussi rapprochée des premiers albums graphiques de Redon, la correspondance entre l'animal/l'humain et la plante y étant fréquemment évoquée. « 1870 décembre » expose une longue réflexion de la part du peintre lors de sa participation à la guerre de 1870 où il ne se reconnaît ni patriote ni prêt à commander une troupe et encore moins à envoyer quiconque à la mort. Face à cette situation, Redon se demande si l'homme ne reste pas imprégné de son côté primitif puisqu'il se trouve engagé dans des luttes comparables à celles des animaux, avec en plus l'être humain capable d'exiger qu'un semblable se sacrifie pour lui. Dans « Le Fakir, » un ascète se contemple dans un miroir comme s'il examinait le corps d'autrui avec « l'analyse de l'anatomie [qui] finit par se décomposer en une série de fragments corporels » (12). Moran fait ici un parallèle avec l'oeil flottant que l'analyse iconologique de Sandström considère comme « véritable leitmotiv » de l'oeuvre graphique de Redon et qui peut ici correspondre à ce démembrement physique. Enfin, Moran estime que les nouvelles théories du dix-neuvième siècle qui allient sciences des origines de l'homme et début de l'étude de l'inconscient trouvent leur place dans « Le récit de Marthe la folle » où une jeune fille survit à un naufrage et se retrouve sur une île déserte en compagnie d'un gorille qui prendra soin d'elle.

La deuxième partie, « Vers l'indétermination, » se concentre sur des textes classés « fantastiques » ou « oniriques » (17), caractéristiques d'un 19^e siècle marqué par l'avancé de la technologie et de la psychiatrie: « plus on avance en certitudes, plus on a paradoxalement besoin de se réfugier dans l'univers de l'irréel » (15). Les textes « Nuit de fièvre » (un héros envahi d'un mal être décrit l'atmosphère d'une auberge où il passe la nuit) et « Une histoire incompréhensible » (endormi dans un train, le narrateur découvre à son réveil que sa voisine l'avait recouvert d'un châle) « relèvent du fantastique dans la mesure où ils font se heurter l'environnement de la vie quotidienne et l'univers énigmatique, le palpable et le non-rationnel » (18). Dans « Il rêve » et « La Ronde d'amour », récits à forme cyclique plus que linéaire, Moran rapproche l'image du voile du premier texte de celle trouvée dans l'oeuvre de Redon. Présentons enfin deux écrits non commentés dans cette introduction: « Cri » évoque le mystère de l'existence humaine à partir d'une réflexion basée sur le paradoxe du passage silencieux d'un

cortège funèbre et les cris déchirants d'un chien blessé; « Perversité » dénonce l'attitude intéressée et hypocrite des concitoyens de Redon hormis, souligne ce dernier, « les sages, les penseurs, les poètes, et tous ceux qui s'en vont rêveurs et dupes... » (89).

Après cette introduction, les dix textes de Redon, allant de la simple page à une vingtaine de pages sont présentés tels que Mellerio les avait scrupuleusement transcrits. Il s'agit d'une écriture où des réflexions philosophiques d'une vie aux origines inconnues et au destin incertain se mêlent à des récits mi-autobiographiques mi-fantastiques; la limite entre l'expression de l'imaginaire et d'une expérience personnelle chez Redon étant parfois difficile à cerner.

Ce recueil ne manquera pas de susciter l'approfondissement d'études antérieures ou de nouvelles analyses sur l'expression écrite et picturale de Redon. En tant que chercheur, nous ne pouvons qu'encourager ce genre de collection qui facilite notre travail et nous offre par conséquent de nouveaux horizons de recherche.

Béatrice Vernier-Larochette

Lakehead University

Golsan, Richard J. *French Writers and the Politics of Complicity. Crisis of Democracy in the 1940s and 1990s*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006. 198 p.

Cet ouvrage se penche sur la question de l'engagement des écrivains à travers une série d'exemples touchant à certaines figures éminentes du milieu littéraire français de l'époque de la deuxième guerre mondiale à nos jours. Divisé en six chapitres, chacun consacré à un auteur différent et aux particularités de son cas, il vise néanmoins à développer un discours d'ensemble sur les pièges et les trappes qui s'ouvrent sous les pieds des littérateurs trop confiants lorsqu'ils s'engagent sur le chemin de la politique, ou lorsqu'ils se laissent emporter par l'envie de se transformer en acteurs sur la scène de l'histoire. Ce parcours dans les œuvres et dans la tête d'écrivains très différents entre eux se veut une étude de l'aveuglement, une dénonciation de la naïveté et des prétentions de ces intellectuels qui ont voulu, qui plus qui moins, se donner ce rôle de prophète qu'il est devenu fort difficile d'assumer depuis la fin du romantisme.

Le premier chapitre retrace le parcours de Montherlant, examinant les modalités de sa collaboration pendant l'occupation et offrant une lecture intéressante de certaines œuvres et surtout des justifications offertes par l'auteur lui-même dans l'après guerre. Golsan met en lumière les ambiguïtés nombreuses et flagrantes du comportement du romancier, les rapports qu'il a entretenus avec les autorités allemandes et les écrivains fascistes et sa tentative de se présenter comme un intellectuel indépendant, si ce n'est même comme un résistant discret. Il fournit une interprétation psychologique du comportement de Montherlant, vaniteux à l'extrême, mettant l'accent également sur son orientation sexuelle comme une des forces qui ont déterminé ses sympathies politiques. La citation finale de Paulhan, qualifiant Montherlant de « traitor of little interest » (52), résume efficacement la position qui revient de droit à cet auteur dans le cadre de sa période historique.

En deuxième lieu vient une discussion de la vie, de l'œuvre et des idées d'Adolphe de Châteaubriant, écrivain breton pro-nazi dont le roman *La Gerbe des forces*, publié avant la guerre, représente un cas extrême d'adéquation aux théories et à l'imaginaire hitlérien de la part d'un auteur français. Personnage haut en couleurs, traditionaliste intransigeant, volontiers vêtu en pseudo-druide, Châteaubriant a été relativement peu étudié lorsqu'on le compare à d'autres écrivains français d'extrême droite bien plus célèbres comme Drieu, Rebatet ou Brasillach. Golsan fournit un résumé utile de son parcours, montrant comment la défaite militaire de l'Allemagne n'a pas entamé,

paradoxalement, la confiance qu'il avait en la justesse ultime de ses analyses et en ses espoirs millénaristes.

Le troisième chapitre, qui discute le cas de Jean Giono, présente des interprétations qui sont plus difficiles à partager. L'auteur insiste fortement sur le militantisme pacifiste de Giono et semble trouver dans son désir d'un retour à la vie simple de la société pré-industrielle la préfiguration d'une prétendue sensibilité fasciste. Il déclare : « Giono's outlook is neither egalitarian nor, to all appearances, democratic, and his tendency to see the city dweller as a kind of degenerate, *inferior* being smacks not only of the reactionary vision [of] Châteaubriant but also of the more overtly Fascistic and racist denunciations of decadence typical of the interwar period » (82). De fait, la critique du leurre de la démocratie et de l'abrutissement de la vie en milieu urbain sont des points essentiels de la pensée anarchiste et Giono, qui publiait dans les journaux du mouvement, les partageait sûrement. Une vision libertaire de son œuvre explique également son antipatriotisme (que Golsan confond avec du philo-germanisme) et son rapport ambigu à la violence, qu'il ne rejette pas en fonction anti-autoritaire. Golsan poursuit en se basant sur les comptes rendus douteux d'Alfred Fabre-Luce et sur d'autres prétendues preuves, « often second-hand in nature » (90) comme il l'avoue d'ailleurs, pour accuser Giono de sympathies nazies. Ces arguments ne sont toutefois pas nouveaux et ne convainquent guère. De fait, c'est la confusion entre pacifisme intransigeant et philo-nazisme qui infirme l'analyse du critique, ainsi que l'absence complète de références à l'idéologie anarchiste. La condamnation radicale qu'il offre de l'œuvre et de la pensée de Giono est par conséquent unilatérale et souvent simplement injuste.

Je passerai rapidement sur les chapitres suivants, consacrés à Alain Finkielkraut et les Croates, Régis Debray et le Kosovo et Stéphane Courtois et le *Livre noir du communisme* qui, de par leur proximité chronologique, relèvent plus du journalisme que de l'analyse historique. Golsan souligne surtout chez eux leur « misguided political involvement » (167) dû à une mauvaise interprétation des leçons de la deuxième guerre mondiale. On se demande si on peut tirer des leçons de tout cela. La conclusion de l'auteur (« these cases of complicity should also remind us that political responsibility and action in the present are absolutely necessary » [167]), venant comme elle vient à la dernière phrase après une condamnation totale de l'engagement des auteurs étudiés, sous toutes ses formes, laisse songeur.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Hart, Kevin and Geoffrey H. Hartman, eds. *The power of contestation: perspectives on Maurice Blanchot*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press: 2004. 222 p.

Y compris pour ce rare lecteur déjà initié aux écrits de Maurice Blanchot, tant son obscure oeuvre romanesque que sa réflexion théorique sur la nature profonde de l'art où écrire signifie essentiellement mourir dans un espace intérieur qui se situe "en dehors du royaume du Jour" d'après Levinas, cette collection érudite d'essais réunis par Kevin Hart et Geoffrey H. Hartman est indispensable. Ce livre permettra de mieux saisir le parcours complexe de l'écrivain: la question du pouvoir de la contestation dans l'expérience d'un "ne pas", le non-positif de la pensée blanchotienne. Cette compilation originale regroupe huit critiques de perspective différente mais conduit sous l'égide d'une même démarche, tel orphées à la recherche d'une eurydice. Le volume commence par une brillante étude liminaire attribuée aux deux mêmes éditeurs. A la suite du *Sur Maurice Blanchot* de Emmanuel Levinas ou d'ouvrages subséquents par Françoise Collin, Chantal Michel et encore Michael Holland et Kevin Hart, ces essais écrits en anglais donnent un regard

original et fort pénétrant sur Maurice Blanchot. Le fil conducteur sera dès lors l'image ou plutôt l'expérience de la contestation, ici du langage et de ses formes littéraires. Aux dires même de Maurice Blanchot écrivain de *Thomas l'obscur*: "Il y a, pour tout ouvrage, une infinie de possibilités . . . la figure et ce qui est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche de cet imaginaire.", pour définir l'ambiguïté profonde de la vie et de la mort de son personnage en termes spatiaux, la problématique du "il" et du "je" en plein carnage narratif. La littérature pour Blanchot est bien un exercice fondé sur la différence, d'où la grande influence que celui-ci exerça sur la critique moderne, et la reconnaissance de Georges Bataille chez qui l'on trouve aussi ce manifeste de la contestation. Ce sens de la contestation ira plus loin que la simple poursuite d'un conflit ou en somme d'un système oppositionnel, mais dans le sens plus problématique et philosophique de la *litis contestatio*, la question du témoin comme tiers d'après Derrida. Il s'agit là d'une critique soutenue engagée par le langage sur le langage, d'un projet qui revêt tant chez Bataille que Blanchot l'allure d'une révolution qui commence par l'expérience intérieure du je sais qu'un homme ne saura jamais rien.

Frédéric Fladenmuller

East Carolina University

Bleton, Paul et Poirier, Mario. *Le Vagabond stoïque. Louis Hémon*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, (*Socius*), 2004. 261 p.

C'est à un « vagabondage » à travers l'ensemble de l'œuvre de Louis Hémon auquel nous invitent les auteurs de cet essai, un vagabondage dont le fil conducteur est le paradoxe : « Tel serait le mot clé, le caractère crucial de la vie de Louis Hémon et de ses rapports à son œuvre » (p. 9).

« Paradoxes de l'intimité », d'abord et avant tout, dans les rapports que Louis Hémon entretient avec sa famille et par contre-coup avec les autres et lui-même. Sa vie d'adulte est marquée par l'errance : il s'installe en Angleterre à 24 ans, puis, abandonnant sa fille, part pour le Canada, passe un hiver au Québec, puis repart vers l'Ouest. Fuite en avant de celui qui est incapable de se laisser enfermer dans des liens affectifs ou sociaux. « Je ne vous demande rien (...) Je fais ce que je pense devoir faire (...), j'entends faire ce que je veux », écrit-il encore dans la dernière lettre à son père quelques semaines avant sa mort accidentelle en mai 1913. Dans la force de la protestation transparait aussi la difficulté de s'affirmer. D'où ces rapports paradoxaux qu'il entretient avec une famille qu'il aime et qu'il fuit, cherchant à échapper à toutes dépendances, qu'elles soient matérielles, affectives ou morales. Hantise du lien, mais aussi difficulté à se détacher assez pour conquérir son autonomie intérieure, pour trouver, vivre et faire vivre cette liberté qu'il revendique.

L'errance, la recherche de l'ailleurs et de l'autrement, marquent la vie de Louis Hémon et pourtant, autre paradoxe, c'est à un roman de l'enracinement, de la rédemption par la communauté, qu'il doit sa célébrité. Il est vrai que, arbre qui cache la forêt, *Maria Chapdelaine* a occulté, rejeté à l'arrière-plan le reste de l'œuvre. Au centre de celle-ci un thème dominant celui du « corps », ce qui d'ailleurs ne saurait étonner de la part de celui qui était d'abord et avant tout un écrivain et chroniqueur sportif. Le traitement de ce thème récurrent est particulièrement révélateur. On retrouve d'une part chez Louis Hémon, comme chez Maupassant, une aspiration à un plaisir hédonique originaire, à cette « joie » qui s'adresse à « l'être primitif » en nous, et qu'on aurait pu trouver, comme le pense Mike O'Brady dans *Colin Maillard*, « bien avant la naissance des villes, avant qu'on n'eût obscurci la joie des forces humaines en leur donnant des vêtements futiles de lois, de religions et de pudeurs » (*OC*, I:233-234). Même dans *Maria Chapdelaine* se fait

entendre cet appel du corps, voix il est vrai à peine chuchotée et vite repoussée par les voix dominantes de la fin : « Te souviens-tu des beaux garçons aimés que nous avons tués et cachés dans les bois, ma soeur? Leurs âmes ont pu nous échapper; mais leur corps, leurs corps, leurs corps... personne ne nous les reprendra jamais ... » (*OC*, III:345). Conscience aiguë du corps, corps évoqué et célébré, mais aussi, d'autre part, corps exercé, endurci, meurtri. Comme le soulignent les auteurs, chez Louis Hémon « le corps tend à se définir (...) comme ce sur quoi s'applique la volonté extrême » (p. 185). Dans le parti pris de contrôle de son corps comme de ses sentiments, dans cet effort volontaire et stoïque sur soi, il y a en fait là encore un désir de se réfugier dans la distance. Si l'expérience fondatrice est celle de l'errance, celle-ci est une mise à distance aussi bien morale que physique.

À la recherche de cette « expérience singulière » dont elle serait issue et qui lui conférerait une « unité dynamique » (p. 14), Paul Bleton et Mario Poirier visent avant tout dans leur essai à une lecture biographique de l'œuvre de Louis Hémon. Ils ne s'y arrêtent cependant pas. Dans l'esprit de l'intéressante collection *Socius* dirigée par Benoît Melançon aux PUM, une large place est aussi accordée aux « interactions de la culture et de la société ». Vouloir échapper à l'emprise familiale c'est aussi vouloir échapper à un milieu, à une culture et à une mentalité qu'incarne ce père avec lequel Louis Hémon entretient des rapports conflictuels – ancien élève de l'ENS, universitaire, homme de lettres, un temps attaché ministériel puis finalement Inspecteur général de l'Instruction Publique, Félix Hémon est le type même du fonctionnaire républicain, de ces « hussards noirs » qui ont fait la IIIe République. Comme Richard Douglas dans *L'Indigne*, Louis Hémon a voulu s'arracher aux liens contraignants d'un milieu dans lequel il se sentait « étranger » (p. 171). Nouvelle raison donc de fuir, d'aller découvrir d'autres pays et d'autres mœurs, de s'immerger dans d'autres cultures. Louis Hémon est de ce point de vue un « passeur » : il y a chez lui une curiosité pour les autres, le sens de l'observation, la capacité de décrire, le désir de transmettre. Mais ces cultures qui ont informé et nourri son œuvre, ont sans doute aussi orienté, sinon faussé, la réception de celle-ci. Même si Louis Hémon a voulu prendre ses distances avec l'institution littéraire de son pays, son œuvre reste tributaire du contexte culturel français. Ainsi *Maria Chapdelaine*, « roman du Canada français », s'inscrit en fait dans la pratique comme dans la thématique du roman régionaliste alors en vogue en France. Et, autre paradoxe de communication, *Maria Chapdelaine*, roman du terroir, du retour à la simplicité salvatrice de l'attachement à la terre, marque aussi l'entrée du livre dans l'économie de marché.

Dans les années 1920 l'industrie du livre se redéfinit et, avec le roman de Louis Hémon, Bernard Grasset expérimente et met en pratique une nouvelle façon de concevoir le métier de l'édition. La littérature devenant une industrie culturelle, le livre, objet commercial, est soumis à de nouvelles exigences : stratégies de mise en marché, lectorats ciblés, politique de lancement médiatique, il s'agit maintenant aussi de « faire des coups d'édition ». Roman sinon « antimoderne » du moins qui appelle à prendre ses distances avec la modernité, *Maria Chapdelaine* est ainsi devenu un premier exemple réussi de la modernité en matière d'édition.

Le Vagabond stoïque est un essai stimulant qui invite à une relecture de l'œuvre de Louis Hémon tout comme à une redécouverte d'un écrivain qui se révèle pour mieux se dérober. « Comme on connaît mal les gens », songeait Maria veillant au chevet de sa mère mourante.

Alain Nabarra

Lakehead University

Biondi, Carminella & Elena Pessini. *Rêver le monde. Écrire le monde. Théorie et narrations d'Édouard Glissant*. Bologna: CLUEB, 2004. 149 pages.

The work, poetry, theatre, novels, philosophical essays, of Édouard Glissant stand today high and royal amongst the great oeuvres of the past fifty or more years, not merely in the already swarming arena of French and francophone literature, but on the wider stage of the great literary accomplishments of the world. This said, as Carminella Biondi and Elena Pessini suggest from the outset, Glissant's is not – why should we imagine it need be, or want it to be? – a work of the easiest access and most readily reducible significance. An oeuvre teeming with complex notions that have happily – as with all great writing and thinking – not yet been brought to its knees by the considerable efforts of critics such as Britton, Chancé, Madou, Radford, Dash, Crosta and others, that of Glissant continually rethinks itself, reforms and remodels its channels of self-delivery. In this study offered by Biondi and Pessini – who have orchestrated colloquia and subsequent colloquium *actes* at least twice around the work of Glissant, and are well placed to offer subtle analysis –, factors such as creolisation, the interpenetration of specific and global 'space', of the historical and the visionary, the tensions of outcry and a more serene consciousness, the inevitable ongoingness of the vast ontological project that Glissant's work weaves, the complexities – as well as a purer 'simplicity' that underpins the latter – of relationality, diversity, and sheer poeticity (*poiein*: doing, making, [self-]creation) – these are some of the crucial elements the authors (whose voices are curiously, but beautifully, perhaps emblematically, conjoined into one *je*) succeed in tackling with a compact grace that does credit to them as well as to their subject.

The work of Glissant swirls and swarms, entices and excites, stimulates and challenges. It has forced many of us to rethink our language and our relation to the other. It yet remains an oeuvre insufficiently explored in university circles, often, as with so much 'francophone' writing – take Québec work as a further example – relegated to separate, specialised classes rather than being fully integrated into the study of contemporary literature and culture. This, of course, runs counter to the very central, planetarily pertinent ideas Glissant's writing meditates and offers for our digestion. Glissant's work deserves better. It needs to be put alongside that of great hexagonal writers such as Proust or Char or Bonnefoy, great writers too from around the modern and contemporary French-language world: Ben Jelloun, Michaux, Stétié, Rabmananjara, Jaccottet, Chamoiseau, Chedid, and many others. Only then may we sense how the world can be harmonised, more diversely rethought, more finely integrated within its beautiful differences.

Michael Bishop

Dalhousie University

Dominique Fourcade. *En laisse*. Paris : P.O.L, 2005. 64 pages. 10 euros. ISBN 2-84682-080-5; *Sans lasso et sans flash*. Paris : P.O.L, 2005. 80 p.; *Éponges modèle 2003*. Paris : P.O.L, 2005. 96 p.

Trois livres publiés en même temps : pourquoi, se demande-t-on. Eh bien, Dominique Fourcade, auteur d'une bonne vingtaine de titres depuis 1961 – *Épreuves du pouvoir* (1961), *Une vie d'homme* (1969), *Oustrance utterance et autres élégies* (1990), *Le sujet monotype* (1997), *Est-ce que j'peux placer un mot?* (2001), par exemple – en précise ainsi la logique : 'Parce qu'ils ont été écrits simultanément, mais selon des sources

d'inspirations, des tonalités et des chemins d'écriture demeurés distincts'. Et il ajoute que 'les trois livres ouvrent [cependant] sur le même espace-temps, ils sont dévorés d'une même époque, et leurs trames sont étroitement mêlées'. Donc, interpénétration, intertextualité, intertextualité, mais en même temps divergence, différence, spécificités de toutes sortes. D'un côté, un livre est un livre est un livre, comme on dit aux USA; de l'autre, un livre est toujours fatalement ce livre-ci, jamais celui-là. Logique double qui pousse à chercher l'originalité d'un livre, tout comme on peut vouloir partir à la recherche de celle des œuvres complètes d'un auteur donné, ceci tout en gardant à l'esprit parallélismes et imbrications, stylistiques et énonciatifs, imaginaires et thématiques. Dominique Fourcade insiste, dans le troisième de ces trois recueils – mais des recueils qui offrent des textes en prose, presque exclusivement, et, d'ailleurs, aucun ordre ne s'impose ici, il n'y a vraiment pas de 'troisième' -, qu'il n'a jamais 'écrit une ligne sur aucun sujet autre que le sujet de l'écriture'. Ce qui pourrait nous encourager à voir dans le geste de Fourcade une pratique de la littéralité, de l'intériorité textuelle, de l'autoréflexivité. Toutefois, si ces orientations restent visibles ici comme ailleurs dans l'œuvre de Fourcade, le 'premier' de ces trois livres simultanément élaborés, puisant dans tout ce que nous invite à méditer, éthiquement, sociopolitiquement, cette photo publiée en 2004 dans le *Washington Post* et qui montre une soldate américaine qui tient en laisse un soldat irakien dans la prison d'Abou Ghraib – ce livre, alors, révèle à quel point il serait aberrant de tenter de caser, théoriquement, génériquement, un écrit centré, selon les apparences, sur ses propres réflexes, sur l'acte et le lieu de l'écriture considérés comme étant banalement séparables des circonstances existentielles vécues – circonstances qui, pourtant, fatalement, les régissent. Non, l'écrit, au lieu de se contenter des merveilles de sa stricte fonctionnalité littéraire, explore ses liens, viscéraux et contemplatifs, à l'*ontos*, au sens le plus large de ce terme : on devient l'autre, l'autre prend la place de celle/celui qui inflige peine et plaie, on plonge dans les eaux, troubles et troublantes, des rapports interhumains, de l'unité planétaire, 'profonde et ténébreuse', disait Baudelaire, qui impossibilise toute distance définitive par rapport à l'autre. Quelle naïveté de croire que 'je ne suis pas toi', quelque part : Hugo, cette fois, bien sûr.

Sans lasso et sans flash garde un titre qui évoque emblématiquement tout ce que *En laisse* réussit à véhiculer, mais ceci de façon inversée : le recueil, au lieu de méditer déshumanisation, emprisonnement, abus et dysphorie, cherche à dire les splendeurs, sûres quoique presque inarticulables, de cette peinture de Simon Hantaï, *Écriture rose* (1958-9), qui ne cesse de hanter l'imagination de Fourcade. Signe et réalité incarnée d'une harmonie transfigurante, d'une sorte de divinité humanisée – et ceci malgré les hésitations de Fourcade par rapport à tout ce qui glisse vers la métaphysique -, ce tableau s'érige en cippe élégiaque et jubilatoire face à cette ruine qu'est la photo de Abou Ghraib. Tout le livre se transmute, d'ailleurs, de façon intermittente en un long et souple discours sur l'écriture plastique et littéraire, celle-ci étant vécue comme une démarche qui 'exige mais [...] exige quoi je ne saurai jamais – la condition humaine?' Et cette exigence s'avère éthique, 'devoir de présence', 'espace éponge', dit-il aussi, établissant ainsi cet autre lien avec *Éponge modèle 2003* : l'écriture comme acte et lieu, cette fois – mais c'est toujours de la condition humaine qu'il s'agit -, d'absorption, de résorption, d'épanchement : du sang de l'existence, comme de ses beautés peintes, roses et liquides? Ce livre, peut-être plus que les deux autres, parvient à instaurer les libres splendeurs de l'improvisation, d'une écriture puisant dans l'immense et inépuisable stock de ses fascinations multiples, mouvantes, entretissées : horreurs et gloires, unifiées, prises dans la logique de cette 'différance' onto-logique qui ne permet pas de s'isoler dans une hygiène individuelle. Voici, pour terminer, une page de ce 'dernier' volume de la trilogie de 2005 de Dominique Fourcade :

je suis en cellule, humilié, tuméfié, terrifié, brisé de surprise et
 de souffrance, avec ma voix de torturé, ma grande invention,
 j'ai trompé les étrangers avec un peu de oui et de non, absolu-
 ment tronqué, magnifique, mais je ne m'en sortirai jamais
 et simultanément je suis au bord du lac
 nagent les martres et moi
 ou des loutres
 des mois de mon moi
 jeune désarçonnement
 un doigt a été mis sur chut, pas par moi
 et sur tout cela un bleu d'une responsabilité énorme non pour le
 sang qui est dedans mais pour sa beauté
 ma voix de libéré aussi, de toutes pièces, je l'ai inventée (70)

Trois livres qui font de Fourcade un des poètes les plus originaux et des plus intensément émouvants, ceci malgré ce faux littéralisme que certains prennent – mais les mots nous manquent pour dire, précisément, ce qui est - comme un antilyrisme.

Michael Bishop

Dalhousie University

Lebovics, Herman. *Bringing the Empire Back Home: France in the Global Age*. Durham & London : Duke University Press, 2004. 232 p.

"If the Eiffel Tower were to topple sideways on the Quai Branly, its peak would fall precisely in the center of France's first museum of the global twenty-first century" (143). Thus begins the fifth chapter in cultural historian Herman Lebovics's insightful book about what it means to be French. This reference to a museum construction planning report is, like many of the author's metaphors and illustrations, carefully chosen to symbolize the omnipresent threat of the old French structures crushing the new. *Bringing the Empire Back Home* is the inaugural study in a *Radical History Review* book series called *Radical Perspectives*. Like Lebovics's earlier books, *True France* and *Mona Lisa's Escort*, this one is about conflict, struggles, and power. In particular, this study focuses on the contribution of people from all walks of life to the making of contemporary France. The author explores with both wit and gravity some of the events that have shaped French national identity. Chapter one analyzes the impact of the people of Larzac, a small town in the Auvergne, on international power politics. Lebovics calls the local farmers' sabotage of McDonald's a first in the non-literary application of deconstruction! Chapter two explores how former colonies entered into France's cultural heritage. The third chapter focuses on Guerilla Ethnology, while the fourth explores the rise of organized racist politics under Jean-Marie Le Pen and, interestingly, the symbolically ethnically diverse French soccer team in the 1998 World Cup. Finally, in the fifth chapter, Lebovics examines the history of various French museums and their role in representing an ever-changing French cultural identity.

This work represents a call for respect for multiplicity. Lebovics is concerned with inclusive, and therefore fairer, histories, where people on all sides of the debate get the chance to contribute. Following Habermas's vision of the past as "future-oriented memories", he is firmly with the forces trying to constitute a more positive future for humanity. In his own words, he hopes to "make clearer what is at stake and what good, progressive, humane, outcomes are possible in the world." This study is also very much about how France's recent past influences contemporary and future affairs. It is an ambitious undertaking, and the author presents an eclectic choice of topics around which

the debate swirls. As Lebovics makes quite clear, this French conundrum is not unique. France's national struggles in the contemporary world can help us think about other struggles elsewhere. Readers are encouraged, though, to pay attention to France, because "the experiment in synthesizing the regional, the national, the European, the ethnic postcolonial, and the global is beautiful high drama" (190).

Lebovics concludes his exploration of the hexagon with what he terms "a kind of triangulation" as a means of explaining and understanding the complex question of what constitutes French national identity. The first vector is the historical power of the nation's capital city, while the story of regional aspirations constitutes the second vector. The third vector, Lebovics explains, joins the colonial and postcolonial French empires at the confluence of those parallel histories.

Bringing the Empire Back Home is compelling, illuminating, an invigorating contribution to the ongoing endeavour to make sense of a cultural identity in transition. Scholars interested in culture, politics or history should most definitely read this book. What is exciting is that anyone attempting to better understand the amorphous notion of any nation in an increasingly global context will also find in this infinitely readable study a lesson in passion, beauty, and, at times, necessary chaos.

Melanie Farrimond

Dalhousie University

Martin, Laurent. *Le Canard Enchaîné. Histoire d'un journal satirique (1915-2005)*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2005. 771 p.

Cet ouvrage est la réimpression d'une étude approfondie et systématique sur *Le Canard Enchaîné* – sans doute un des journaux les plus originaux et durables du panorama éditorial européen – parue en 2001. Elle est suivie d'une Postface couvrant les événements qui se sont produits depuis la sortie de l'édition originale. Il s'agit donc d'un portrait historique sur la longue durée, des tout débuts à l'époque contemporaine, qui permet de reconstituer le parcours complexe et fascinant de cet hebdomadaire et des personnages qui en ont fait la renommée ou qui ont gravité pour un moment autour de sa rédaction. Suivant chronologiquement le développement du journal, l'ouvrage met en lumière le rôle des fondateurs du *Canard* et nous permet de renouer connaissance avec certains de ses collaborateurs les plus connus : Lucien Descaves, Henri Béraud, Roland Dorgelès et bien d'autres. On revit l'époque de la Grande Guerre et de l'Union sacrée, les élans antimilitaristes et les équivoques idéologiques qui ont porté une bonne partie de la gauche pacifiste à se rallier en dernier lieu au parti des fauteurs de la boucherie. Cela fait apprécier d'autant plus la simplicité et l'humour d'un journal qui, sans se prendre au sérieux, a su adopter des positions bien plus conséquentes que tant de girouettes en vue du monde littéraire et intellectuel et qui, en même temps et paradoxalement, parlait à ses débuts au nom des « poilus » du front. L'auteur évoque les combats contre la censure, « Anastasie » de son prénom, dont les ciseaux hyperactifs sont pour une bonne part dans le choix même du titre du journal. Des débuts glorieux de la « der des ders » on passe aux lendemains difficiles de l'entre-deux-guerres, à l'adaptation nécessaire à un nouveau rôle, aux luttes pour s'assurer la fidélisation d'un large public et aux démêlés avec les journaux de la concurrence, dont le fameux *Merle blanc*, *L'Œuvre*, *L'Humanité* et *Le Crapouillot* pour n'en citer que quelques uns, d'horizons politiques bien différents. L'engagement non-violent de l'hebdomadaire ressort d'autant plus fortement dans les années trente, à l'époque du Front populaire, avec lequel le *Canard* entretient des rapports tout aussi distants et indépendants qu'avec les gouvernements de droite qui l'avaient précédé. Il est intéressant de relire maintenant les prises de position des

différents acteurs de l'arène politique de l'époque, et de remarquer avec l'auteur « la clairvoyance de certains pacifistes des années trente et la myopie de nombre de militaires sur [les] questions stratégiques » qui se posaient (191).

La deuxième guerre mondiale marque pour le *Canard* une interruption forcée des activités et montre aussi de façon détournée la place importante qu'il avait déjà acquise dans les habitudes de lecture des Français : Anglais et Allemands créeront en effet les uns comme les autres des pastiches du journal pour des buts de propagande. L'après-guerre, la guerre d'Algérie, le retour au pouvoir de De Gaulle (« Mongénéral » en un seul mot, l'ennemi du cœur du journal), la décolonisation, mai 68, et de là jusqu'à l'époque contemporaine en compagnie de Pierre Mendès France – le seul politicien que le *Canard* ait jamais apprécié – de Giscard et de ses avions renifleurs, sans parler des diamants de Bokassa, de Mitterrand avec sa conception hermétique du pouvoir, de Chirac qui voulait « être calife à la place du calife » et qui a bien fini par y parvenir. On observe graduellement la transformation de simple journal satyrique en journal d'informations « confidentielles » glanées dans les couloirs mêmes du pouvoir. Peu à peu le livre se transforme en véritable histoire de France parallèle, dans laquelle on reconnaît, malgré ses positions parfois paradoxales, la justesse foncière des analyses du *Canard Enchaîné* et on en vient à admirer avec une certaine mesure d'effroi – tant la presse nous a peu habitués à cela – la cohérence et l'honnêteté fondamentales de son positionnement anti-autoritaire, anti-militariste et anti-clérical, qui dure encore.

L'ouvrage de Martin ne se limite pas à prendre le lecteur par la main tout au travers de ces quatre-vingt-dix années si pleines de rebondissements. Il offre des renseignements précieux sur les parcours individuels des journalistes de l'hebdomadaire, sur son lectorat, sur sa diffusion ainsi que, pourrait-on dire, sur les mécanismes de pensée qui distinguent nettement les écrivains du *Canard Enchaîné* de leurs collègues de la presse ordinaire. Il fourmille de jugements synthétiques sur la démarche du journal (un « journalisme de l'opposition de principe » [52]), sur ses motivations principales (« un journal né pendant la guerre pour en combattre les excès et vivant après la guerre pour en prévenir le retour. » [120]), sur ses méthodes (« tout l'art consistait – consiste encore – à se faire prendre au sérieux quand le prestige en dépendait, à la légère quand la prudence l'exigeait. » [133]), sur la vision que les journalistes eux-mêmes ont de leur activité (« un combat moral mené par des individus isolés contre une institution toute puissante ». [309]) et sur ses rapports avec les autres organes d'information (la défiance inspirée au *Canard* par la « grande presse d'information » [est un] « véritable invariant logique à fonction identitaire » [360-1]).

Bien écrit, agréable à lire, soigneusement documenté, ce livre mérite sans doute le succès. Il n'a de fait qu'un seul défaut, mais il faut avouer qu'il est d'envergure. On peut s'étonner qu'un livre consacré à « un journal politique où le dessin tenait une si large place » (38) soit totalement dépourvu de la moindre illustration. Lorsqu'on songe à l'importance fondamentale du dessin humoristique dans le succès du *Canard Enchaîné*, on comprend mal en effet que l'on n'ait pu consacrer une section à leur présentation et à leur analyse particulière. L'auteur fait bien une allusion fugace à cette absence dans la Postface, semblant suggérer qu'il s'agirait là d'un travail exigeant un autre contexte. Nous nous permettons d'en douter, et de souhaiter que ce défaut soit rectifié dans les éditions ultérieures de cet ouvrage, qui ne sauraient manquer.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University
