

Book Reviews

Sullivan, Karen. *Rousseau's Aesthetics of Feeling: Time, Place, and the Arts in Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2007. 171 p.

How could Rousseau at once critique the novel but still write *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, one of the most popular fictional works of the Eighteenth-Century? Rather than explaining this contradiction as another example of Rousseau's "posthumously diagnosed psychoses," Karen Sullivan's goal is illustrate the writer's "unifying aesthetic vision" (2-3).

As Rousseau did not write a formal treatise on aesthetics, Sullivan begins with a chapter studying his idea of time and place in the *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* and the *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. The second chapter turns to Rousseau's involvement in the debate over the merits of Italian and French music ("la Querelle des Bouffons") and then examines his presentation of music in *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Chapter three presents the role of the visual arts in the novel's plot, and at the same time, how the book's engravings support the story. A final chapter looks at the importance of the novel as an epistolary text, that is, the structural assumption that actual characters are at once writers and readers.

Sullivan argues that Rousseau used the novelistic presentation of music, art, and literature to invent "a more active, engaged reader who would participate in the creation of the novel through the use of imagination and memory in the same way that he/she does when listening to music or looking at an engraving" (13). And while society and the arts may be corrupt in Rousseau's view, "authentic communication through art or language" has the power to "recreate the unity of original time" and remedy the world (25, 29).

The most interesting section of Sullivan's book is her study of the twelve engraving's Gravelot made for the novel. Rousseau was very much involved in developing these engravings, even writing the captions and specifying where they should be placed. Sullivan points out how "[t]he first six prints present a vengeful, passionate, patriarchal world and the last six, a new order of peaceful simplicity" (88), and so "orient" the reader towards moral reflection (92, 137). In the same way, the narrative depictions of cultural life in Clarens and Geneva "provided practical models for tempering alienation from a dominant mercenary culture" (142). All in all, the novel actually "rehabilitates the arts" (143).

A useful appendix offers reproductions of the engravings, but a promised "Fig. 13" (104) does not appear and line breaks in the book are disconcertingly irregular a number of times. Nonetheless, Sullivan presents her argument clearly and provides useful documentation in her notes and bibliography for further study into Rousseau's aesthetics.

Otto Selles

Calvin College, Grand Rapids, MI

Milza, Pierre. *Voltaire*. Paris : Perrin, 2007. 913 p.

Redoutable défi que de rédiger une nouvelle biographie de Voltaire après l'étude monumentale publiée sous la direction de René Pomeau (*Voltaire en son temps*. 5 vols. Oxford : Voltaire Foundation, 1988-94). On saura donc gré à Pierre Milza d'avoir produit un livre à la fois abordable et complet, tout en évitant l'écueil traditionnel du genre biographique : l'hagiographie. Précédemment auteur d'une excellente biographie de Napoléon III (Paris : Perrin, 2004. ISBN : 2-262-02607-6), l'historien réussit dans son

Voltaire la prouesse de faire revivre l'homme, avec sa grandeur comme avec tous ses défauts, sans négliger le monument littéraire et le militant politique. Ce livre se révèle particulièrement utile, car, à l'heure où « ressurgissent les vieux démons du fanatisme, de la chasse aux 'blasphémateurs' et de l'Inquisition » (847), le combat voltairien reste d'une actualité brûlante. Cette actualité ne se limite d'ailleurs pas à la lutte contre l'intolérance et l'obscurantisme. Alors qu'en France le débat actuel au sujet du « déclinisme » bat son plein, Milza rappelle que dans son *Discours aux Welches* (1764), Voltaire avait déjà entamé « la thématique du déclin » (627), cette fois en comparant d'une manière peu flatteuse la langue et la culture françaises de son époque à la gloire littéraire héritée du « siècle de Louis XIV ».

Milza rend compte de toutes les facettes d'un auteur prolifique : du poète mondain à l'incarnation des Lumières, en passant par le polémiste hargneux et le courtisan flagorneur mais souvent déçu. Son évolution n'avait rien de prédestiné : « Il était courtisan, amuseur, bouffon : le voici devenu le porte-parole de la société civile » (854). Une des rares constantes dans la vie d'un écrivain qui a connu l'Académie française et la Bastille, le triomphe sur scène et à la Cour ainsi que l'exil ignominieux, semble avoir été la censure, contre laquelle il apprit à lutter ou à user de subterfuges, et qui explique certaines de ses contradictions apparentes. Dans chaque chapitre, le biographe fait alterner sans à-coups les épisodes de la vie de Voltaire, l'analyse de ses œuvres et le contexte historique d'une Europe en pleine mutation. Que ce philosophe aux prétentions aristocratiques, qui admirait la monarchie parlementaire de la Grande-Bretagne, soit devenu une des références historiques de la République française ne constitue qu'une des ironies du parcours idéologique de son œuvre. L'admirateur des règles esthétiques du Grand Siècle classique aurait sans doute été tout autant étonné d'être admiré de nos jours pour ce qu'il considérait comme des textes mineurs, alors que les tragédies dont il était le plus fier ne sont presque plus jamais mises en scène. Cette biographie éclaire certains détails longtemps présentés de façon confuse. Par exemple, « l'épisode romanesque de la profanation des tombes de Voltaire et de Rousseau par un commando de jeunes ultras » (841) qui se serait introduit de nuit dans le Panthéon, lors de la Restauration, ne serait qu'une rumeur. Ce qui pourrait se réduire à une anecdote historique, n'intéressant que les visiteurs d'un des hauts lieux symboliques de la mémoire républicaine, rappelle en fait l'importance de l'enjeu qu'a longtemps constitué la présence, physique ou métaphorique, d'un écrivain passionnément admiré ou détesté.

Dresser la biographie de Voltaire revient à écrire l'histoire du XVIII^e siècle et à examiner l'héritage contrastée des Lumières. Ce livre ne pouvait donc que laisser quelquefois le lecteur sur sa faim. On peut par exemple regretter que la question de « l'antisémitisme » de Voltaire (637-39), ou encore celle de ses prises de position face à la colonisation et l'esclavage (741-44), sources de nombreux débats, soient si rapidement traitées. De même, la participation de Voltaire au projet de l'*Encyclopédie* (511-13), ou son attitude vis-à-vis de Shakespeare, ce « barbare de génie » (789-91), auraient pu être davantage développées. Insuffisances inévitables, étant donné le format d'un livre qui — c'est la meilleure des qualités pour une biographie — donne envie de (re)lire Voltaire. Le style limpide de Milza, sans doute influencé par son sujet, rappelle d'ailleurs l'élégante concision voltairienne. Remarque en passant : dans un livre presque totalement exempt de coquilles, le *Sermon des cinquante* devient toutefois un « Serment » (622).

Bien que brève, la conclusion permet d'apprécier à quel point l'influence de Voltaire perdure, au-delà d'une image quelque peu caricaturale qui s'est développée au cours du XIX^e siècle. Même si la plus grande partie de son immense œuvre (en particulier la poésie, les pièces de théâtre ou les livres historiques) n'est de nos jours guère lue, celui qui fustigea le fanatisme religieux, qui lutta pour la liberté d'expression, qui préfigura les intellectuels modernes, occupe une place exceptionnelle dans la culture française : « c'est ce Voltaire-là qui hante notre mémoire, glorifié par les uns, contesté par les autres en

fonction de clivages qui sont loin de recouper la classique opposition droite/gauche » (850).

Edward Ousselin

Western Washington University

Stéphane Pascau. *Henri Joseph Dulaurens (1719-1793): réhabilitation d'une oeuvre*. Honoré Champion (Les dix-huitième siècles) : Paris, 2006. 539 p.

Adaptation partielle d'une thèse de doctorat soutenue devant L'Université de Pau (2005), l'ouvrage de Stéphane Pascau propose une nouvelle lecture des nombreuses « provocations » littéraires du fameux Henri-Joseph Dulaurens. On se rappelle que ce moine défroqué, qualifié jadis de « misérable » aventurier, « irrita Voltaire, tracassa Rousseau, fit douter Grimm ». Stéphane Pascau opine qu'il « inspira Diderot avant d'investir l'âme pamphlétaire de la Révolution ». Placé sous le signe de la marginalité, Dulaurens demeure aux yeux des dix-huitiémistes une présence méconnue mais dont le rayonnement n'a jamais été complètement éclipsé. Procédant avec minutie, Stéphane Pascau fait le point sur les rares éléments biographiques relatifs à Dulaurens à nous être parvenus. À ce titre, il exploite à bon escient la thèse consacrée au procès contre l'abbé « Henri-Joseph Laurens » par la Chambre Ecclésiastique de Mayence en 1767 (Kurt Schelle : 1963). Ce procès valut à notre auteur vingt et un ans d'incarcération, et mit terme à sa courte et turbulente carrière de littérateur. Stéphane Pascau fait certes mieux. Aux données avancées par Schelle, il supplée des pièces d'archives inédites, de même qu'une relecture de tous les ouvrages--connus et supposés--de notre auteur. Divisant son étude en trois parties, il examine d'abord les ouvrages publiés « sous le contrôle de l'auteur » ; et ensuite ceux qui ont paru après son arrestation (1765). Enfin, un assez long chapitre tente d'élucider les « publications supposées » de l'auteur. On y compte *La Thérésiade* ou le charivari de S. Thomas (s.d.), *Candide*, seconde partie (1760), *L'Évangile de la Raison* (1764), *Le Porte-feuille d'un Philosophe* (1770).

L'envergure de cette recherche permet pour la première fois d'évaluer les « oeuvres complètes » de Dulaurens, à commencer par ses premiers écrits en vers publiés à très faible tirage à Douai en 1743 : *La vraie Origine du Géan de Douai*, suivie d'un *Discours sur la Beauté*. S'ensuivent les pièces en vers connues : *Les Jésuitiques* (1761), satire calquée sur *Les Philippiques* (1720) de Lagrange, composée en collaboration avec Groubentall de Linière. Réfugié au Pays Bas, Dulaurens se fait journaliste et rédacteur à *L'Observateur des Spectacles*. Il s'associe dans le même temps à Marc-Michel Rey (Amsterdam) et plus tard à l'imprimeur De Boubers, (Liège). Dans ces entrefaites voient le jour deux poèmes connus de la postérité. *Le Balai* (1761) et *La Chandelle d'Arras* (1765) suivent dans le sillon de *La Pucelle de Voltaire* (qui date de 1762 mais dont diverses copies circulaient depuis la fin des années 1750). La hâte avec laquelle notre auteur versifiait – *Le Balai* fut rédigé, nous dit-on, à des « fins alimentaires » ! – explique largement le manque de tenue littéraire de ces textes. Pascau souligne que malgré le mépris d'une certaine critique, *Le Balai* (et dans une moindre mesure *La Chandelle d'Arras*) constitueraient un avatar curieux du fabliau médiéval : même grivoiserie, même satire anticléricale, même idiome populaire. D'un point de vue de critique moderne, les textes en prose sont, certes, plus intrigants. *L'Arretin* (1763), *Imirce* (1765) et *Le Compère Mathieu* (1766) se succèdent rapidement et jouissent tour à tour du succès à scandale que le romancier leur prévoit. Au fil de ces romans le style de Dulaurens s'affirme ; sa voix se dégage ; sa maîtrise de techniques narratives se développe. Ce n'est pas pour autant qu'il ne renonce « à la provocation grossière et à la tirade bouffonne ». En définitif, le même fond du fabliau comique nourrit ces romans tout comme il nourrit les pièces en vers. Se faisant écho de la production romanesque contemporaine, les textes en

prose de Dulaurens ne répondent pas moins à d'autres impératifs. Les Goncourt disaient jadis que Dulaurens avait « le rire de Voltaire [...] et les soupirs de Rousseau ». Le Compère Mathieu fait valoir l'influence du *Candide* (1759), tandis qu'Imirce réplique aux idées sur l'éducation véhiculées par *Émile* (1762). Seul des « grands » romans de Dulaurens à avoir bénéficié d'une réédition moderne (publié et annoté par Annie Riviera, Université de Saint-Étienne : 1993), *Imirce* a depuis longtemps capté la critique. À l'inverse des rêveries d'*Émile*, on y descelle du « gros bons sens » moliéresque, ainsi qu'un regard original « porté sur la femme ». Pour en revenir au Compère Mathieu, on peut regretter que cet ouvrage--le plus influent et sans doute le plus construit et le plus philosophique des romans de Dulaurens--n'ait pas jusqu'ici fait l'objet d'une réédition scientifique moderne. L'analyse probante que Stéphane Pascau y consacre justifierait largement une telle initiative.

À part un réexamen des ouvrages « connus » et « supposés » de Du Laurens, notons, pour terminer, la (re)découverte d'un manuscrit de 394 pages inédites saisi par les autorités ecclésiastiques en 1765. Dulaurens avait projeté de faire éditer chez Esslinger à Francfort un Dictionnaire de l'esprit, pendant (du moins pour la forme) du Dictionnaire Philosophique de Voltaire (1764). L'ambition avouée de ce livre était de passer en revue « l'esprit » de tous les grands auteurs (et notamment mais non pas exclusivement français). Le choix fatal d'Esslinger précipita le désastre qui guettait notre auteur depuis longtemps. Dulaurens est arrêté. Il est jugé et condamné pour ses écrits subversifs. Sa carrière d'écrivain s'arrête donc en 1765.

On s'est demandé comment Dulaurens réussit à publier ses ouvrages à partir de cette date. En effet, plusieurs textes ne reçoivent leur première impression qu'après son arrestation : *La Vérité, Vertu et Vérité ou Les Abus* (1765) ; *Le Compère Mathieu* (1766) ; *L'Antipapisme révélé ou le Rêve de l'Antipapiste* (1767) ; *Je suis Pucelle*, histoire véritable (1767) ; *Le Portefeuille d'un philosophe* (1770). Privé d'encre et de papier, Dulaurens était incapable d'écrire. Reste à conclure qu'il avait confié ces textes en manuscrit à des imprimeurs qui se sont chargés de les éditer sans la participation de l'auteur.

À la fin d'Henri Joseph Dulaurens (1719-1793) : réhabilitation d'une oeuvre Stéphane Pascau évoque une suite à ce premier volume. On peut supposer qu'il y sera question des longues années que Dulaurens passa dans le couvent surveillé de Marienborn. Aussi de la réception critique d'une oeuvre dont la portée tant populaire que subversive sonnait, à qui voulait l'entendre, le glas de l'Ancien Régime.

Édouard Langille

St Francis Xavier University

Thomas, Hugh. *Beaumarchais in Seville*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

The subtitle of this essay is *An Intermezzo*, and while this is no doubt a reference to the singular interlude Beaumarchais' voyage to Spain marks in a life of extraordinary adventure, it may also reflect the place of this essay in the distinguished career of Hugh Thomas, the prolific historian not of France, but of Spain and its empire, the author of such authoritative works as *The Spanish Civil War, Conquest: Montezuma, Cortes and the Fall of Old Mexico, The Slave Trade, Rivers of Gold, Cuba*, et al. In fact it is Thomas' knowledge as an historian and his familiarity with many of the complicated issues surrounding Beaumarchais' visit to Spain in 1764 - 1765 that have enabled him to find material enough in the French author's brief memoir and remaining letters for this slender volume.

It is nonetheless a fascinating account, begun, as any *intermezzo* should be, with a list of the *dramatis personae* and a succinct but evocative account of the setting in a

sprightly first chapter entitled “A Golden Age.” Clearly an admirer of his engaging but resourceful subject, Thomas (ennobled by Mrs. Thatcher...) sets the scene with almost as much wit and brio as characterise the plays for which Beaumarchais is now remembered: “England had a prime minister nicknamed ‘The Gentle Shepherd.’ Napoleon had not been born. Socialism did not exist, not even as a word”(1). In this way the salient details are introduced of the family and early life of Beaumarchais, born Pierre-Auguste Caron in 1732 to a watchmaker established in the rue Saint-Denis, the single brother to five sisters. From his invention in 1753 of the new lever which made time-keeping more accurate and his successful claim to be recognised as its inventor, to his brief but advantageous marriage to the older widow whose wealth and influence helped him to become music teacher to the daughters of Louis XV in 1759 and a protégé of the wealthy financier Joseph Pâris-Duverney, Thomas deftly chronicles the breathless social ascent of Beaumarchais in the years before he set off for Spain. A model of how to succeed, an example, albeit extreme, of just how much opportunity for advancement could be found in pre-revolutionary France, by August, 1763, he had been ennobled and become acquainted with some of the first nobles in the land.

With the second chapter the action of this *intermezzo* begins in earnest. In February, 1764, the father of Beaumarchais received news from his two daughters who had gone to live in Madrid sixteen years before at the invitation of one of his agents in Spain. Contrary to what had been agreed, when the wealthy old man had died two years after their arrival, he left the French sisters only his shop; but with the verve and talent characteristic of their family “las Caronas” were able to continue the business successfully on their own. The letter their father received concerned a more personal matter: the abandonment of the younger of the two, Lisette, by her fiancé, one José Clavijo y Fajardo, a successful journalist who shortly before had been named keeper of the royal archives. Further to complicate the matter, Lisette had lost other good offers ~ and some of her best years ~ while waiting for him to become established. It was Beaumarchais, with his usual alacrity, who promised to go to his sister’s aid: on 1 April, 1764, he received royal permission “to be in Spain ... on matters which particularly concerned him” (27). By this time his father, Caron, had also asked his son to secure payment for timepieces he had sold earlier to Spanish aristocrats; and after speaking with his patron, the astute Pâris-Duverney, Beaumarchais found still other business affairs to justify a trip west of the Pyrenees: accepting 200,000 francs from him for his expenses, Beaumarchais agreed to attempt to buy for Pâris-Duverney the coveted licence to provide slaves to the Spanish empire, as well as try to secure for him the lucrative contract to supply food to the Spanish army and to obtain a twenty-year monopoly for a French company to trade with Louisiana (ceded to Spain in 1762); for good measure, Beaumarchais would also make every effort to acquire the right to colonise the Sierra Morena between Castile and Andalusia in imitation of other settlements founded earlier to populate areas of the German states.

It is Thomas’ description of the imaginative means by which Beaumarchais attempted to meet these different personal and professional objectives that account, chapter by chapter, for the subsequent development of the essay. Written in a light and graceful style, it is informative and always entertaining; prospective readers should note, however, that much of its interest derives from the intriguing historical detail Thomas is pleased to include as he slowly reveals the results of his subject’s ambitious schemes. Pocket biographies of the disparate personalities with whom Beaumarchais came into contact are regularly introduced, so acquaintance is briefly made ~ for instance ~ with Jean-André Lepaute, a clockmaker of the French court who claimed Beaumarchais’ invention as his own, the Duc de Choiseul, the charming, procrastinating French minister of foreign affairs, and his Spanish counterpart, the francophile Marqués de Grimaldi, born in Genoa, with the mercurial Count of Buturlin, the Russian ambassador in Madrid

who lost so heavily to Beaumarchais at cards, the autocratic Marqués de Croix, the governor-general of Andalusia and later viceroy of Mexico, whose beautiful French-born wife Fernande became Beaumarchais' mistress, and of course Charles III, the austere but enlightened Spanish monarch whose descendants hold court in Madrid to this day. Through these, and the frequent asides on Spanish custom and geography concerning subjects as diverse as the country's cult of the virgin, the development of the empire's slave trade, the appalling conditions of Madrid's roads, the lascivious nature of the *fandango*, the yearly itinerary of the Spanish court and the beauty of the royal gardens at Aranjuez, Thomas succeeds in evoking the character and occasionally even the flavour of everyday life and travel in mid-eighteenth-century Spain. "They are generally good, sober and, above all, very patient" (82) Beaumarchais wrote of the Spaniards, although he later qualified this, ascribing the (very) limited success of his mission to "the natural hate that the people of Spain have toward us either because of their inferiority at every level or because of the profound scorn which the French have always shown toward Spanish customs" (99).

While the fate of Beaumarchais, his family, and the other characters central to the story are described in a brief postscript, discussion of the relationship between the author's adventure in Spain and the plays he wrote so much later in France (they appeared between 1775 and 1790) is reserved primarily for the last two chapters, where comparisons are drawn between the names and occupations of certain fictive characters and others Beaumarchais actually met, between the verve of the French plays and the light-hearted tone of the *sainetes* (often comic entertainments of one act) written by his Spanish contemporary Ramón de la Cruz; one of these, *El Barbaro*, actually featured an "omnicompetent barber" (137) who may well have been a model for Figaro. But Thomas concludes that the greatest influence was likely the general impression of Spain that Beaumarchais brought back with him, his memory of "a wonderfully lively society and a way of life that allowed his characters to flourish" (143). That, finally, was what set Beaumarchais' creative imagination free, allowing him to meld what he had lived and what he dreamed in the plays that can enchant us still. After all, as Hugh Thomas is the first to admit, during his stay in Spain of approximately ten months, Beaumarchais never once set foot in Seville.

D.R. Gamble

Memorial University

Goodden, Angelica. *Madame de Staël: The Dangerous Exile*. Oxford: Oxford UP, 2008. 320 p.

Cette étude de la vie de Germaine de Staël fait de l'exil le schéma directeur de son œuvre, le point de départ de la formation de son identité littéraire et politique. La mise en valeur du regard rétrospectif que posait Staël sur le paradis parisien dont elle avait été bannie à plusieurs reprises est signalée dès la première page : « How does exile beget writing, and writing exile? What kind of writing can both be fueled by absence and prolong it? ». C'est cette constante interrogation sur les sources paradoxales de l'inspiration staëlienne — l'exil, l'abandon, l'absence, la perte, le regret — qui caractérise le livre d'Angelica Goodden, et qui le distingue de la biographie plus traditionnelle de Maria Fairweather (*Madame de Staël*. New York: Carroll & Graf, 2005. ISBN: 0-7867-1339-9). Les paradoxes ne manquent pas dans la vie et l'œuvre de Staël : à la fois la dernière des philosophes et la première des romantiques, elle sut faire coexister une nouvelle forme de cosmopolitisme littéraire avec une vision culturelle qui restait essentiellement francocentrique ; interdit en tant que femme de jouer un rôle direct dans la vie politique, elle incarna pourtant l'opposition au Premier Empire, alors qu'elle prétendait que ses écrits n'avaient aucune visée politique ; féministe avant la lettre, elle mena une vie active

et autonome, tout en affirmant que le bonheur d'une femme passait par sa subordination dans la relation amoureuse.

Il semble difficile pour une riche bourgeoise d'origine suisse qui épousa un aristocrate suédois et qui tenait un prestigieux salon littéraire parisien de constituer un redoutable facteur de subversion, à tel point que les plus hautes autorités de l'Etat aient pu juger utile de l'éloigner de la capitale dans le but de faire cesser son influence. Voilà pourtant le cas à peu près unique que représente l'auteure de *De la littérature*, *Delphine*, *Corinne* et *De l'Allemagne* dans l'histoire politique et littéraire de la période révolutionnaire et napoléonienne. Un des traits de génie de Staël fut de faire de sa faiblesse une force, de transformer son bannissement en principe de liberté et de créativité : « her exile itself became literature » (294). Presque tous les chapitres du livre de Goodden sont donc organisés autour d'une période d'exil (que ce soit de Paris ou plus radicalement de la France) qui mena Staël à écrire un nouveau livre. En particulier, Napoléon, qui fut son censeur le plus acharné, contribua indirectement à l'évolution littéraire de l'écrivaine la plus célèbre de France, en lui interdisant de séjourner à Paris, mesure de plus en plus restrictive, mais qui ne produisit pas l'effet d'intimidation souhaité : « Napoleon was most adversely struck by Staël's continued persistence in looking outside France for models of artistic and cultural value » (83).

Goodden fait également ressortir les conséquences des non-dits dans les livres de Staël, surtout le fait qu'elle ne mentionne dans *Corinne* et *De l'Allemagne* ni les conquêtes des armées françaises ni l'œuvre de réorganisation administrative de Napoléon. Contrainte à l'exil, Staël décida non pas de chercher la culture française à l'étranger, mais d'y trouver ce qui pourrait un jour contribuer à son renouvellement : « The main importance of Weimar in her eyes was that it represented the successful development of a culture that owed little or nothing to France » (137). Tout au long de ses voyages, elle était d'ailleurs attendue, connue, le plus souvent fêtée, en partie à cause de son statut, chèrement acquis, de principale opposante intellectuelle à l'Empire : « Exile had made her a notoriety, precisely the opposite of what Napoleon had hoped » (204). Peu de faiblesses dans ce livre d'une haute tenue critique — il est toutefois surprenant que l'auteure accepte telle quelle l'assertion des très misogynes frères Goncourt selon laquelle le XVIII^e siècle aurait été « the age of women » (10). Il reste que cette étude méticuleusement documentée constitue une excellente contribution aux études staëliennes.

Edward Ousselin

Western Washington University

Veil, Simone. *Une vie*. Paris: Editions Stock, 2007. p. 399.

Quel plaisir de lire cette autobiographie de Simone Veil (née en 1927), qui avec photos à l'appui, mêle le personnel au politique. Mme Veil, ancienne déportée d'Auschwitz ne cesse depuis son retour en France de lutter contre l'injustice, le racisme et l'intolérance. Les quatre premiers chapitres retracent le « paradis de l'enfance » (32), à Nice, dans le bonheur et l'amour familial. Viennent ensuite les difficultés quotidiennes après 1940, son séjour pénible à Drancy avec sa mère, son frère et sa sœur Milou et leur voyage à destination d'Auschwitz où règne l'horreur. Cependant, Mme Veil positive et parle de certaines incohérences — la bonté d'un SS qui a fermé les yeux sur la maladie de sa mère ou la compassion d'une polonaise chef de camp qui les a dirigées dans un lieu où le travail était moins éreintant qu'à Auschwitz, et la nourriture légèrement meilleure.

Elle décrit la Marche de la mort du 18 janvier 1945 vers Gleiwitz « l'enfer de Dante » (83), puis 8 jours de train pour arriver à Mauthausen, et à Dora. Voyage épuisant à travers la Pologne, la Tchécoslovaquie et l'Allemagne et arrivée à Bergen-Belsen jonché de cadavres où sévissait le typhus dont mourra sa mère le 15 mars. Simone évoque

les conditions épouvantables et même le cannibalisme. Par bonheur, elle retrouve la Polonaise d'Auschwitz qui la met à la cuisine des SS, ce qui lui permet de mieux se nourrir elle-même, ainsi que sa mère et sa soeur.

Le 17 avril 1945, Bergen-Belsen est libéré par les Anglais, mais leur arrivée à Paris à l'hôtel Lutetia n'a lieu que le 23 mai. Elle apprend avec joie que sa soeur Denise arrêtée comme résistante a survécu Ravensbrück. Elle regrette l'attitude des gens qui après la guerre ne comprenaient pas ce qu'avaient vécu les déportés. Elle entend d'étranges réflexions comme ce fonctionnaire qui a demandé à Simone si son numéro de déportée était son numéro de vestiaire (98). Elle reproche à certains cinéastes d'avoir montré la France de Vichy et non celle d'individus qui ont protégé des Juifs en danger. Pour elle « la Shoah demeure un phénomène absolument spécifique et totalement inaccessible » (98). Elle se sent de trop, part en Suisse pour se refaire une santé. De retour à Paris, elle s'inscrit à Sciences-Po, rencontre Antoine Veil, l'épouse et a trois fils.

Simone décrit ensuite le parcours de sa vie trépidante comme magistrat, ministre de la Santé, première Présidente du Parlement européen, ministre de la Ville, membre du Conseil constitutionnel et Présidente de la Fondation pour la mémoire de la Shoah. Elle termine par un témoignage de reconnaissance aux Justes qui ont risqué leur vie pour sauver des Juifs sous l'Occupation allemande. Suivent cinq annexes qui transcrivent ses discours les plus importants --ceux qui portent sur les victimes du Holocauste, son projet de loi sur l'avortement, son intronisation au Parlement européen et son hommage aux Justes. En tant que magistrat, affectée à l'administration pénitentiaire de 1957 à 1964, elle est choquée par les conditions carcérales effarantes. Elle lutte contre l'humiliation, se concentre sur la santé des détenus, sur les malades mentaux et sur les femmes--adoption, stérilité, contraception. Sous Pompidou, elle est conseiller technique pour le ministre de la justice pendant un an, puis au poste du Conseil supérieur de la magistrature et secrétaire générale de la fondation pour handicapés et personnes âgées. Elle passe 13 ans au Parlement européen et participe à de multiples et diverses activités tout au long de sa vie.

Femme juive et militante pour l'avortement ainsi que pour les droits de tous et de toutes, elle a joué un rôle indispensable. Elle dit maintenant se concentrer davantage sur sa famille et reste un modèle exemplaire pour les femmes d'aujourd'hui. Malgré son âge avancé, elle lutte encore pour le progrès social, la solidarité entre les peuples, pour la liberté, la paix et le bien être.

Monique Saigal

Pomona College

Lapprand, Marc. *V comme Vian*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval, 2006. 255 p.

Un abécédaire, plutôt qu'une biographie platement chronologique, pour Boris Vian (1920-1959), un des artistes inclassables du XX^e siècle, qui eut peu de devanciers (Alfred Jarry) et nul disciple. Romancier, dramaturge, poète, critique et musicien de jazz, chansonnier : Vian déborde le cadre la littérature, ce qui ne l'empêcha pas de produire au cours de sa courte carrière une œuvre littéraire abondante (à noter l'édition en 15 volumes, par Gilbert Pestureau et Marc Lapprand, des *Œuvres complètes* de Boris Vian ; Paris : Fayard, 1999-2003). Proche à la fois des Existentialistes et du Collège de Pataphysique, cet ingénieur de formation dressa un portrait satirique de « Jean-Sol Partre » dans *L'écume des jours* (1947) et eut une amitié durable avec Raymond Queneau. Judicieusement choisies, les 26 rubriques de ce livre, d'Afnor à Zénobie, en passant par Formaliste, Khon, Nénuphar ou Ruptures, n'évitent pas le piège de certaines redites, mais présentent à travers le jeu des renvois l'avantage de refléter l'esprit étrangement systématique, à la fois mécanique et ludique (voir : Technique, 185-92) de

celui qui, sans s'être intégré au groupe moribond de l'après-Deuxième Guerre mondiale, renouvela ce qu'il y avait autrefois eu d'original et de subversif dans le Surréalisme (voir la rubrique : 175-83).

On retrouve dans ce livre de Marc Lapprand les nombreuses idiosyncrasies de l'auteur de *L'arrache-cœur* (1953) : la couleur jaune, le chiffre onze, son goût pour les jeux de mots et pour les pseudonymes (Vernon Sullivan étant le plus connu). Alors que d'autres prédilections qu'il affichait (les voitures, le jazz) restent beaucoup plus répandues, Vian se distinguait par son niveau de passion et de sérieux (voir : Ellington, 51-58). Se sachant condamné par une maladie du cœur (il en mourra à l'âge de 39 ans), Vian en intégrera la double symbolique, médicale et émotionnelle, tout au long de ses textes. Il cherchera aussi à compenser, dans sa vie comme dans son œuvre, pour le temps qui, il le sait, lui est compté : « Pour Vian, tout doit aller vite, très vite. Vite au volant [...] vite dans son écriture » (169). Un des aspects de cette frénésie, l'érotisme qui se manifeste à travers une grande partie de son œuvre, vaudra à l'auteur de l'essai, « Utilité d'une littérature érotique », des accusations complémentaires de pornographie et de misogynie (voir : Classé X, 223-30). Lapprand analyse par ailleurs l'humour de Vian, faisant ressortir le paradoxe qui n'est qu'apparent de la rigueur intellectuelle à laquelle il est associé : « Il y a dans l'humour une distance travaillée et un recul qui exigent une certaine gravité » (77).

À la lecture de *V comme Vian*, on comprend également mieux pourquoi ce touche-à-tout pressé et souvent sarcastique, qui avait peu connu le succès littéraire de son vivant — hors succès de scandale — en arriva à mieux convenir à l'air du temps une dizaine d'années après sa mort, lorsque sa marginalité et son apparente légèreté s'accordèrent, à tort ou à raison, avec les valeurs soixante-huitardes : « C'est précisément parce que Vian refuse de se prendre au sérieux qu'il ne veut pas jouer le jeu de la littérature dite sérieuse. Prônant une liberté totale, il affiche clairement ses goûts et prédilections : le jazz, la science-fiction, le spectacle de cabaret et la chanson, sans oublier le pastiche, la parodie et le canular » (135). Les précurseurs ayant généralement le tort d'avoir trop tôt raison, ses romans restèrent incompris ou lui créèrent des complications juridiques, en particulier *J'irai cracher sur vos tombes*, publié sous le pseudonyme de Vernon Sullivan, et qui lui valut une coûteuse condamnation pour outrage aux bonnes mœurs en 1950. Sa chanson la plus célèbre, « Le déserteur » (1954) lui attira aussi, dans le contexte des conflits coloniaux en Indochine et Algérie, des ennuis avec la censure (voir : Guerre, 69-75). Le résultat d'une mutation des goûts ou des évolutions socioculturelles, c'est précisément leur « inquiétante étrangeté » (voir : Unheimlich, 193-201) qui plus tard rendra les romans de Vian fascinants, alors que cette qualité troublante semble avoir rebuté les lecteurs des années 50.

L'approche parcellaire de l'auteur de *V comme Vian* pourra au premier abord paraître déroutante, mais les lecteurs qui accepteront de jouer le jeu des rubriques classées par ordre alphabétique trouveront une présentation complète (sinon exhaustive) et bien écrite d'une œuvre dont certains pans, surtout les poèmes et les pièces de théâtre, sont injustement tombés dans l'oubli.

Edward Ousselin

Western Washington University

Guillevic: *The Sea and Other Poems*. Translated by Patricia Terry. Introduction by Monique Chefedor. Foreword by Lucie Albertini Guillevic. Boston, Mass.: Black Widow Press, 2007. 355 p.

This bilingual anthology offers a broad overview of the latter phase of Guillevic's oeuvre, most of which has not previously been translated into English. It comprises two extracts from *Requis*, (1981), a selection of poems from *Motifs* (1987) including the long poem

The Sea in its entirety, a short compilation from *Maintenant* (1993), 'Du silence' from *Possibles Futurs* (1996) and a selection from the posthumous volume *Présent* (2004), short, individually dated poems written over the decade preceding the poet's death at the age of 89 in 1997. The works are organised chronologically, apart from the placing of 'Du silence' at the end, a decision made, the Introduction explains, because '[s]ilence is at the very core of the entire work of Guillevic ... Moreover it is appropriate to end the book on the last words of Guillevic published in his lifetime' (p.15).

In the foreword the poet's wife, Lucie Albertini Guillevic (herself, like Guillevic, a poetry translator) cites Guillevic's thought-provoking reflections on the vexed issue of the (un)translatability of poetry:

Guillevic often said that the translation of poems was not difficult but simply impossible. Human beings, however, he used to add, have only succeeded in achieving the impossible (transmitting sound and images over long distances, walking on the moon) and failed to accomplish the possible (putting an end to famine in the world and to wars).¹

Mme Guillevic praises Patricia Terry's accomplishment of the poetry translator's seemingly impossible task of conveying what Guillevic, poet of the immanent sacred, called 'the sacredness lying in [the poem's] heart'². This is strong praise indeed, and it is well deserved.

Guillevic's poetry is remarkable for the tension between its simplicity of diction and its vast metaphysical reach, its profound probing of the paradoxes of human experience and of the world we inhabit. In these verses an almost conversational intimacy combines with an elemental, incantatory quality. Terry transposes this into an unaffected, seemingly effortless voice that happily eschews the pitfall of archaisms that have marred some previous English translations of Guillevic. In 'Silence' for example, 'communier' is rendered as 'at one with' (p.331), avoiding the overtly religious overtones of 'communion'. In the manner of the original text, simple diction is given weight through subtle alliteration and cadences: 'Assume/A long last moment./A wounded boar/Leaning against you, bleeding' (*Requis*, p.33). Most importantly, as this powerful image of the contemplation of the moment death illustrates, she captures the psychological poignancy underlying the laconic restraint of Guillevic's 'quanta', as he termed his lapidary verse. It is this emotional core that makes Terry's translations so laudable.

Terry's close attention to the nuances of English idiom is evident throughout in sometimes miniscule modifications in grammatical features such as determiners or punctuation, or the judicious addition of a pronoun or deictic that enhances the flow of the verse. Indeed, fluidity is a quality Terry privileges in negotiating the disparity between the French and English pronoun system and impersonal structures. Thus in the passages from *Requis* (an ambivalent title felicitously rendered as 'Summoned' indicating the poem's juridical motif), where pronominal shifts suggest an interplay of multiple voices (the significance of which probably cannot be grasped without reading the entire text), she opts mainly for the second person pronoun, which highlights the presence of a 'summoning' voice. In *The Sea* the tricky 'Ça grouille beaucoup' is imaginatively rendered as 'There's a lot of churning around' (p.129) and 'Les horizontales,/ Ça me connaît' becomes 'As for horizontals,/My all too familiars' (p.127).

While the excerpts from book-length poems cannot do full justice to the whole texts, those selected have their own coherence. *Requis*, one of Guillevic's most complex and beautiful works, has no subdivisions, although within its interplay of continuity and

1 Cf. *Vivre en poésie*, with Lucie Albertini and Alain Vircondelet, Stock, Paris, 1980, p.155. These interviews been translated by Maureen Smith as *Living in poetry*, Dedalus Press, Dublin, 2002.

2 Ibid.

discontinuity certain 'suites' emerge in the manner of a musical composition. The two extracts selected reflect 'the two poles of his inspiration: Thanatos and Eros' (p.11). The second excerpt finishes with 'I summon no one' for 'Je n'appelle personne', which neatly picks up the English title 'Summoned'. The poems from *Maintenant* are a selection from across the work condensing the poem's trajectory from an elusive quest 'To go beyond./Beyond what/We don't know' (p.249) to the final anticipation of 'the now' (p.267). While the longer poems demonstrate Guillevic's inexorable probing, the brief, self-contained poems of *Présent* perhaps best exemplify the poet's sense of the enigma of the material world within the immediacy of the everyday (what he described as his 'sous réalisme'), and the complex interface between the human and the external world – '...the hesitating border/Between stone and flesh' (*Maintenant*, p.263):

The things
Around me

Mutely
Refuse to speak.

And yet, it seems
They are talking to me.
30/01/87-02/02/87 (p.273)

Monique Chefdor's Introduction gives a succinct account of Guillevic's life, work and place within 20th century French poetry, and a lucid commentary on the poems included in the book. Her comments on the poet's representation of space and time are particularly illuminating. There is also a chronology of the poet's life and work and a selected bibliography that includes critical works in French and English and other translations into English. The volume is beautifully illustrated with photographs and a watercolour frontispiece by Baltazar, one of numerous artists to have collaborated with Guillevic.

Given Guillevic's prolific oeuvre, it is inevitable that any selection must entail some regrettable omissions. My own regrets would be the absence of the magnificent 'Sauvage' that concludes *Creusement*³ and of 'L'innocent' in *Possibles Futurs*, which can be seen as a counterpoint to the meditative silence of 'Du silence' – what Terry in her Preface calls the 'Buddha nature'. 'L'innocent' reiterates the themes of evil and guilt prevalent in Guillevic's early work, where the corpses of the Nazi death camps 'font trop de silence contre le bruit'⁴. However, this is not so much a criticism as a hope that other English language translations of Guillevic's poetry of the same calibre as Terry's will be forthcoming. In short, *The Sea and other Poems* offers the Anglophone reader a fine introduction to Guillevic in poetry that is intensely stirring in its own right.

Stella Harvey

Goldsmiths, University of London

Schnyder, Peter. Dir. *Temps et roman*. Paris : Orizons, chez L'Harmattan, 2007. 400 p. ; Dir. *L'homme-livre*. Paris : Orizons, chez L'Harmattan, 2007. 322 p.

We are offered here two substantial collections of insightful essays orchestrated by one of our major critics of modern European literature, Peter Schnyder., author, too, this same year, with Éric Lysoe, of *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. *Temps et roman* meditates matters of temporality and its literary imagination in the European novel of the 20th century and its twenty-seven chapters range their treatment of the complex and ever shifting conceptions and modes of projection of the subject over

3 *Creusement, poèmes 1977-1986*, Gallimard, Paris, 1987.

4 'Les Charniers' in *Terraqué* [1942] suivi de *Exécutoire* [1949], Paris, Gallimard, 1968, p.243.

work by, for example, Maupassant, Meyer, Musil, Rilke, Levi and Proust, as well as Ramuz, Simon, Gide, Bataille, Duras, Quignard, Joyce and Cunningham. Inevitably, there are large gaps that appear in such a coverage, of which all concerned are no doubt fully conscious – Malraux and Woolf, Böll and Beckett, Kafka and Cowper Powys, and so on –, but this does not detract from the pertinence, both individual and collective, of the analyses provided, all varyingly rooted in current theory, criticism and philosophical thinking. The project requires, indeed, a large brush and yet one capable of etching in some finer detail the numerous interwoven insights via specific contextualized analysis. This, broadly, may be said to be accomplished, and Peter Schnyder has done his best to frame the factors to be explored in an excellent introductory chapter. This same feat he has endeavoured to repeat in the second of the two books he has directed, *L'homme-livre*, this time somewhat more minimally, though the enterprise here is arguably even more demanding and certainly more wide-ranging. This said, the project once launched, perhaps is best served by allowing its various samplings of the history of 'humanity and books, from antiquity to the 20th century' to, as it were, speak largely for themselves, whilst giving to Pascal Dethurens the task of a further liminal – and very fine – discussion of the book's global intentions. The 'book-men' dealt with – and, rather regrettably, there is little room for 'book-women' – are numerous and have indeed left us with splendid and impressive and profoundly impacting readings of human existence: Hesiod, Homer, Martial, Sterne, Cervantes, Flaubert, Balzac, Baudelaire and Mallarmé, Pessoa, Borges, Blanchot, Schlink, Jünger, etc. Here, however, one is very surprised at certain omissions: Joyce, for example, or Dostoievsky, or, today, Marguerite Duras, Hélène Cixous or Yves Bonnefoy. The twenty chapters, of course, provide comparative allusions, asides and parentheses that seek to widen the pertinence of more focused analysis, yet one is left with a feeling that the project here needs either more space or, perhaps, a single voice offering both a unifying and fluently free-ranging discussion only afforded by a singly penned critique. This should, nevertheless, not be understood to take away from the generosity and vision of *L'homme-livre*, nor to diminish the remarkable enterprise of its orchestrator, Peter Schnyder. We may be most grateful for these two collective studies. They will offer stimulus and much insight into areas that concern all readers and critics of literature.

Michael Bishop

Dalhousie University

Elizabeth H. Jones. *Spaces of Belonging: Home, Culture and Identity in 20th-Century French Autobiography*. Spatial Practices 3. Amsterdam: Rodopi, 2007. 316 p.

The third publication in this new collection from Rodopi Press, *Spatial Practices*, an interdisciplinary series in cultural history, geography and literature edited by Robert Burden and Stephen Kohl, is an important contribution to the study of Serge Doubrovsky, Hervé Guibert and Régine Robin's autobiographical work. Elizabeth Jones insightfully applies the analytical tools developed in the evolving field of cultural geography to the work of these three authors in order to determine how the experience of space in the literary text intimately reflects the construction of identity in a postmodern world where formerly stable constructs, such as "identity," "home," "belonging" and "nation," and the assumptions that bolster them, have been critically challenged, if not completely undermined. Jones is careful to justify her choice of corpus by stating that her concern is not with 'French autobiography' as such but rather with "a range of experimental life writing texts that are united by a desire to play with the conventions of autobiography, and by a persistent, if often problematic, affiliation with France and the French language" (140). At the core of the experimental life writing of Doubrovsky, Guibert and Robin,

Jones identifies a profound disruption in the sense of cultural belonging. How each of these contemporary writers relates to, interacts with and experiences their physical surroundings is the main focus of the book.

The first chapter of the book skilfully presents a survey of the radical reappraisal of space generated by postmodern thought and sets the theoretical framework for Jones' discussion. The author points out that space is no longer viewed by cultural geographers as the "empty" or "neutral" backdrop against which actions take place. Rather, postmodern space is recognized as invested with cultural meanings that are intricately implicated in the formation of identity and the development of cultural affiliation. The second chapter begins with a discussion on forms of autobiography and autofiction and the relationship between them. The chapter also offers brief biographical summaries of Doubrovsky, Guibert and Robin as well as thoughtful overviews of their autobiographical and autofictional works. For each of the writers in the corpus, Jones stresses the transgressive nature of their work as well as their motivations and perspectives on their own literary projects. She deftly establishes the links and commonalities among them laying the groundwork for the close reading that follows. Chapters 3, 4 and 5 provide analyses of Guibert's, Doubrovsky's and Robin's highly problematic relationship to the French socio-cultural environment in which they evolve and the means with which they attempt, if not to resolve, at least to negotiate these tensions and contradictions. With respect to Guibert, the prelude to Jones' discussion of his work highlights the significance of space in the understanding of cultural responses to what was then a new disease, AIDS, whose origins were unknown. She proceeds to examine with much finesse how HIV radically alters the way the protagonist in Guibert's work relates to his surroundings and ultimately to the world. In the chapter on Doubrovsky, Jones identifies a sense of dispossession central to the writer's identity such that his autofictional texts constitute a search for belonging. The experience of anti-Semitism during the war years severely compromises any firm or unproblematic affiliation with French culture and provides the key impetus for Doubrovsky's spatial dislocation during his adult life. In a similar fashion Robin's literary oeuvre, which forms the subject of Chapter 5, is deeply inflected by the Holocaust that decimated her family. Jones adeptly draws links among three works under examination in the chapter—Robin's novel, *La Québécoise*, collection of short stories, *L'Immense fatigue des pierres* and autobiographical Internet project, *Papiers perdus*—pointing out the overarching concern with identity. The fragmented forms Robin adopts for her writings, Jones suggests, are aptly suited to the exploration of the construction of the self as they allow for imaginative inquiry into the plurality of identity. Further, she argues that the protagonists in Robin's work experience a sense of dislocation and restlessness that is reflected in an inability to adapt to the spatial and cultural context.

Spaces of Belonging is a highly readable and thoughtful contribution to the study of Doubrovsky, Guibert and Robin's work in particular, and to the critical discourse on autobiography in general. Above all, what is most interesting in Jones' work is its interdisciplinary focus that aims to illustrate how life writing can provide the "postmodern cartography" cultural geographers are seeking. *Spaces of Belonging* opens lines of communication between two disciplines and two practices that clearly have much to offer one another.

Jeannette Gaudet

St. Thomas University

Clément, Murielle Lucie et Sabine Von Wesemael, *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2007.

Le succès de Michel Houellebecq auprès du public, français et non, suffit à témoigner de la centralité de son œuvre à l'intérieur de la scène culturelle contemporaine. Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, il est indéniable que Houellebecq a réussi plus que tout autre écrivain français à réactualiser la forme romanesque, et à faire du roman, encore une fois, un des lieux privilégiés du rapport esthétique avec le présent. Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael ont donc raison de s'étonner, dans leur introduction au volume, que le nombre d'ouvrages académiques consacrés à Houellebecq reste inadéquat au succès commercial et à l'importance de son œuvre. Les études qu'elles ont éditées représentent une précieuse contribution au débat sur les multiples questions que les romans, les nouvelles et les poèmes de Houellebecq ne cessent de poser aux lecteurs et aux critiques.

Parmi les essais contenus dans le volume, il y en a, d'ailleurs, qui nous aident à rendre compte du retard de la critique par rapport à l'œuvre houellebecquienne. Les parallèles tracés entre Houellebecq et certains romanciers et philosophes du XIX^{ème} siècle, par exemple, suffiraient déjà à expliquer, bien que de façon indirecte, le peu de fortune rencontrée par Houellebecq auprès des critiques attirés : quand Bruno Viard explore le rapport entre le réalisme de Houellebecq et celui de Balzac, ou que Walter Wagner souligne l'importance de Schopenhauer dans la vision houellebecquienne de la volonté et du désir, ou encore quand Julia Pröll rapproche notre écrivain de Charles Baudelaire, il faudrait se souvenir que les trois prédécesseurs de Houellebecq avaient eux-mêmes été longtemps boudés par les « spécialistes ». La prétendue vulgarité de Balzac, le pessimisme polémique de Schopenhauer, l'amère immoralité de Baudelaire : voilà des qualités qui, après avoir nui aux maîtres, ne cessent pas d'entraver les fortunes critiques du disciple. Ce qu'il y a de blessant dans la satire de Houellebecq, sa profonde partialité politique et morale, sa volonté de provocation, peuvent en effet être acceptés par un public appelé à jouer le rôle de l'« hypocrite lecteur » baudelairien, mais le sont beaucoup plus difficilement par les critiques, qui, en tant qu'intellectuels, supportent mal de se sentir visés par un Autre irrespectueux et mutin.

La question de l'altérité, d'ailleurs, catégorie fondamentale dans un univers narratif dont les protagonistes masculins se définissent toujours par leur détachement du reste du monde, est explorée de façon particulièrement profonde par Anne-Marie Picard-Drallien dans son essai sur le « désistement mélancolique » de Houellebecq. La sienne est une mélancolie qui dérive de la séparation néo-romantique du sujet par rapport au monde et au langage, une séparation qui tourne souvent au sadisme et à la haine. Même l'entrée en scène de la compassion, vertu schopenhauerienne par excellence, ne peut mitiger cette séparation fondamentale. L'altérité du moi poétique est toujours postulée *a priori* dans une œuvre qui fait du mépris de l'Autre -- et du Moi en tant qu'Autre -- une des catégories les plus productives de ses visées expressives.

Chez Houellebecq, l'Autre est, avant tout, le corps humain : dans l'essai qu'elle consacre à la sexualité et au corps, Nathalie Dumas a raison d'affirmer que Houellebecq accepte complètement l'aplatissement de l'expérience du corps opéré par la société de consommation, où les corps sont mesurés selon des critères qui leur attribuent une valeur d'échange dans le marché au bétail déterminant les modalités hiérarchiques des rencontres sexuelles et donc de la possibilité même de l'amour. Le protagoniste houellebecquien, mâle et blanc, se distingue par la le jugement impitoyable qu'il porte sur son propre corps non moins que sur celui des autres. Le mépris de l'Autre est donc avant tout, chez Houellebecq, mépris de soi en tant qu'être sexué, d'où l'attrait pour

certaines formes d'ascétisme et l'hypothèse radicale qui fonde *La Possibilité d'une île* (2005).

C'est à partir de cette perspective que Mads Anders Baggesgaard affirme dans un autre essai remarquable qu'on ne peut accuser Houellebecq de misogynie, ni de faire œuvre de pornographie, car chez lui le problème fondamental est celui de la description du corps humain, dont les activités liées aux organes génitaux représentent la limite indépassable du discours humaniste. L'intérêt de Houellebecq pour le sexe est donc au fond anti-pornographique, car il dérive d'une objection métaphysique à la différence sexuelle et à ses conséquences.

L'Autre revêt aussi, chez Houellebecq, une acception géographique et culturelle : encore une fois, comme pour le corps humain, l'écrivain narrativise les critères établis par la société de consommation, et donc le rapport privilégié est celui entre Occidental et Non-Occidental, souvent médiatisé par l'industrie du tourisme et des loisirs. Dans son excellent essai sur la mondialisation, Daniel Laforest a raison d'appeler « dérisoire » (269) l'apparente présence du monde dans les textes houellebecquiens, car les voyages ont lieu uniquement dans les sujets représentés, et non pas dans l'espace qu'ils parcourent qui, lui, n'est que la pure surface offerte par les images et l'expérience du tourisme. Comme pour la misogynie, toute accusation de racisme est déplacée, car Houellebecq ne prétend aucunement de nous fournir une image « réelle » de l'Autre, car la perception que nous en avons est déjà déterminée par la vulgarité du rapport que nous entretenons avec lui.

L'aplatissement de la sphéricité de la Terre revient en tant que catégorie stylistique dans l'essai de Roger Célestin sur « le plat » dans l'esthétique romanesque de Houellebecq. A travers une comparaison avec Proust, Célestin pose la question de l'absence de métaphore et de l'hypothétique dans l'écriture de Houellebecq, qui s'en tient à la surface d'un monde perçu comme ayant perdu toute profondeur signifiante et qui refuse de se démarquer de la pauvreté stylistique du discours courant. L'écriture devient constat, voire commentaire burlesque : le présent ne renvoie à aucune signification, et donc les figures de style deviennent inutiles.

On voit que ce volume mérite l'attention de tout lecteur et critique intéressé à l'œuvre de Michel Houellebecq, et malgré le fait que la qualité des essais soit quelque peu inégale, l'ensemble est sans doute illuminant et arrive à rendre compte d'une très grande diversité de problèmes et de questions.

Giuseppina Mecchia

University of Pittsburgh

Badr, Ibrahim H., (ed.). *La Francophonie: esthétique et dynamique de libération*. Bern: Peter Lang, 2007. 211p.

Ouvrage collectif et volume 39 de la collection "Francophone Cultures and Literatures" de Peter Lang, ce livre regroupe sept chapitres qui discutent d'auteurs francophones issus de diverses régions telles que Haïti, la Tunisie, la Guadeloupe, le Canada, le Sénégal et le Vietnam. Si le rapport entre les articles et le titre de l'ouvrage, *La Francophonie: esthétique et dynamique de libération*, se fait parfois ténu, les analyses offertes n'en sont pas moins enrichissantes et tout à fait abordables.

Ginette Adamson ouvre ce livre avec une étude sur le mélange de réalisme merveilleux (d'influence antillaise) et de fantastique (d'influence anglo-saxonne) trouvé dans trois romans de Stanley Péan, écrivain québécois d'origine haïtienne pour lequel le fantastique "devient consciemment un outil fonctionnant au double niveau de la stratégie de l'écriture et du rappel à la mémoire collective" (41). Suzanne Crosta analyse ensuite les notions fondamentales pour la société canadienne multiculturelle de transculturalisme, de poétique de la relation et de pluralisme linguistique, telles qu'elles s'expriment dans

Ainsi parle la Tour CN (1999) de Hédi Bouraoui considéré comme l'un "des éminents éveilleurs de conscience" de par "[s]es pérégrinations, son œuvre et son enseignement" (47). Dans le troisième chapitre, Pius Ngandu Nkashama offre une discussion philosophique et linguistique sur les relations entre francophonie, esthétique et libération, analysant donc les termes mis en jeu dans le titre de l'ouvrage et dénonçant les préjugés, "arguties", "chicaneries" et "inconscience" (79) qu'il relève dans le cadre des discours et des études ayant trait à l'Afrique. A partir d'une lecture parallèle de trois versions du récit de Soundjata, héros de l'épopée mandingue, Christiane Ndiaye démontre ensuite l'ampleur de l'inventivité et de "la liberté créatrice du griot" (96) et souligne l'importance des racines africaines en tant que "sources d'inspiration" (93) pour les romanciers africains et leur propre inventivité. Dans le cinquième chapitre, Josias Semujanga discute de l'hybridité générique des écrits de V.-Y Mudimbe dont il analyse quatre romans pour dégager la "dimension essayiste" (124) présente à la fois dans l'écriture, la forme et le choix des thèmes de cet auteur. Ching Selao offre ensuite une étude bien menée des rapports entre l'écriture en langue française, l'exil, le père et surtout la mort du père, tels qu'ils se nouent et dénouent dans l'œuvre de Linda Lê. Enfin, dans le chapitre final, Ibrahim H. Badr, éditeur de l'ouvrage, conclut avec une analyse du rôle et des objectifs de l'écriture de Gabrielle Roy, de Mariama Bâ et de Maryse Condé, écriture qu'il perçoit comme "arme" et "refuge" (15), mise en œuvre afin de "se guérir et guérir des maux dont souffrent la femme et sa condition" (157).

La diversité des auteurs étudiés dans cet ouvrage collectif donne aux lecteurs et lectrices une chance de découvrir de nouveaux écrivains francophones et peut-être de nouveaux aspects de l'écriture d'écrivains déjà connus et appréciés. Comme déjà mentionné, les discussions sont tout à fait abordables mais en contrepartie elles restent parfois aussi un peu générales. Les chapitres de ce livre ne sont certes pas tous de qualité égale mais ils ont cependant l'avantage d'offrir un échantillon au niveau des approches, des auteurs et des idées débattues. Ils fournissent en tout cas des points de départ vers des questions qu'il importe de se poser dans le domaine de la francophonie et qui concernent, entre autres choses, les implications de l'acte d'écrire, du choix de la langue et de l'engagement des écrivains.

Véronique Maisier

Southern Illinois University at Carbondale

Zupancic, Metka. *Hélène Cixous : texture mythique et alchimique*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, 2007. 206 p.

Centred upon Hélène Cixous' work of the past fifteen or so years, Metka Zupancic's study, drawing on the considerable critical analysis she has devoted both to the writings of Cixous and to questions of mythocriticism in the context of contemporary French literature at large, offers us a mature reflection on the transformational processes at play in the structuring of the imaginary universe of one of France's greatest writers of the last forty years. The study, well researched, elegantly articulated and understood to be inserted into a logic governing broad patterns of creativity, organizes itself in some ten chapters dealing with titles such as *OR, les lettres de mon père* (1997), *Osnabrück* (1999), *Manhattan* (2000), *Benjamin à Montaigne* (2001), *L'amour du loup et autres remords* (2003), *La Ville parjure ou le réveil des Érinyes* ((1995), *Tours promises* (2004) and so on. At the heart of Zupancic's study lies the myth of Orpheus and Eurydice, with its interwoven psychic figures of death, recovery, memory, passage, transmutation, and, of course, love, orphic and hermetic lyricism, song and so on. Writing thus becomes seen and lived as an act and a place of metamorphosis, hovering between loss and healing, self-analysis and a self-(re)creation inseparable from (re)creation of the other / otherness. Is such a process utopian, Zupancic asks, illusory? Or, in other words, how real may the

mythical, the alchemical be deemed to be? For Cixous, as for her critic, and this reader in turn, the work of the imagination *is* the work of the real; it is inalienably linked to what Cixous has termed a profound *rencontre terrestre*. A confluence of mind, spirit, in the largest sense of the term, and what we deem to be the 'matter', the 'substance' of the earth. A moulding of such substance, a kneading and leading forth of its otherness, a dreaming into new realness of its endless virtualities. A 'hymn of love', Zupancic writes, inverting Cixous' equation, a hymn of language refusing to psych itself out, if I may put it that way, offered to the strange ever-surging immediacy and revisitableness of experience and its thought and felt contents. The pertinence, as Cixous sees it, of the book written or about to be written is thus ever in relation to what she calls *le Livre du monde*. The latter's depths and meanings and purposes can only be fathomed via their passing through the sieve of their mythification, the magical mirror of a literary alchemy whereby the, for so many, plain and rough and insignificant stone of the real may transmute into the gold of its mental and emotional, its imaginative, caress. Jacques Derrida's exquisite paean, 'H.C. pour la vie, c'est-à-dire...', provides, indeed, a fitting tribute to Cixous and coincides fully with the intentions of Metka Zupancic's fine study:

Je ne connais pas d'oeuvre (et si je dis en ce siècle, c'est pour y mettre une bienséante mesure de politesse, là même où je n'en suis pas sûr et n'en jurerais pas), je n'ai jamais rien lu en ce siècle, pour ma part, qui vienne d'un lieu où le plus puissant calcul de l'écriture, la composition polyphonique, du grain de voix à l'ampleur des chants, l'orfèvrerie formelle et comme ponctuée des signes sur la page, les rythmes du corps textuel s'allient ainsi, stratégie vigilante et délibérée, veille impeccable, au souffle le plus spontané du vocable (du signifiant oral, avant et à travers le mot, du vocable avant et au-delà du verbal), là où la veille et le rêve (comme tout à l'heure le public et le privé, le fictif et le réel, le phantasmatique et l'effectif, et comme tous les genres) s'ingénient et réussissent l'un et l'autre à passer leurs propres frontières, à forcer leurs limites et à provoquer le lecteur.

Michael Bishop

Dalhousie University

Delpêche, Bernard, *Magouilles d'une esthétique : René Depestre et le vodou*. Paris : Éditions Caractère, 2005. 119 p.

En introduction, Bernard Delpêche fait un portrait concis de la créolité antillaise. Celle-ci, selon lui, oscille entre des pratiques orales diverses ou hétérogènes et la volonté d'une certaine élite culturelle de parvenir à la codification du créole. Les tenants de cette dernière tendance se sont tout de suite aperçus que « codifier le créole, c'est-à-dire le rendre plus conforme à l'écriture, c'est le balkaniser, l'enfermer dans ses propres contradictions » (p. 8). Par ailleurs, l'auteur retrace l'historique du terme « magouille ». Il est l'altération du vocable hébraïque « Gog Magog » (« l'autre qui se cachait pour se protéger » p. 9) devenu d'abord « magouilleurs » (« ces esclaves de Saint-Domingue qui feignaient de se soumettre pour mieux se marronner, c'est-à-dire créer des techniques de survivance » p. 9), puis « magouille ». À travers toutes ces diverses formes, « il reste dans la mémoire collective comme un 'mot-tempion' épongeant dans le temps l'impuissance des voix faibles » (p. 10). En remontant à l'origine historique du terme-clé qui sert de titre à son ouvrage, l'auteur fonde sa démarche explicative sur une correspondance : le sens originel du mot « magouille », affirme-t-il, « lie l'antisémitisme à l'esclavage africain puisque le Code Noir de Colbert n'est, en fait qu'un prélude à l'holocauste où Noirs-Juifs étaient désignés à disparaître » (p.10). L'autre de la postface rappelle également l'étymologie de ce terme ; il souligne l'injuste sort commun réservé aux Noirs et aux Juifs, ceux-ci, n'ayant été, selon les mots d'un poète, que « des nègres invisibles » (p. 108). Par conséquent, le terme magouille « désigne la survivance à ce

génocide et surtout la volonté de renaître » (p.10). L'auteur choisit de faire du mot « magouille » le terme-pivot du titre de son ouvrage parce que, explique-t-il, « à travers son passage et son signifié dans le langage populaire haïtien [...] j'entrevois le succès de l'œuvre de René Depestre » (p.10). La modernité de l'écriture depestrienne est basée sur une esthétique à la fois de révolte (contre les injustices sociales) et d'exploration (« de labyrinthe des rêves et des émotions »); c'est une écriture en perpétuel mouvement alternatif allant du rêve à la réalité, et « élabor[ant] des masques, des espaces flottants, des retraites, des semi vérités et mensonges » (p.10). C'est une écriture-magouille érigée sur l'expérience de « déplacement de sens » des mots utilisés et faite d'« une langue travaillée, un résidu issu, d'une part, des mots vécus, et, d'autre part, des mots rencontrés » (p.10). Pour Bernard Delpêche, *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, recueil poétique de René Depestre considéré comme sa création la plus importante, « n'est ni une écriture de l'exil ni celle de l'errance mais le signal d'une histoire vécue [...], une interrogation sur le rapport entre l'humain et le divin, entre le sacré et le profane » (p. 11).

Le premier chapitre de l'ouvrage intitulé « Naissance d'une écriture », présente la religion et la littérature, cadre du « mouvement de résistance et de mobilisation » (p.13) de la société afro-antillaise, comme socle de l'écriture depestrienne. La pratique religieuse généralisée des sectes fait que « le langage populaire, le créole, se moule dans les tournures orales africaines et des paraboles sacrées pour devenir une langue travaillée » (p. 14). Celle-ci est caractérisée par « une déconstruction syntaxique de la parole » (p.14) que provoque l'impasse poétique engendrée par le mélange du sacré et du profane. Ainsi, *Étincelle*, premier recueil poétique de René Depestre paru en 1945, est une expression à tout point conforme aux tendances historico-littéraires faisant écho aussi bien à l'indigénisme africaniste de Jean Price-Mars et Jacques Roumain qu'à la Négritude senghorienne. Ces ingrédients, Depestre, militant marxiste, en avait besoin pour traduire son hostilité à l'impérialisme nord-américain dont les séquelles étaient encore vivantes après l'occupation d'Haïti par les Etats-Unis entre 1915 et 1933. Marxisme et Négritude comblaient deux attentes persistantes du jeune poète : sa vision du changement et « la revalorisation de l'être-noir-dans-le monde selon l'expression de Jean-Paul Sartre » (p. 15). De ces deux concepts-clés s'est élevée une littérature de libération prise en charge et portée à bout de bras par une génération de jeunes poètes haïtiens et antillais fidèles au « leitmotiv des écrivains d'alors [...] de valoriser les exploits des héros de l'indépendance haïtienne de 1804 pour résister à l'impérialisme américain » (p. 15).

Fondée sur la double dénonciation du bovarysme culturel de l'élite haïtienne et de l'emprise de la culture occidentale déjà en vigueur depuis la parution de *Ainsi parla l'oncle* de Price-Mars, la « résistance à l'assimilation culturelle et politique » de René Depestre « dépassait les frontières d'Haïti. Elle trouvait écho chez Senghor qui disait avoir découvert les trésors de la Négritude dans la terre haïtienne » (p. 16), celle-ci était en effet, selon Césaire, le pays où la Négritude s'est mise debout pour la première fois. En effet, dans son *Ainsi parla l'oncle*, Jean Price-Mars « appelle à la solidarité de tous les peuples d'origine africaine pour valoriser l'héritage ancestral et l'adopter comme culture de base » (p. 16). En parlant de cette culture, Price-Mars, selon les mots de René Depestre repris dans l'essai de Bernard Delpêche, envisage de « savoir l'expression la plus apparente de l'âme nègre et suivre les modalités de ses transformations éventuelles, les survivances inconscientes dans cette colossale transplantation ethnique que fut l'esclavage nègre dans les Amériques » (p. 17). Le nouveau foyer de cette littérature de dénonciation et de libération reprise en charge et inaugurée par l'*Étincelle* de Depestre, était prêt à tout embraser. Le vent qui amena André Breton en Haïti en 1946 l'enflamma. L'aspect historique de l'ouvrage retrace l'odyssée intellectuelle de Depestre. Au hasard des circonstances, lui, dont « l'écriture naissant » passe non pas pour « une esthétisation autonome » mais plutôt pour « une poétique active qui veut être le témoin de l'époque »

(p. 20), découvre ses maîtres, ses inspirateurs : Jacques Roumain, Jean Price-Mars en Haïti, Senghor en Afrique et le surréaliste André Breton venu de France en Haïti. L'expérience carcérale de René Depestre est, selon l'auteur de l'essai paraphrasant Michel Foucault « cet endroit par excellence pour la décomposition ou la déconstruction du verbe » (p. 22).

Dans le deuxième chapitre, l'auteur explique la métaphorisation du concept de dieu vodou Legba entreprise par Depestre dans son recueil de poèmes évoqué en titre du chapitre ("*Un arc-en-ciel* et le Vodou"), pour orienter son inspiration créatrice vers une dialectique conforme « aux besoins de la réalité » (p. 28). Une dialectique traduite par l'aveu de Jacques Roumain (« Fort de mon ombre / mon seul compagnon fidèle ») reconnaissant la culture résiduelle [africaine] « dans le mode de vie des paysans haïtiens », et par le refus de Frantz Fanon (« Je ne veux pas chanter le passé au dépens de mon passé et de mon avenir ») récusant le culte du passé originel incompatible aux valeurs de la modernité. Les deux extraits empruntés à ses deux prédécesseurs (Roumain et Fanon), et juxtaposés en intertextualité au seuil de son recueil permettent à Depestre d'humaniser Legba et de le représenter comme un dieu inscrit dans le temps qui change : à la fois fidèle à sa référence statutaire de dieu éternel et prêt à assumer la réalité nouvelle de « ses ornements culturels manquants » (p. 32). C'est l'union des attributs antinomiques, fondatrice d'une dialectique au service de l'évolution. Dans la vision de Depestre, pour que la pérennité de la structure de vodou puisse « s'étendre selon les fluctuations de l'Histoire » (p. 32), il faut faire « évoluer Legba traditionnel dans une universalité et une intemporalité élargie » (p. 32). Volonté affichée de Depestre de modifier « le symbolisme conventionnel de Legba » afin de « créer un espace pluriel », au point que ce dieu vodou « Legba [...] se retrouve chargé de renverser le système d'injustice et de racisme que subissent les Noirs dans le Sud des États-Unis » (p. 30). L'originalité de l'approche que propose Bernard Delpêche pour aborder l'œuvre de René Depestre lui permet de remettre en question les résultats des lectures antérieures, notamment celles de Bernadette Cailler et de Jacques-Stephen Alexis. Contrairement à ce dernier qui trouve secondaire l'aspect historique de vodou, celui-ci est, selon Delpêche, « une trace de l'Histoire » (p. 35) ou encore « une référence première pour une révolution matérielles et spirituelle de la paysannerie » (p. 39).

L'intitulé du troisième chapitre, « Le texte : un récitatif magouillé du vodou et des mots », est une formule condensée par laquelle Delpêche résume, caractérise et explique *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien* de René Depestre. Trois sous-titres explicitent l'intitulé du chapitre, à savoir « Prélude » (p. 42-50), « Le Magouillage des genres » (p. 51-58) et « Le Verbe devient théâtre » (59-64). Ce troisième chapitre explicite en outre le titre de l'essai en établissant le rapport entre le lyrisme de la structure vodouesque « défiant la classification des genres littéraires » (p.41) dans *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien* de René Depestre et « l'esthétique de la magouille » que Delpêche découvre dans l'œuvre du poète. L'essai affirme, prouve à l'appui, que ce texte de René Depestre est construit à partir d'un « Je » multifonctionnel au double sens intra et transgénérique du terme. C'est en effet un « Je » « tantôt lyrique, tantôt descriptif, tantôt théâtral [...] qui se dérobe ou se magouille à chacune des trois étapes » (p. 42.). L'auteur explique les trois volets que compose le récitatif vodouesque (« Prélude », « Épiphanie de seize laos-mâles », « Théâtre ou cantate à sept voix »). C'est dans « Prélude » qu'il jette les bases de toute la logique fondatrice de l'œuvre : « l'isotopie « nègre » marque la continuité du langage » (p. 42). Le « Je » est associé ici au « nègre » ; un « Je-nègre » en dissidence contre la philosophie chrétienne ; il cultive « un désir de déclencher un processus dynamique et un besoin de se réaliser » (p. 43). Le mot « nègre » est « un signe qui construit la représentation historique du discours » (p. 43), et « la fonction de vodou dans le texte, est de donner cette poussée ascensionnelle pour « agiter » un nouveau « Jé-identitaire ». D'où, pour Depestre qui se refuse à « enfermer le discours vodouesque dans

un enclos culturel », le vodou n'est pas « un simple miroir de représentation historique mais un signe engendré par le temps » (p. 47).

Intitulé « L'espace des vèvés », le quatrième chapitre s'inscrit dans la thématique qui souligne « le non-sens du monothéisme chrétien » (p. 66). Confronté aux préjugés raciaux historiques, le « Je-nègre » entretient sa dissidence contre la philosophie chrétienne, face à un ordre du monde injuste soulevant des questions du genre : « Qu'avons-nous fait, nous, les damnés noirs de la terre, pour que ces Blancs nous haïssent tant? / Qu'avons-nous fait, frère Depestre, pour peser si peu dans leur balance?! ». Ainsi, dans le rituel du vodou, « l'acte de tracer un vèvé indique le mouvement d'enjamber une barrière sociale » (p. 68). Quant au cinquième chapitre qui a pour titre « De *Un Arc-en-ciel* au récit romanesque », il s'attèle à montrer la capacité d'ouverture de l'œuvre depestrienne dont « les motifs littéraires demeurent malléables, c'est-à-dire pouvant passer d'un genre à un autre » (p. 76). Selon Delpêche en effet, « *Un arc-en-ciel* est une voie tracée dans une direction qui suscite des prolongements et des arcs de création » (p. 76). Enfin, une merveilleuse postface de Marc-Albert Levin intitulé « Alléluia pour un homme fertile » clôture l'essai. Elle souligne l'originalité de l'approche proposée par Bernard Delpêche afin d'expliquer l'œuvre de René Depestre, tout en faisant allusion à *Alléluia pour une femme-jardin*, premier roman de René Depestre. Un jeu de titrage faussement innocent qui engage résolument le lecteur à revisiter l'œuvre du poète après la lecture de l'essai qui l'explique. Une postface pouvant bien tenir lieu de préface ou de recension intégrée. On ne pourra donc plus désormais, à mon avis, saisir la portée véritable de l'œuvre de René Depestre, cet autre monument encore vivant des lettres afro-antillaises après Senghor, Césaire et Damas, sans faire le détour obligé qu'est devenu aujourd'hui l'essai de Bernard Delpêche.

Jean-Christophe L. A. Kasende

Dalhousie University

Etudes Francophones. Dossier Thématique : Louisiane. Numéro Double. 21, numéros 1 & 2, printemps et automne 2006, sous la direction de Barry Jean Ancelet. 237 p.

This collection of essays celebrates the 20th anniversary of the journal *Etudes Francophones* (University of Louisiana at Lafayette) by focusing on “la culture cadienne.” Barry Jean Ancelet, the noted Cadien scholar, writer, and also director of this issue, reminds readers in his introduction of the progress made in the study of francophone Louisiana. After the founding in 1968 of the Conseil pour le développement du français en Louisiane (CODOFIL), Cadien professors of French realized “nous savions beaucoup sur la culture et la civilisation de la France, mais très peu sur nous-mêmes.” Even at the University of Louisiana, French was still taught in a foreign languages department and the administration initially opposed a course on comparing “le français cadien avec le standard.” But now, as Ancelet notes, “la marge est devenue le centre,” and such courses are at the heart of advanced level French studies. His university, however, still does not integrate “le parler louisianais” at the introductory or intermediate level (6-7). As a whole, the collection echoes Ancelet’s guarded optimism about the future of “la Louisiane francophone.”

Jordan Kellman begins the collection with a study of three “récits de voyage de 1720,” which provide different perspectives on Louisiana’s early years as a French colony. Chantal Saucier’s provocative essay uses Albert Memmi’s *Portrait du colonisé* (1957) to propose “la possibilité d’étudier les Cadiens en tant que peuple ‘colonisé’ et ensuite ‘assimilé’” by the U.S. during the years that followed the Louisiana purchase in 1803 (39). Chimeg Banzar offers an overview of “la revitalisation du français cadien” and the problems raised by using standard French as a norm for a spoken language with

numerous “variétés.” Albert Valdman and Kevin Rottet describe the work of their research team, based at Indiana University, to document these varieties through a forthcoming *Dictionary of Louisiana French: As Spoken in Cajun, Creole, and Native American Communities*.

After these historical and linguistic studies, the collection provides essays on Cadien humor (Mathé Allain and B. J. Ancelet), a Cadien comic strip (Fabrice Leroy), the ties between food, literature, and identity in Louisiana (Geneviève De Clerck), and the presentation of “la Louisiane francophone” in French as a second language textbooks produced in the U.S. (John Angell). While such textbooks usually promise to open up the francophone world to students, the focus is still on France. Stereotypes and superficiality abound, particularly with regard to Louisiana, presented most often as “une destination touristique” (120). Angell ends with this depressing suggestion: “[i]l se peut également que la culture de l’enseignement des langues aux Etats-Unis, ou de l’enseignement tout court, malgré des décennies de multiculturalisme, demeure une entreprise fondamentalement colonialiste” (126).

A similar diversity of scholarly approaches continues in subsequent essays: the demographics of Cadien and Creole society (Jacques Henry); a methodology for transcribing Louisiana French (Andrew Suire and Valerie Broussard); the nineteenth-century author Sidonie de La Houssaye (Christian Hommel); the role of healers—“traiteurs”—in Cadien society (Dana David); and the idea for a new discipline, “l’ethno-épidémiologie” (Deborah J. Clifton).

In her overview of the “état présent des recherches sur la littérature francophone louisianaise,” May Rush Gwin Waggoner hopes that one day the works of Cadien writers such as George Dessommes and Charles Testut will be as readily available as those by well-know francophone writers such as Rachid Boudjedra, Anne Hébert, Antonine Maillet, and Aimé Césaire (166). In that regard, Olivier Marteau points to the work of “les Editions de la Nouvelle Acadie” to publish Cadien authors. He notes, however, that “[l’] absence d’un véritable roman cadien empêche aussi d’atteindre définitivement les instances de la reconnaissance internationale” (178). In an amusing interview, Barry Jean Ancelet describes how he took on the pen name Jean Arcenaux to present his own poetry a festival hosted by Michel Tremblay in 1978. The volume concludes with poems by Ancelet-Arcenaux, Kirby Jambon, and Jean-Pierre Verheggen.

Individual essays often repeat basic information on francophone Louisiana, a repetition which could have been avoided through tighter editing and perhaps a historical introduction. The contributions also vary considerably in their length and style with some authors using a traditional academic approach and others taking on the tone of a newspaper editorial. As such, this collection would not work as an introductory text on Cadien culture and language. Advanced undergraduate students, graduate students, and professors will find, however, excellent material for their research and numerous ideas for new projects. Unless college and university libraries already subscribe to *Etudes francophones*, this issue should be added to their collections.

Otto Selles

Calvin College, Grand Rapids, MI

Frodon, Jean-Michel, éd. *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2007. 403 p.

Un ouvrage collectif pour tenter de rassembler une gamme de réflexions sur les rapports entre le cinéma, traditionnellement chargée de représenter le réel, et la Shoah, l'événement historique qui reste à la limite de la représentation. Le livre publié sous la direction de Jean-Michel Frodon, actuel directeur de la rédaction des *Cahiers du Cinéma*,

réunit des auteurs et des intervenants variés (cinéastes, critiques, historiens) ainsi que des textes et des entretiens dissemblables :

- « Des chemins qui se croisent » (Jean-Michel Frodon)
- « La Shoah comme question de cinéma » (Marie-José Mondzain)
- « Recouvrement » (Jacques Mandelbaum)
- « D'un cinéma enfin parlant » (Hubert Damisch)
- « Fatal rendez-vous » (Jean-Louis Comolli)
- « *Nuit et brouillard* : l'invention d'un regard » (Sylvie Lindeperg)
- « Le travail du cinéaste » (entretien avec Claude Lanzmann)
- « Conversations au moulin » (entre Arnaud Desplechin, Jean-Michel Frodon, Sylvie Lindeperg, Jacques Mandelbaum, Marie-José Mondzain et Annette Wieviorka)
- « Hollywood et la Shoah, 1933-1945 » (Bill Krohn)
- « Le passé dans le présent » (Ronny Loewy)
- « Oubli, instrumentalisation et transgression : la Shoah dans le cinéma israélien » (Ariel Schweitzer)
- « Le témoin filmé » (Annette Wieviorka)
- « Historiographie et cinéma de l'Holocauste : défis et avancées » (Stuart Liebman)

Le cinéma et la Shoah inclut également une présentation du projet du centre documentaire de l'Institut Fritz Bauer à Francfort, une filmographie thématique (avec les résumés des films) et des « images référentes » commentées et mises en contexte (247-82). Ces dernières correspondent à la décision des auteurs de ne pas chercher à « illustrer » un livre « où l'utilisation des images fait précisément l'objet d'une interrogation complexe et inquiète » (Frodon, 8). Il n'est guère surprenant que dans ce livre une place centrale soit faite au chef-d'œuvre de Claude Lanzmann (1985), dont le titre est désormais utilisé pour désigner ce qui est encore appelé *Holocaust* de ce côté de l'Atlantique : « Il y a un avant et un après *Shoah*, pour l'Histoire et la perception individuelle et collective de l'événement de l'extermination, et pour l'histoire de l'art du cinéma » (Frodon, 22). L'entretien avec Lanzmann, relativement technique, porte sur son travail de mise en scène cinématographique, tout au long du processus qui a abouti à son film. On trouvera également dans certains textes des échos des critiques portées par Lanzmann sur *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) ainsi que de la polémique qui l'a opposé à Jean-Luc Godard. On connaît le refus de l'image d'archive qui a constitué l'ossature du projet cinématographique de Lanzmann : témoigner de la Shoah à partir de l'absence, de l'image qui manque et qui ne peut selon lui exister, celle qui représenterait directement l'extermination des Juifs. Le livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris : Minuit, 2003), qui s'oppose en partie à cette thèse, n'est que brièvement mentionné (24) dans *Le cinéma et la Shoah* (voir également la reproduction de la « pellicule maudite », 248-49).

Le cinéma, outil documentaire par excellence (et partant, vecteur d'éducation), est également, en tant que support de fictions, un art (par ailleurs emblématique de la modernité technologique). Dans les deux cas, ce qui est représenté de façon apparemment directe se transforme souvent en source de confusion, l'image montrant à la fois trop et pas assez—vice souvent rédhibitoire, en particulier lorsqu'il s'agit d'un événement historique qui a marqué le 20^e siècle, et le cinéma lui-même, de son empreinte. Parmi les exemples cités dans cet ouvrage : les célèbres images du bulldozer de Bergen-Belsen (255) utilisé par les troupes britanniques pour enterrer les cadavres de centaines de victimes du typhus. Cette séquence filmée, souvent utilisée dans des films de montage pour « représenter les camps », tend à contribuer à la confusion entre camps de concentration et camps d'extermination. D'autre part, ce qui constituait une indispensable mesure sanitaire prise par les libérateurs d'un camp de concentration pour enrayer une

épidémie est devenu à travers ces images le symbole de la mort de masse infligée par les bourreaux nazis, de l'entreprise systématique d'extermination à l'échelle industrielle.

En dehors des films documentaires comme *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956), plusieurs films de fiction sont analysés dans cet ouvrage : *The Stranger* (Orson Welles, 1946), *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1959) ou *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), par exemple. On peut à ce sujet s'étonner de ne pas trouver le film de Julien Duvivier, *Panique* (1946), dans la filmographie. Parmi ces films de fiction, on remarque une tendance à focaliser sur les survivants, à en fin de compte produire une forme de consolation ou même d'espoir à travers leurs récits, *Schindler's List* ou *La Vie est belle* (Roberto Benigni, 1997) constituant des cas célèbres. Cette simple constatation renvoie aux choix esthétiques et éthiques auxquels sont confrontés les cinéastes, qui ne peuvent représenter frontalement le « désastre ontologique » (Mondzain, 31) qui caractérise le 20^e siècle. Le cinéma s'efforce ainsi de trouver de l'humain au cœur de l'inhumain, alors même que la Shoah « a fait vaciller la définition de l'humanité » (Mondzain, 30). A noter également : *La Shoah à l'écran : crimes contre l'humanité et représentation*, par Anne-Marie Baron (Strasbourg : Conseil de l'Europe, 2006 ; ISBN : 978-92-871-5492-7).

Edward Ousselin

Western Washington University

Chappuis, Pierre. *La rumeur des choses*. Paris : Corti, 2007. 159 pages. 17 euros. ISBN 978-2-7143-0961-7; *Dans la foulée*. Paris : Corti, 2007. 149 p.

Poems and notebooks. Pierre Chappuis, not for the first time, offers us more or less simultaneously what may seem on the surface the distinctions of poetic practice and reflections circling about that practice like bees around a pot of honey. As Michel Deguy has suggested, however, rightly so to my mind, and over and above surface modes, generic divisions are of little significance in the weighing of an oeuvre that values, far more than form, the pertinence of the very gesture of writing, the *poiein* that drives it, its relation to the real, considerations that quite manifestly trump those of an aesthetics tending to cut itself adrift of all but its intrinsicness, the niceties of its orchestration and articulation. *La rumeur de toutes choses* thus allows us to sense to what extent the measure of 'form' is one that takes us directly towards the question of experience, 'presence', as Gérard Titus-Carmel might term it, a being-in-the-world beyond language's conventions, restrictions and reductions, much as we may turn to the latter in order to speak the very experience we feel to be in excess of them. Dispossession, absence, ephemerality are, in consequence, and not surprisingly, often at the centre of both Chappuis' meditations on and practice of the poetic. To write is to offer testimony to such fragility of knowing and grasping, even though its compulsiveness thrives and strives in the midst of the errancy to which it is felt to be bound. No absolutes, no definitiveness, no attainment except in the shadow – and the light – of 'jour après jour une joie [...] une détresse' (*Dans la foulée*, 142). Vacillation, indeterminacy, rather; yet plunged by will and desire into the celebration of aporia as of upliftment.

La rumeur de toutes choses thus becomes, in principle, the act and the locus of a fluid totality, of an opening of self and its thought to a very great, though in a sense very simple, array of impacting phenomena: the things of one's dailiness, seen, heard, read, meditated, tussled with descriptively and narratively, endeavouring to catch something of their insertion into larger ontological equations, yet opting largely for the fragment, the notation, trusting that the tactics of incompleteness may somehow leave undisturbed, perhaps more purely, authentically recorded, the fleeting, multitudinous flow of the familiar that yet is so strange. *Dans la foulée*, with its different yet not dissimilar manner, perhaps more manifestly rhythmized, 'breathed', aerated, and perhaps, in consequence, more contemplatively forthcoming, does little else than adhere to what Yves Bonnefoy

has called our experience of ‘la dérive majeure de la nuée’, our flowing within the flowing of *ontos* – and, as the following poem from the suite titled *Hier devant moi* finely suggests, the doubted yet trusted flowingness of language itself:

Contenus, explosés, heureux et démunis, fougueux,
éclipsés, nocturnes (façades sans fixité), les mots
eux-mêmes, vaguant, peu à peu prennent place

- le vide au centre, les pavés, le noir -

deviennent, au-delà, feu de craie, coupole que portent,
dans la poussière (un chant, suspendu), dans
la transparence, des sons quasi imperceptibles,
inouïs, échangés.

Songe, mensonge en ce lieu. (*Dans la foulée*, 57)

‘Chétives passerelles’ (ibid., 26), Chappuis, one of a number of very fine contemporary Swiss poets, can term his words, whether those of his prose reflections or those, freely cadenced, of a poetry that yet may be deemed to be unversed. Language, minimal, never reaching a goal it is from the outset never sure of defining, suspect, cumulative without adding up to any clear total. Yet knowing, living, sensing the totality ever surging forth, rumbling and churning away. And unerringly choosing the erraticalness, the errant path language yet can, with some happiness, tread.

Michael Bishop

Dalhousie University

Stétié, Salah. *Décomposition de l'éclair en brindilles*. La Broque : Les Petites Vagues Éditions, 2007. Peintures de Colette Ottmann.

21 peintures, subtiles, délicates, à la fois abstraites et oniriques, espaces méditatifs de colorations rythmées, rêveusement obsédantes; 21 poèmes de l’auteur de grands recueils – je ne parle que de quelques-uns des derniers titres – comme *Fièvre et guérison de l'icône* (1998), *Fiançailles de la fraîcheur* (2003), *Brise et attestation du réel* (2003), *Si respirer* (2003), *Fluidité de la mort* (2007). *Décomposition de l'éclair en brindilles* s’offre comme une libre contemplation consacrée à une œuvre plastique qu’elle tient à honorer sans tomber dans une *ekphrasis* de l’imitation pure où l’écrit se sentirait obligé de suivre de façon mollement descriptive les étrangetés spiralantes d’un geste figural refusant, précisément, lui aussi, d’adhérer à une réalité ‘platement’ observable. Deux gestes ainsi qui optent pour une coïncidence avec le réel loin de toute réduction rationalisable, tout en générant ce que Pierre Reverdy a appelé une consubstantialité, une relation osmotique librement rêvée avec ce que l’on est et vit, relation ni arbitraire, loin de là, ni ésotérique, hygiéniquement coupée du ruissellement des choses et de l’esprit qui (s’)interroge. Rien d’étonnant si Salah Stétié et Colette Ottmann ont choisi de procéder à cette collaboration : d’un côté, artiste de l’expérience d’une présence qui est en même temps absence, indicible, indéterminable, ouverture sur la mystique profondeur de l’*ontos* au sein de sa matérialité; de l’autre, poète de la ‘brûlure’ qui est simultanément lumière éclatante et aveuglement, destruction même, poète de l’invisible tout en s’ancrant dans l’intensément vécu, ‘la nuit de la substance’, poète des ‘nœuds’ inextricables de l’*ontos*, compacts et fragiles à la fois, se formant, se défaisant, fatalement pris dans la troublante et pourtant si exaltante figurativité qui lutte incessamment avec la tentation de sa propre soi-disant iconicité afin de ne jamais oublier ‘le seul devoir de l’esprit [qui] est la quête ininterrompue de l’inapparu’. Colette Ottmann, tout comme le poète qui regarde et

médite les formes de l'artiste, si finement distillées, à la fois si sereines et si riches d'implicites réseaux affectifs – elle aussi procède à cette 'décomposition de l'éclair', sa mise en 'brindilles', la transmutation de l'expérience émotionnelle brute, en ce que Reverdy – là encore – appelait 'cette émotion appelée poésie'. Ainsi, dans les textes comme dans les peintures, il ne s'agit nullement de représenter selon les critères gouvernant jadis notre conception du représentable; et pourtant les deux gestes, poétique et plastique, ne cessent d'être aux prises avec tout ce que nous cherchons tous et toutes à 'représenter' pour satisfaire à la fois à notre besoin de joie et à celui qui exige notre satisfaction spirituelle, au sens très large de ce terme. Nous plongeons ainsi au cœur des vastes énigmes de notre être-au-monde, énigmes bariolées, infiniment hybrides, mouvantes, qui fuient à jamais tout effort pour les stabiliser. Et pourtant, face à cette mouvance de l'être, poète et artiste n'abdiquent jamais cette espèce de responsabilité ontologique qui les pousse à relever, sans relâche, le défi, tantôt sans doute angoissant, tantôt vivifiant, de cela qui aveugle – tout en éblouissant.

Deux grandes démarches magnifiquement entretenées.

Michael Bishop

Dalhousie University