

Reviews

Gallo, Rubén. *Proust's Latin Americans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 261 p.

Ce livre, aussi bien écrit qu'illustré, décentre radicalement le cœur parisien de *À la recherche du temps perdu*, vers les terres lointaines et alors périphériques de l'Amérique latine, grande délaissée de la critique proustienne. Ce continent, à peine sorti de ses luttes d'indépendance, devient le miroir de la *Recherche*, introduisant un imaginaire *autre* dans celui par trop compassé et superficiel du grand monde du Faubourg Saint-Germain. Retraçant en profondeur le parcours biographique de plusieurs figures latino-américaines du monde social et intellectuel autour duquel gravitait Marcel Proust – le Vénézuélien Reynaldo Hahn, l'Argentin (quoique né au Pérou) Gabriel de Yturri, le Cubain José-Maria de Heredia, et le Mexicain Ramon Fernandez, Gallo nous fait pénétrer dans des arcanes jusqu'alors méconnus et pourtant révélateurs d'un autre Proust, non pas fasciné par l'exotisme, mais par les résonances nouvelles que cette autre Amérique éveille en lui et en son esthétique. S'appuyant subtilement sur les théories du genre ainsi que sur Kristeva, l'auteur montre que la (familiale) étrangeté de ces figures et la fascination qu'elles ont exercée sur cette époque et sur Proust, viennent se heurter au catholicisme nationaliste et xénophobe qui règnent alors en France. Si Hahn, Heredia et Fernandez gardent une aura ambiguë d'étranger malgré leur nationalité française et leur assimilation de longue date, chacun faisant respectivement partie du canon artistique musical, poétique et intellectuel français, Yturri semble rester le seul véritable « étranger » : il est le seul qui ne soit pas issu des classes intellectuelles et bourgeoises, qui soit sans double nationalité, et à l'accent argentin plus prononcé. Mais c'est oublier son « élévation » météorique par le truchement de son protecteur, employeur et amant, Robert de Montesquiou, chantre de l'esthétisme aristocratique, qui le fera parvenir au pinacle de la vie mondaine parisienne d'alors. Il n'empêche que toutes ces figures, directement ou indirectement liées à l'autre Amérique, toutes parfaitement intégrées dans le monde parisien voire national, gardent un je-ne-sais-quoi d'étranger, de non appartenance à une certaine francité, qui les transforme en présences liminaires, en symptômes de souffrances et de jouissances ; figures auxquelles va pouvoir s'identifier Proust, lui aussi marginal par rapport au centre absolu que sont le Faubourg et les milieux aristocratiques, mais aussi eu égard à la xénophobie et l'antisémitisme ambiants encouragés par les nationalistes. Avec beaucoup de finesse et d'érudition ciblée, Gallo brosse le portrait d'une époque à travers ces représentants du Tout-monde glissant dans un Paris au capital symbolique incomparable, puisque c'est encore une fois la capitale qui phagocyte les provinces, visitées mais elles aussi renvoyées aux périphéries. Paris a pourtant toujours été hétérogène et multiple, et ses latences hispanophones (il suffit de regarder le nom des rues qui déclinent toute une géopolitique latino-américaine) se voient mises au grand jour dans le rapport intime et subtil qui existe entre Proust et ces figures. Gallo montre le dialogue fertile et souvent secret, loin de confiner à un exotisme facile et méprisant, entre le monde de la *Recherche* et celui des grands mouvements artistiques, politiques et économiques du nouveau monde. Dans cette étude, nous passons de l'intimité créatrice entre le musicien Hahn et le jeune écrivain, alliant mélodies, dessins remplis d'affection et de douce ironie (sorte d'imagier profane du médiévalisme et d'une vie de couple homosexuel rêvée), à l'intimité au grand jour du couple mythique de la post-décadence, Yturri et Montesquiou, brisant ouvertement les tabous moraux de l'époque et affichant un mode de vie subversif, qu'ils voudraient aussi beau qu'une œuvre d'art. Nous plongeons ensuite dans le fantasme décadent (et supranationaliste) de la prédation coloniale incarnée par les ancêtres espagnols de Heredia qui auraient été conquistadors, et dont le sonnet *Les Conquistadors* marqua le jeune Marcel

et toute une génération, au mépris des tragédies historiques bien réelles qui déchiraient Cuba et les anciennes colonies espagnoles. Nous apprenons cependant que Heredia sera plus tardivement impliqué dans un nationalisme indépendantiste en faveur de son île natale de Cuba, rejetant ouvertement la coupable attitude du monde parisien et de sa classe politique, et redécouvrant sur le tard la puissance créatrice d'une langue natale qu'il n'avait plus pratiquée depuis des lustres, inaugurant un moment d'authenticité et d'engagement historique dans une vie de fascination passive et factice. Dans un parcours plutôt inverse, nous rencontrons enfin l'intellectuel mexicain, Ramon Fernandez (tous les accents des patronymes espagnols disparaissent dès l'entrée en France...), qui sera un des premiers grands critiques de la *Recherche*, et qui prendra au sérieux la portée philosophique du roman et tentera d'en expliciter l'esthétique exigeante, aidant chemin faisant à faire connaître le roman au Mexique et en espagnol (par le biais d'Alfonso Reyes en particulier). En contrepoint de ce quadriptyque latino-américain, bien ancré dans les beaux quartiers parisiens, Gallo introduit des micro-analyses, explicitement comparées aux célèbres paperolles proustiennes, qui dévoilent d'autres pans moins connus, comme celui de la fascination du romancier pour ses actions dans le Tramway de Mexico, y perdant même une bonne partie de sa fortune, sans se soucier des révolutions qui secouaient alors le Mexique (il vendra tout lorsque la stabilité et la prospérité arriveront), la figure énigmatique (dont nul ne connaît encore le modèle réel) du Péruvien de la *Recherche*, qui assiste au récital de Morel chez les Verdurin et souffre du snobisme, sans compter le peintre mexicain Antonio de La Gandara, qui peindra les Bernhardt, Noailles, Yturri et Montesquiou et autres sommités mondaines de l'époque, ainsi que le bien fictif Jean Santeuil! L'ultime paperolle de Gallo, sans doute la plus heuristique et marquante, porte sur l'utilisation putative de l'espagnol par les Verdurin, indiquant une étrangeté linguistique, liée à un langage secret, à l'instar de celui que Proust et Hahn avaient concocté durant leur liaison et amitié, ouvrant ainsi une famille emblématique de la francité de l'époque à une origine étrangère, larvée dans les orbes des rituels de leur salon mythique. Qu'est-ce à dire ? Ces figures d'artistes, musiciens, écrivains et mondains issus directement ou indirectement du nouveau monde, portent les stigmates d'une idéologie assimilationniste, plus sourcilieuse et xénophobe que véritablement hospitalière (l'appellation de *rastaquouère* n'ayant rien à envier à d'autres insultes racistes plus récentes). Mais elles portent aussi le signe d'une vraie hospitalité, respectueuse des opacités de l'autre, que Proust et son narrateur témoignent à ces ambassadeurs d'un monde outre-Atlantique, aux racines européennes et indigènes, évoquant des climats et des mœurs, des flores et des faunes, dont la beauté et fertilité éclatantes ne pouvaient qu'être inspirantes pour l'artiste qui voulait insuffler une autre langue, plus étrangère et plus musicale, dans le français de son temps, aux prises avec les fantasmes mortifères de la pureté et de l'intolérance. À l'aide de démonstrations sensibles, dans la lignée des grandes écoles critiques américaines, Gallo réussit à analyser cette facette peu connue mais cruciale, celle de l'étrangeté et de l'hétérogénéité, rattachées ici à l'espagnol et à l'Amérique latine, qui ne sont pas de surface, mais au contraire appartiennent aux essences multiples et entrecroisées de la création verbale véritable, celle qui se détache des actions en bourse pour les transformer en métonymies du fantasme de l'autre, et celle qui vient greffer au sein même de la tradition littéraire les pousses baroques de la relation invisible, des secrètes affinités électives. La recherche future ferait bien de développer ces trouvailles, que ce soit par le biais des études décoloniales (aspect abordé dans cette étude, mais qui nécessiterait de plus amples analyses), des études de genre, et de la nouvelle littérature comparée. C'est bien entendu toute la présence de Proust en Amérique latine qui se détache en contrejour, et qui nécessitera de nouvelles explorations théoriques et textuelles.

Hugues Azérad

Magdalene College, Cambridge

Mas, Marion. *Le Père Balzac. Représentations de la paternité dans La Comédie humaine*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2015. 354 pp.

Cette étude de grande envergure ne manque pas d'ambition : l'auteur se propose d'examiner le thème de la paternité dans toute *La Comédie humaine*, ce qui n'est pas une mince affaire au vu des quelque cent ouvrages qui constituent l'œuvre-vie de Balzac. Plus spécifiquement, Marion Mas entend relever les « liens étroits qui unissent paternité et droit dans la représentation romanesque ». Son propos, qui consiste à montrer que « c'est avant tout dans sa relation avec la question du pouvoir que la paternité intéresse Balzac », est tout à fait pertinent : la figure du père, très présente dans l'œuvre de Balzac, constitue pour l'auteur le baromètre des grands mouvements sociaux et politiques qui ont marqué la première moitié du dix-neuvième siècle. C'est en étudiant la dynamique au sein des familles mises en scène par Balzac que l'on parviendrait à tracer les grands bouleversements relatifs à l'exercice du pouvoir dans la société de l'époque : « les vertus privées peuvent seules garantir les vertus publiques, et c'est par la petite patrie, qui est la famille, que l'on s'attache à la grande ».

Il est vrai que la question de la paternité dans le corpus balzacien a déjà fait l'objet d'études ponctuelles (on pense également aux articles réunis dans *Balzac, Pater Familias*, 2004), mais l'étude de Marion Mas se distingue par son exhaustivité, et par sa volonté de « renouveler la lecture de la paternité en mettant en perspective les figurations balzaciennes avec le discours social de l'époque », dont les textes juridiques comme le Code civil et les Travaux préparatoires du Code. Ainsi, les textes de 1830 mettent en jeu le code civil où la représentation de la paternité est liée à une réflexion sur le droit. Dans les *Études philosophiques*, qui datent de la même époque précoce, la paternité se présente sous un mode négatif, étant donné les rapports père-fils difficiles (entre autres, l'infanticide d'*Un drame au bord de la mer*, le parricide de *L'élixir de longue vie*, l'infanticide d'*El Verdugo*). Dans le passage de la nouvelle au roman, deux catégories de père s'imposent : le père passionné (*Goriot*) et le père bourgeois (*Eugénie Grandet*). Marion Mas souligne à juste titre que ces textes-là reflètent le changement majeur suscité par la fin de la filiation patriarcale, en ce qu'ils mettent en scène des relations père-fille. Il y aurait ainsi un « avant et un après de la paternité » chez Balzac, dont la date charnière serait 1840 : dans les œuvres d'avant 1840 figurent les « grandes figures paternelles, comme Goriot, Claës ou Grandet », tandis que dans celles d'après 1840, on constate la « disparition de ces figures, et sanctionnant "la mort politique du Père" ».

Selon Marion Mas, on assiste effectivement, dans les dernières années de la production romanesque balzacienne, à l'abaissement du rôle du père, dont la figure emblématique est le personnage du baron Hulot dans *La Cousine Bette*. C'est « l'image du père comme pur rôle », vidée de son pouvoir et de sa moralité : « La parodie atteint son comble. Il n'est plus idéalisé comme il l'était sous la Restauration », mais banni de la maison. On n'est plus dans un régime où, selon le mot célèbre de Goriot, « La société, le monde roulent sur la paternité, tout croule si les enfants n'aiment pas leurs pères ». En cela, l'imaginaire du roman reflète bien l'imaginaire social de l'époque. On s'éloigne de la croyance en un père tout-puissant, transcendant, pour arriver à l'idée du père comme marque d'une existence civique.

L'étude de Marion Mas a le sérieux mérite d'offrir au lecteur une analyse à la fois en largeur et en profondeur de la question de la paternité dans *La Comédie humaine*. Elle tient compte du hors-texte politique et social et ne sous-estime pas la complexité de la position du père dans l'œuvre balzacienne pour enfin constater, en guise de conclusion, que « la présentation balzacienne de la paternité est fondamentalement hétérodoxe ». Toute étude portant sur l'œuvre de Balzac, et qui, comme celle-ci, aspire à un examen global, court le risque de tomber dans des généralisations peu convaincantes. L'ouvrage de Marion Mas

ne se laisse pas prendre à ce piège-là ; il s'agit d'une analyse à la fois compréhensive et détaillée qui tient à problématiser un thème qui pourrait à première vue sembler aller de soi. De telles études, rares de nos jours, méritent d'être saluées : celle-ci constitue une référence indispensable aux Balzaciens et à tous ceux qui s'intéressent à la question de la paternité littéraire dans la première moitié du dix-neuvième siècle.

Scott Lee

University of Prince Edward Island

Approaches to Teaching Baudelaire's Prose Poems. Edited by Cheryl Krueger. New York: The Modern Language Association of America, 2017. 212 p.

The book edited by Cheryl Krueger focuses on different approaches to teaching Baudelaire's prose poems. The contributors discuss in depth diverse reading strategies, aesthetic currents, and social and cultural intersections through which the poet's work can be explored. The aim of the volume is to guide students toward thinking objectively and critically and helping them carve out paths of inquiry: "Students who are properly guided will discover, through close reading of selected works, the power of rhetoric, figurative language, and narrative devices" (xiii).

In French language courses, translation studies, English and comparative literature, and wide range of interdisciplinary topics, the authors seek to demonstrate how *Le Spleen de Paris* remains engaging for students and scholars today because its form and content still challenge conventional boundaries. The fifty prose poems emerge as works central to the production of literary genres, the history of literary publishing, and the relation of artistic production and modernity from the perspective of cultural and social history.

The following questions are explored in the volume: "What is the relation of *Le Spleen de Paris* to *Les Fleurs du Mal*? How does *Spleen* relate to aesthetic currents and literary movements of Baudelaire's time? What is prose poetry? What does close reading reveal about the lyrical qualities or narrative interest of individual pieces? Who speaks in the prose poems? [...] How are women represented? How do the prose poems evoke the city, the crowd, and the experience of modern, urban life? What is the role of the everyday in these texts? How do they engage with exoticism, orientalism, and alterity? What is their relevance today?" (15).

The book presents insightful readings of Baudelaire's prose poems. Arguing that they offer outstanding examples of empathy, Laurence M. Porter focuses on what the lyric poet and student readers have in common, their shared emotions and experiences. Claire Chiah Lyu's essay links the selfishness and egotism detected in some of the prose poems to a reexamination of the meaning of *mal* (an allegory of pain, evil) in the light of the verse poems in *Les Fleurs du Mal*. Scott M. Powers guides students from personal reaction to critical perspectives by having them question the identity and function of the first-person narrator in *Le Spleen de Paris* while they consider the role of the other voices or viewpoints in the poems.

From a moral and ethical perspective, Edward K. Kaplan emphasizes that the prose poems do not teach an ethical point of view. Instead, their tonal and narratorial ambiguities provoke self-examination by challenging complacently held norms: "Baudelaire's ethical irony can become a salutary instrument of self-knowledge" (54). From a literary and aesthetic viewpoint, Beryl Schlossman suggests that "Benjamin's theory of the aura originates in part in his reading of Baudelaire [and that] the poet's work shapes Benjamin's approach to modernity across the disciplines" (84).

Contrasting Houssaye's euphonious glazier's song with Baudelaire's embrace of strident dissonance, Aimée Boutin demonstrates how the latter "understood well the connection between the aesthetics of fragmentation and the effort to come to terms with the cacophony of the modern urban environment" (127). From a broader geographic

perspective, Françoise Lionnet aims to “actualize” reading and update the interpretation and reception of old texts by challenging students to think about what European modernism owes to the colonial realities and literary production of francophone places: “I suggest that the local and the global, text and context, biography and criticism are so completely intertwined in Baudelaire’s writings that we need to begin by understanding that broader picture before we can do serious textual analyses” (129).

The volume makes a significant contribution to our understanding of Baudelaire’s prose poems and the diverse pedagogical approaches through which they can be explored by high school or college students. In a fundamental way, the essays in this volume explore the changing landscape of courses in modern languages, literatures, and cultures, in terms of how and what we teach. They suggest that narrow, hierarchical curricular tracks need to be broadened to promote inclusive, comprehensive, complementary approaches to learning. For these reasons, the book should remain for scholars and students interested in the subject a major reference and source of inquiry.

Éric Touya de Marenne

Clemson University

Couégnas, Daniel. *Fiction et culture médiatique à la Belle-Époque dans le magazine Je sais tout (1905-1914)*. Limoges : PULIM, 2018. 237 p.

S’il y a une raison principale pour laquelle le titre du magazine *Je sais tout* est encore connu de nos jours des amateurs d’histoire littéraire, c’est que ce fut sur ses pages, en juillet 1905, qu’apparut pour la première fois la silhouette canaille et distinguée d’Arsène Lupin, le gentleman-cambrioleur créé, sur l’insistance de l’éditeur Pierre Lafitte, par l’écrivain Maurice Leblanc, petit naturaliste besogneux qui fatiguait à percer dans le milieu littéraire de son époque en dépit de parrainages illustres (Flaubert notamment). Cette étude approfondie et éclairante de Daniel Couégnas, spécialiste bien connu de la littérature populaire, a le mérite de redonner à cette publication qui a fait époque toute son épaisseur, de montrer ses qualités et ses défauts, qui étaient essentiellement ceux de son temps et de sa société, et de montrer comment a pu se développer, au tout début d’un siècle qui nous paraît déjà si lointain, un modèle médiatique éditorial qui, sous des formes différentes mais non forcément dissemblables, existe encore de nos jours.

Revue « élégante », où les mondanités occupent une place non négligeable, *Je sais tout* faisait de son mieux pour rester fidèle à son titre en servant la réalité en portions facilement digestibles à son public essentiellement bourgeois. Elle évitait avec soin l’élitisme intellectuel, faisait montre d’un pragmatisme à toute épreuve et fournissait à ses lecteurs une « représentation non-conflictuelle du monde » qui dérivait par moments en « repliement narcissique sur soi » (65). Le critique échappe au danger de reproduire l’attitude de son objet d’études en essayant « chaque fois que c’est possible d’ébaucher une sorte de reconstitution de l’attitude du lecteur de *Je sais tout* prenant connaissance de pages dans lesquelles cohabitent récits de fiction, récits journalistiques, informations et analyses (sans parler des messages publicitaires, très nombreux à la périphérie de chaque numéro) » (166). C’est en effet souvent à travers la juxtaposition et le voisinage de l’actualité, de la fiction, du fait divers et de l’image que peut se comprendre la philosophie – bourgeoise, patriotique, moderniste mais socialement conservatrice – de cette publication qui a joui d’une popularité énorme, gagnée en faisant soigneusement attention à « ne pas ennuyer, ne pas fatiguer (l’intellect), ne pas compliquer, ne pas problématiser, ne pas angoisser. Pour pouvoir plaire à tout le monde, il importe de se donner les moyens de ne déranger personne. » (191)

Couégnas, toujours sensible à l’importance du paratexte et de l’image quand on parle de littérature (à plus forte raison lorsque celle-ci se retrouve enchâssée dans un cadre tel celui-ci) offre bien des réflexions intéressantes sur les limites entre réalité et fiction,

rendues délibérément floues, notamment par une utilisation savante de la photographie (parfois retouchée au lavis) et de l'illustration. Il identifie ainsi un mécanisme délibéré visant à confondre le domaine de la réalité et celui de l'imagination comme une des bases essentielles de la démarche du magazine. Son analyse s'appuie sur un certain nombre de notions clairement définies et utiles (« syncrétisme homogénéisé », emprunté d'Edgar Morin, « autisme culturel »...) pour mettre en lumière l'idéologie et les techniques de ce « magazine-miroir du divertissement des privilégiés oisifs » (108).

Une bonne part du livre est aussi consacrée à l'analyse des productions plus proprement littéraires qui ont été hébergées sur les pages de *Je sais tout*. Il ne faut pas oublier en effet que c'est dans ce magazine que parut d'abord cet immense succès de librairie que fut *La guerre du feu* de Rosny aîné, ainsi que bien des romans de cet autre prodige de la littérature populaire de l'époque, Gaston Leroux, mais côte à côte avec une légion d'auteurs dont l'histoire a choisi de ne pas conserver le nom. L'analyse et la comparaison des textes permet ainsi au critique de tirer des conclusions parfaitement justifiées sur un « corpus [...] susceptible de faire réfléchir tous ceux qui auraient encore de l'histoire littéraire une vision simpliste, par trop linéaire. [...] Ainsi, à ce qui nous apparaît comme la gaucherie furieusement datée des uns s'oppose la virtuosité narrative et la distance ironique de quelques autres, Conan Doyle, Leblanc et Leroux » (114).

Un certain nombre des chapitres de cette étude avaient déjà paru dans des publications précédentes, mais ils sont ici fort bien intégrés les uns aux autres dans un ensemble qui coule naturellement. Couégnas arrive à nous offrir entre autres choses une étude attentive et juste de l'évolution du roman policier à partir du magma originel de *Je sais tout*, ainsi que des réflexions argumentées et solides sur le fonctionnement de la grande presse à l'époque. On reste, comme lui, fasciné par « le charme désuet, parfois agaçant, d'une revue "pour tous" dont la volonté "encyclopédique" a découpé le monde en "rubriques", en tranches trop sagement calibrées, où les gens "convenables" – éditeurs, auteurs et lecteurs – sont restés entre eux » (96). C'est une qualité de plus de cette étude, d'avoir su se pencher sur un sujet aux limites (culturelles, idéologiques, temporelles) fort définies, pour en donner une lecture en même temps pointue et adaptable à d'autres contextes, susceptible de se montrer utile à tous ceux qu'intéressent les domaines conjoints de l'histoire de l'édition et de la littérature populaire (ou pas).

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Onfray, Michel. *L'autre pensée 68. Contre-histoire de la philosophie 11*. Paris : Grasset, 2018. 513 p.

Avec ce dernier volume en date de sa « contre-histoire de la philosophie », Michel Onfray arrive à temps pour célébrer le cinquantenaire de Mai 68. Guère de panorama nostalgique ici, toutefois, mais plutôt un portrait plus ou moins décapant de quatre penseurs centraux de l'époque, ainsi que, par la bande, du milieu intellectuel surtout parisien à partir duquel ils ont dans l'essentiel exercé leurs talents.

Premier de la liste, et sans doute aucun celui que l'auteur privilégie en raison de son projet de permettre une réutilisation de Nietzsche par la gauche (ce qu'il appelle « une chimère féconde » [63]), Henri Lefebvre. C'est surtout la tentative de Lefebvre de faire redécouvrir à un mouvement communiste qui s'en souciait fort peu (ou préférerait les oublier) ses sources libertaires qui fascine Onfray. Le mélange du Marx prophète de la disparition finale de l'état avec l'individualisme nietzschéen, farci de contrastes et de contradictions, œuvre à laquelle il s'est adonné « pendant de longues décennies » (111), reste donc selon Onfray l'héritage principal de ce philosophe. Mais ce qui l'attire est également sa résistance à se laisser fasciner par les modes intellectuelles, sa désacralisation du surréalisme, sa critique de l'existentialisme, son combat contre le structuralisme.

Admirons au passage une belle formule, juste et concise, sur ce dernier mouvement qui a si longtemps dominé l'horizon de la critique littéraire : « Le structuralisme incarne une variété sidérante d'idéalisme – ce qui lui permet de fonctionner comme une arme de guerre anti-marxiste » (87).

Toujours soucieux de l'utilisation dans la vie réelle des leçons qu'on peut tirer de l'étude de la philosophie, Onfray loue ce qu'il considère le « projet [...] nietzschéen » de Lefebvre, qui veut que « l'art de vivre suppose que l'être humain considère sa propre vie – l'épanouissement, l'intensification de sa vie – non comme un moyen pour une "autre" fin, mais comme sa propre fin. Il suppose que la vie tout entière – la vie quotidienne – devienne œuvre d'art et "joie que l'homme se donne à lui-même" » (98). En ce sens, ce qu'Onfray ne mentionne pas, la vision de Lefebvre s'inscrit dans le cadre de la tradition philosophique anarchiste individualiste française, telle qu'illustrée par des écrivains militants qui n'ont guère laissé de traces profondes dans l'histoire officielle de la philosophie, comme Han Ryner, Gérard de Lacaze-Duthiers ou encore Georges Palante (de ce dernier, Onfray a d'ailleurs présenté la réédition d'une de ses œuvres majeures¹).

Le deuxième philosophe évoqué est Herbert Marcuse, penseur allemand transplanté en Amérique dont la pensée a eu un tel succès en France que la *doxa* a tendance à la voir en inspiratrice à peine souterraine de la révolution manquée qu'a été Mai 68. C'est cette interprétation généralement acquise qu'Onfray s'empresse tout d'abord de démonter – ce qu'il fera d'ailleurs pour pratiquement tous les auteurs qu'il traite, niant la simple relation de cause à effet entre des positionnements théoriques préalables et la révolte sociale que ceux-ci auraient censément inspirée. Marcuse n'aurait pas déclenché la révolte (ses ouvrages n'ont pas été traduits à temps), mais ce serait bien plutôt celle-ci à avoir rendu populaires ses thèses. Thèses, par ailleurs, qu'Onfray ne ménage pas, critiquant Marcuse pour son « marxisme transcendantal » (154) – qu'il partage avec Sartre et qui l'a empêché de voir et de reconnaître les crimes contre l'humanité commis par la Russie bolchevique – et pour ses tendances élitistes qui lui font envisager la révolution comme l'affaire d'une minorité consciente « qui s'appuierait sur l'intolérance, la censure, l'interdiction et la violence » (202).

Si Marcuse n'est pas épargné (en dépit d'une reconnaissance un peu tardive de son « humanisme », qui permet au philosophe de conclure que « Mai 68 fut une protestation humaniste contre l'antihumanisme capitaliste » [193]), la critique qui est faite de son parcours n'est rien en comparaison de la démolition systématique de ce que le philosophe baptise de « l'entreprise Guy Debord » (237). Le portrait qui émerge de ces pages est celui d'un Debord petit voyou alcoolique, surtout bon à se faire de la publicité, vivant sans travailler aux dépens de sa femme, exploitant éhontément et sans jamais les citer le travail et les idées de ceux qui l'entourent, hypocrite, vulgaire, insultant avec son éditeur, méprisant envers les prolétaires, menteur pathologique bâtissant de toutes pièces sa propre légende, et on en passe... Les défauts de l'homme, nombreux comme on le voit, et le fait que « Debord a moins fait Mai 68 que Mai 68 n'a fait Debord »² (335), n'empêchent pas Onfray d'apprécier à sa juste valeur le message du livre principal de celui-ci. Il n'hésite pas à affirmer que « *La Société du spectacle* est le grand livre libertaire du XXe siècle. Mal compris, parce que souvent réduit à son titre lui aussi mal compris, ce texte, sévère d'un point de vue conceptuel, fonctionne comme un kaléidoscope de références dissimulées qui permet une lecture à plusieurs niveaux... » (301) et loue Debord pour avoir beaucoup contribué à la révolution des esprits, en attendant l'autre, qu'on n'est pas près de voir...

1 Palante, Georges. *Combat pour l'individu*. Paris : Éditions Folle Avoine, 2007.

2 Ou encore ailleurs : « L'historiographie dominante présente Mai 68 comme une création, voire une créature de Guy Debord – l'inverse semble plus vrai : Mai 68 a plus créé Debord que Debord ne l'a créé... » (238). Le livre abonde, il faut bien le dire, en répétitions de ce type.

Un portrait beaucoup plus positif est réservé à Raoul Vaneigem, auteur polyédrique, grand admirateur du surréalisme, auquel il a consacré un ouvrage fort intéressant sous pseudonyme³, récupérateur de Lautréamont, chantre de l'érotisme à une époque où la chose était encore loin d'être bien vue, qui « voulait que la poésie soit faite par tous » et défendait l'« art de construire son existence comme une œuvre d'art, sans double, sans duplication possible, comme une production originale » (418).

En arrière-fond de ces quatre penseurs principaux apparaissent d'autres noms habituellement associés à Mai 68 et d'une importance symboliquement incomparable, du moins dans les milieux universitaires – Foucault, Lacan, Lévi-Strauss, Barthes – représentés comme distants des événements, méfiants face à un mouvement qu'ils comprennent finalement peu et mal, et surtout trop occupés à s'assurer des strapontins institutionnels et des prébendes pour vouloir jouer un rôle quelconque dans les rues.

Si on devait pointer du doigt la raison d'être de ce projet – qui émerge progressivement de plus en plus clairement au fur et à mesure qu'on parcourt les pages de ce gros tome, écrit en un style agréable de conversation à bâtons rompus – ce serait de montrer qu'« il existe une véritable gauche libertaire française qui permet d'éviter l'alternative entre une gauche libérale de droite, celle que Mitterrand baptise en 1983, et une gauche césarienne des barbelés, jacobine, qui fut celle de Sartre » (464). Pari largement tenu, malgré des longueurs et des redites. Surtout, une belle démonstration du fait que la philosophie, en dépit de ce qu'on a trop souvent tendance à croire, est surtout pertinente en dehors des salles de classe.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Études françaises 54, 1. « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 ». 2018. P. 192

Les anniversaires appellent les commémorations, mais aussi les remises en question et les interrogations. Pendant que Daniel Cohn-Bendit dit du bien d'Emmanuel Macron, et que Michel Onfray dit du mal du monde intellectuel qui s'est tenu frileusement à l'écart de la révolte d'il y a cinquante ans, on peut légitimement choisir d'explorer les raisons du « mutisme » qui a frappé les écrivains de l'époque. C'est ce que fait ce dernier numéro d'*Études françaises*, à travers sept articles.

Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, dans leur Présentation, font état du peu de productions littéraires d'importance ayant traité de l'époque. Comment est-ce que le roman pourrait se faire l'écho des événements alors que « le formalisme du Nouveau roman et de la nouvelle critique [avait] discrédité les narrations réalistes » ? (7) Face à l'absence plutôt flagrante d'œuvres d'importance ayant parlé de Mai 68, ce dossier choisit de prendre les choses de plus haut et de plus loin. On s'intéressera donc à l'effet de la période sur la littérature, sur un laps de temps relativement étendu, et en se penchant aussi sur les travaux issus de collectifs. C'est ce dernier élément qui fait l'objet du premier article, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », de Boris Gobille, qui évoque les débats au sein de divers groupements, dont *Tel Quel* (proche du PCF, débordé sur la gauche), sur les modalités et les valeurs de la littérature à un moment où l'image individualiste et idéalisée du *grantécrivain* est mise à mal. Le « régime de singularité » (15) est ainsi sérieusement endommagé dans les périodes de crise, où la création collective s'impose quasi naturellement, réunissant des écrivains dont les chemins ne se seraient autrement pas croisés.

Dans « Le Mai 68 littéraire de François Maspero. L'éditeur comme relais intellectuel », Julien Lefort-Favreau évoque le parcours des éditions Maspero (1959-1984),

3 Dupuis, Jules-François. *Histoire désinvoltée du surréalisme*. Nonville : Éditions Paul Vermont, 1977.

sans doute la plus franchement militante des maisons d'éditions françaises du siècle, à qui on doit la découverte par le public français des écrivains de la décolonisation et des « pensées subalternes » (58), donnant notamment à Sartre l'occasion inespérée de « se refaire une jeunesse » (46).

Patrick Marcolini, lui, revient dans « Le style de la négation. Guy Debord, les situationnistes et la littérature » sur le positionnement des situationnistes envers la littérature, objet à la fois officiellement refusé et intimement adulé. Le retour de Debord à la littérature, après en avoir théorisé l'épuisement, serait dicté par « une réfutation de plus en plus explicite de la philosophie du progrès » (73).

Jean-François Hamel, avec « "Plus de livre, plus jamais de livre". Espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains » nous ramène dans la Sorbonne occupée, où les membres du Comité d'action étudiants-écrivains font face au dilemme de devoir ou de vouloir s'adonner à l'écriture tout en faisant la grève de la littérature. La solution partielle se trouvera dans la production de tracts non signés. On théorise ainsi « l'absence de livre comme contestation radicale du pouvoir » (80). Catherine Brun (« À l'envers et l'endroit de mai 1968 : les théâtres de Gatti et de Vinaver ») nous amène au théâtre, pour opposer le parcours d'Armand Gatti, qui veut le sortir de ses quatre murs et le mêler au peuple, à celui, opposé, de Michel Vinaver, « patron et usager décomplexé des systèmes tels qu'ils existent » (115). Irais Landry et Louis-Thomas Leguerrier (« "Ce qui est à écrire violence". Montage et dialectique dans *Les guérillères* de Monique Wittig ») fournissent le premier article du dossier qui se penche exclusivement sur un auteur et prioritairement sur un seul ouvrage, présenté comme « l'actualisation de cette révolte au sein du langage » (120-121). Le roman de cette écrivaine féministe serait alors la « mise en scène de la dialectique de la fragmentation que l'événement cristallise » (133).

C'est Olivier Penot-Lacassagne (« *Novolittérature...* à la brisure des années 70 ») qui offre le mot de la fin, en discutant de la désillusion qui a suivi la révolution manquée et de l'émergence d'une littérature punk, seule encore possible quand les lendemains déchantent et qu'on ne peut plus qu'explorer cette longue « heure crépusculaire » (140) qui suit la faillite des émeutes.

Une dernière section, « Documents », réunit « tracts, affiches, bulletins » de l'époque, dont plusieurs inédits, signés (ou pas signés) par Blanchot, Mascolo et d'autres. *Études françaises* offre ici un petit dossier stimulant et une contribution intéressante aux études de cette période cruciale de l'histoire, aussi littéraire, du vingtième siècle.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Vladimir Nabokov et la France. Sous la direction de Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy, Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2017. 247 p.

While still an undergraduate, Vladimir Nabokov, the future author of *Lolita* (a novel debuted in print in France), translated Rolland's *Colas Breugnon*. In his childhood he had a French governess and then spent his late years in the Francophone part of Switzerland; as the writer's biographer B. Boyd notes, even his tombstone bears an inscription only in French ("Écrivain"). *Vladimir Nabokov et la France* explores Vladimir Nabokov's numerous encounters with the French culture, language and literature. The volume serves as a testimony to Nabokov's important role in France and is a product of its thriving Nabokov society, *Les Chercheurs Enchantés*.

The book under review consists of five parts that document French intertexts in Nabokov's prose, the author's interactions with the French linguistic idiom and thought, as well as his impact on contemporary French literature and art. The majority of articles are written in English (11 out of 16 chapters in total), while the rest are in French. Unfortunately, this slim volume does not feature an Index, the circumstance that is likely to hinder the scholarly use of a book for those who would wish to effectively navigate through its contents, and it is baffling why an academic press would omit such a useful tool.

The volume opens with an essay by Michael Wood, "Do you mind cutting out the French? Nabokov's disinvention of Europe." Wood maintains that the French language is often a touchstone in Nabokov's fiction and by "disinvention" of Europe he means a stylistic shift accompanying the transplantation of "a whole old world to the new world": "Europe is not a ghost or a memory, it becomes part of the texture of Nabokov's America, part of his invention of America if you like" (p. 30). The same sentiment is echoed in Julian Connolly's essay, "Fluid Spaces, Illusive Identities: Nabokov's Depiction of France in the Late 1930s," who suggests that evocations of French landscapes and French characters "crop up in Nabokov's writings throughout his career," from the early short story "The Seaport" (1924) to the last unfinished novel, *The Original of Laura*. As Connolly observes, the chronotope of France is not a happy and tranquil island associated with Nabokov's childhood, but rather an "ambiguous, disorienting locale tinged with intimations of a nightmare" (p. 35). Indeed, in Nabokov's fiction of the late 1930s, France is depicted as a place with often unsettling characteristics, and with shifting spatial and temporal parameters. Susan E. Sweeney offers an alternative interpretation of the place of France in Nabokov's psyche. In her article entitled "Nabokov, Perrault, and Tales of Long Ago," Professor Sweeney states that Charles Perrault "offers a playfully elegant, ironic sensibility close to Nabokov's own" (p. 48) and uses archival evidence to advance her argument: Nabokov's family possessed at least two copies of Perrault's *Histoires ou Contes du temps passé*, according to a catalogue of his father's library. In *Lolita* Nabokov frequently evokes "La Belle au bois dormant" and cites Perrault's tale "La Barbe bleue." Similar intertextual approach is undertaken by David Rampton in his "Allusions to French Literature in Nabokov's *Eugene Onegin*: The Case of Voltaire." According to Rampton, Nabokov mentions Voltaire and his work more than sixty times in the commentary to Pushkin's novel in verse *Eugene Onegin*, "half again as often as he does Chateaubriand or Rousseau" (p. 71), revealing the writer's complex attitude toward the French philosopher. Another Frenchman, Alfred de Musset, becomes a subject of Mr. Shvabrin's essay, "Alfred de Musset, Vladimir Nabokov: The Invention of Exile," whereas Isabelle Poulin focuses on Nabokov's relationship with Rimbaud and Mallarmé in "Le vol de la mémoire". The late Samuel Schuman (1942-2014), in whose memory the entire volume is dedicated, revisits Nabokov's most important work composed in the French language, the piece "Mademoiselle O." The short story, Schuman maintains, is a contribution to a literary genre, "the 'confession' in which the French contribution is paramount" (p. 107).

The overall quality of articles included in *Vladimir Nabokov et la France* is uneven. Emily Eells's "Proust, Nabokov and 'the language of rainbows'" is far

from being coherent and its modest bibliography hardly makes justice both to the literary giant to whom Nabokov felt indebted and to the scholars who have previously explored the topic. Lance Olsen's essay, "Not-Knowings: Debord's Influence on Nabokov's *Real Life of Sebastian Knight*," is equally a piece that could have been easily redacted by the volume's editors. It starts with an admission by Olsen: "Of course, I should begin by flagging the fact that Debord – he was seven at the time – didn't influence, couldn't have influenced, Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*, which was composed in Paris between late 1938 and early 1939... And yet not completely unimaginable" (p. 171), and proceeds as an assembly of disjointed notes parading as a manifesto of sorts. This stylistic tour de force (with sentences and short paragraphs numbered from 1 to 48) seems to be completely out of tune with the more conventional scholarly contributions in the book. On the other hand, there are clearly original and intellectually stimulating articles, for instance, such as the one by Alisa Zhulina about Vladimir Nabokov and Alain Robbe-Grillet (in a letter to Morris Bishop, Nabokov described the latter as "the greatest French writer of the day"); it is regretful, however, that an unpublished letter by Robbe-Grillet to Nabokov, dated 10 December 1966 and quoted on p. 197, remained not credited and its archival source unnamed. Among Nabokov's curious intersections with the French thinkers and artists covered in this volume are Henri Bergson and Serge Gainsbourg (investigated, respectively, in the papers by Paul Grant and Alexia Gassin).

It would have been quite helpful to append English abstracts to each article as well as to include a bilingual introductory article to the collective monograph. The target audience of the book is unclear: is it limited to the French-speaking Nabokov scholars (who are, presumably, bi-lingual)? Will it benefit the international researchers? How can the "French Nabokov" be contextualized within the larger frameworks of his American and Russian realms? And yet *Vladimir Nabokov et la France* is a welcome contribution to Nabokov studies that fills a significant scholarly lacuna.

Yuri Leving

Department of Russian Studies, Dalhousie University

Bonal, Gérard. *Saint Germain des Prés: The Heart of Paris 1945-1955*. trans. Leonard Rosmarin. Oakville, Ontario: Mosaic, 2016. 260 p.

First published in French by Editions du Seuil in 2008, this 2016 translation makes accessible to Anglophones a fascinating history of Paris in the age of existentialism. It is the author's contention that every major war spawned a period of intense creative synchronicity in Paris. After the Franco-Prussian War, Montmartre became the capital of artistic, musical, and literary innovation just as the end of World War I ignited passions in Montparnasse. Bonal argues that the Occupation allowed for a period of incubation leading to an "explosion" of creative activity in the neighborhood of Saint-Germain-des-Prés directly after the liberation. Symbolizing this link is the pivotal moment of the Allies' Normandy landings in 1944 which coincided with the opening of Sartre's play, *Huis Clos*, at the Théâtre du Vieux Colombier. The community of writers, artists, actors, and musicians assumed its role as witness to the euphoria that followed the end of the war, producing art, music, plays, dance, and literature that in many ways was a direct response to the violence, deprivations, and humiliation of the Occupation years.

Although the “golden age” of the neighborhood is 1945-55, Bonal describes the significant events that took place there beginning with Childebert (son of Clovis) building the first edifice in 558--the church, fast forwarding to the Revolution and the uses to which the church was then put, to the end of the nineteenth century with the founding of the *NRF* in 1909 just across the *parvis* from the church. In Bonal’s mind, the first 1400 years were a kind of prehistory, preparing Saint-Germain-des-Prés for its moment of full realization in 1945. Why there, why then? Bonal credits Sartre and the existentialist vogue which germinated in the Café de Flore as the epicenter of the quartier’s intellectual momentum. In addition to Sartre’s philosophical texts, the café life was conducive to fiction as Simone de Beauvoir was writing novels there such as *l’Invitée* and *Les Mandarins*, not to mention the massive 2-part tome of non-fiction, *le Deuxième sexe*. Their work life and the themes that emerged from it drew in others. The actress Anne-Marie Cazalis decided to move to the neighborhood after reading *l’Invitée* because “she wanted to live that kind of life.” Tantalizing anecdotes such as this reveal the power of literature to divert the course of people’s lives in this postwar period. From the Flore radiated other creative communal movements. In theatre, Jean-Louis Barrault rented an attic space to rehearse plays with his “Compagnie du Grenier des Augustins.” At the same time and in the same space Picasso painted *Guernica*. Camus, known for his journalism, soon spent most of his free time in and about the Flore and local restaurants with the likes of Michel Leiris, Bataille, Picasso, Georges Braque, Lacan, Pierre Reverdy, Mouloudji, and of course, Maria Casarès. His theatre career was born there with the production of *Caligula* and *le Malentendu*. A few steps away, Sylvia Beach established Shakespeare and Company, an institution which, like the Flore, is now a crowded tourist destination dedicated to keeping alive the memory of this mythic period. Bonal weaves cultural history with intimate portraits of people such as actress Juliette Greco whose love affair with Miles Davis belongs both to jazz legend and to the history of the neighborhood. Jazz found its home in the clubs and basements of Saint-Germain-des-Prés. Black musicians, exiled from racist North America, discovered the infatuation of the Left Bank public with jazz and enjoyed the freedom of expression and respect denied to them at home.

A synesthesia of talents brought together these personalities because Paris was finally free and they all felt an intense urgency to create. The physical constraints of small and poorly heated apartments forced artists to create in the public sphere, in heated cafés, in bars and clubs, and in collective fashion. No work mentioned here was produced in isolation but rather as a result of a conversation, an interaction, with another artist, writer, or musician. The stories in this volume of the birth of famous works are recounted with almost eyewitness account detail and will equally entertain novices and scholars of this period. From the Méphisto bar where communists engaged in brawls with the existentialists to the cellar of the Tabou where Lettrists Gabriel Pommerand and Isidore Isou screamed out their poems, this book would make an excellent resource in a course on Paris or 20th century French literature with its vivid descriptions, direct quotations, and use of primary sources. To this end, it contains a useful index organized by names as well as a brief chronology of the neighborhood beginning in 542. Bonal’s microhistory of Saint-Germain-des-Prés will contribute to the discussion of each Paris neighborhood as a distinct “lieu de mémoire.” It is written in a lively voice (with quite a few translation infelicities, however) and peppered with gossip and sometimes salacious anecdotes about the bohemian lives of several cultural figures of mid-20th century France.

Anne Quinney

The University of Mississippi

Schaal, Michelle A. *Une troisième vague littéraire et féministe. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*. Faux Titre 415. Leiden ; Boston : Brill Rodopi, 2017. 344 p.

Dans son impressionnant premier ouvrage, Michelle Schaal entreprend le travail significatif de discuter de la relation entre l'écriture des femmes et le contexte socio-politique des années 1990 en France. Moment charnière de l'Histoire sociale française, cette décennie assiste à de nombreux changements politiques et sociaux tels que l'élection de la première femme Premier Ministre française (1991), la nomination de 12 femmes à des postes ministériels (1995) et d'autres moments forts de conscience à l'égard des femmes. Malgré cela, la situation pour celles-ci est loin d'être idéale et égale sur le terrain. Au niveau des productions littéraires, cette période témoigne d'une floraison de publications féministes et féminines. Pour Schaal, beaucoup de ces écrits s'inscrivent dans un renouveau littéraire et féministe, qu'elle conçoit comme une *troisième vague*. Pour ce faire, elle présente son argument à travers une rigoureuse analyse académique de quatre romans qui ont suscité des réactions littéraires et journalistiques enflammées lors de leur parution de part de leur nature inclassable et dérangement : – *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq, *Les jolies choses* (1998) de Virginie Despentes, *Viande* (1999) de Claire Legendre et enfin *Garçon manqué* (2000) de Nina Bouraoui. Pour Schaal, ces quatre textes adressent tous les inégalités persistantes pour les sous-représenté(e)s et révèlent que ceux-ci et celles-ci sont « la cible d'altérisation autant politique, social, que symbolique en raison de leur sexe et genre » (13), tout comme leurs auteures qui ont elles-mêmes été marginalisées lors de la parution de leur livre.

Le livre se présente en 5 chapitres dont le premier étant une introduction sur le contexte politique et social de la France des années 1990. Dans cette partie, Michelle Schaal donne un aperçu historique du féminisme français, de son absence de transmission dans l'Histoire française (15), de son retard vis-à-vis de l'enseignement des *Women's Studies* et *Gender Studies* à l'université française. Aussi, elle ébauche le rapport ambigu de ces auteures vis-à-vis du terme et du mouvement féministe malgré une claire conscience et engagement politico-littéraire. Schaal traitera plus amplement de ce rapport complexe et paradoxal dans le chapitre propre à chacune de ces auteures.

A l'encontre des critiques hâtives, sexistes et avilissantes libellant ces textes de « porno-chic » (202), « coup médiatique » (155) et de « mauvais genre » littéraire (39), Schaal entend de mettre à l'index « ce retour de baton » (19) des années 1990 en démontrant que Darrieussecq, Legendre, Bouraoui et Despentes sont en fait « en rupture et en continuité » (7) avec leurs prédécesseur(e)s littéraires et philosophiques de la deuxième vague féministe matérialiste (Beauvoir, Duras, Kristeva, Wittig, parmi d'autres). Aussi, elle affirme que ces écrivaines anticipent et reflètent les idées de performance d'identité et de genre des théoriciennes et philosophes Anglo-saxonnes comme Judith Butler et Donna Haraway et Gloria Anzaldúa et Rosi Braidotti. A l'aide de ces théories, Schaal expose des concepts tels que l'intersectionnalité, la performance et l'hybridité au sein des questions identitaires, sexuelles et esthétiques au cœur des quatre romans étudiés. Soulevant ainsi les contradictions et paradoxes concernant la situation de leurs contemporaines sur fond d'histoire postcoloniale et post-moderne, ces jeunes auteures contestent les hétéro-normes, le sexisme et la violence qu'endurent encore les femmes en fin de 20^{ème} siècle. Afin d'accéder à plus de liberté et de reconnaissance à la fois politico-sociale et littéraire, elles souhaitent ainsi ouvrir la porte à la diversité et aux savoirs alternatifs (27).

Un aspect fort et essentiel de cette étude réside dans son traitement de la question des auteures au sein de l'Histoire littéraire. A savoir que les genres littéraires traditionnels (par exemple les contes de fées, la littérature érotique etc.) dénigrent et victimisent les protagonistes féminins, renforçant ainsi les normes d'identité genrée et les genres littéraires acceptables pour les femmes. Schaal désavoue la marginalisation de ces auteures en

démontrant la conscience politique et littéraire de Darrieussecq, Bouraoui, Legendre et Despentès qui se sont aventurées en terrain tabou en montrant « l'insoutenable » (31) comme la violence physique, sexuelle ou morale. Leurs textes littéraires s'inscrivent alors dans une discussion sur l'identité genrée et sexuelle essentialisées et encore imposées aux femmes dans les années 1990 en France. A savoir que l'identité de genre est performative et non-naturelle (Butler), que le corps de la femme demeure essentialisé à travers la médecine, les diktats de beauté imposés par les médias et les technologies, et également les littératures traditionnelles complices du système patriarcal.

Enfin Schaal voit dans le travail de Darrieussecq, Legendre, Despentès et Bouraoui « un miroir » apposé à une société en progrès et en contradiction parce qu'elles apportent une conscience critique face aux discriminations des êtres subordonnés. En démontrant que les premiers critiques journalistes et autres de ces romans ont lu ces textes de manière littérale et par le biais des préjugés sexistes, Schaal réfute la mise au ban littéraire de ces auteures et réhabilite leurs écrits en les validant en tant qu'« acte[s] politique[s] intellectuel[s] » (146). Finalement, l'étude de Schaal démontre le pouvoir de l'écriture pour les femmes et les minorités à savoir qu'elle permet au sujet de s'auto-définir et de se réapproprier son Moi propre (279). Ainsi la littérature telle que la pratique cette nouvelle génération littéraire est une « performance butlérienne conscientisatrice » (197), un outil de libération et d'*empowerment* personnel pour celle-ci et pour les dominés au sens le plus large.

Somme toute, le travail de Michelle Schaal apporte une contribution significative dans le domaine des études du genre et de la littérature des femmes à savoir que peu d'ouvrages critiques se sont intéressés à mettre en lumière le lien entre les productions littéraires et leur contexte politique et historique. Schaal offre une analyse précise, stimulante et extrêmement bien documentée. *Une troisième vague littéraire et féministe, Les femmes de lettres de la nouvelle génération* est un livre riche en analyses littéraires et théoriques féministes, qui ne laisse pas son lecteur dans la confusion, et invite à lire et enseigner cette nouvelle génération de femmes de lettres.

Catherine Schmitz

Wofford College

Broche, François, et Jean-François Muracciole. *Histoire de la Collaboration, 1940–1945*. Paris : Tallandier, 2017. 620 p.

Les deux spécialistes qui ont mené à bien ce projet éditorial partent du constat suivant : la période de la Collaboration a « laissé une empreinte indélébile sur l'histoire de la France contemporaine » (13). Ce « phénomène sans précédent dans l'histoire de France » (14) a durablement marqué la société française dans tous les domaines : politique, économique, social et culturel. Le livre de Broche et Muracciole a pour objectif d'en restituer la complexité, qui commence au niveau institutionnel : « Le régime qui s'instaure à Vichy le 10 juillet 1940 est issu de la défaite militaire et des conventions d'armistice, décidant le partage de la France en sept zones, signées par le gouvernement présidé par le maréchal Pétain avec l'Allemagne, puis avec l'Italie » (486). Un chapitre, « La trace et l'histoire », est consacré aux multiples représentations de l'Occupation qui se sont accumulées depuis la Libération, à travers les nombreux écrits historiographiques et les encore plus nombreuses œuvres littéraires et cinématographiques. Broche et Muracciole ont eu pour objectif de produire un ouvrage synthétique sur les conséquences historiques de ce que Marc Bloch avait appelé « l'étrange défaite ».

Au niveau politique, *Histoire de la Collaboration* fournit un suivi presque quotidien des événements et machinations au sein du régime de Vichy, ainsi que des agissements des divers individus et organisations établis à Paris qui avaient accepté la vassalisation de la France et qui s'étaient résolus à soutenir l'effort de guerre allemand. Les revirements du

Parti communiste français, du pacte germano-soviétique à l'invasion de l'URSS par l'Allemagne, sont également abordés : « L'approbation du pacte germano-soviétique (23 août 1939) et de l'invasion de la Pologne par l'URSS (17 septembre) entraîne la mise hors la loi du Parti communiste (26 septembre 1939) et l'emprisonnement des parlementaires et de nombreux militants communistes (octobre 1939) » (366). À Vichy, les rivalités entre Pétain, Laval et Darlan ont eu en fin de compte peu de conséquences, n'aboutissant qu'à des « concessions de plus en plus nombreuses à la puissance occupante » (523). En particulier, Laval n'a pas hésité « à inclure dans la politique de Collaboration la livraison de Juifs aux nazis, la déportation de travailleurs français ou l'association des polices françaises à la traque des résistants » (88–89).

Dans le domaine économique, Broche et Muracciole rappellent que le « régime de Vichy a mis en place un dirigisme économique comme la France n'en avait jamais connu » (205). Le chapitre consacré au « bilan très sombre » de la Collaboration économique est un des plus détaillés et des plus instructifs de ce livre : « À travers l'exemple de deux branches industrielles, la sidérurgie et le pétrole, on peut essayer de mieux comprendre les mécanismes de la collaboration économique et souligner la grande complexité des relations nouées entre Vichy et le grand patronat » (236). *Histoire de la Collaboration* est également très complet dans le domaine culturel : « De 1940 à 1944, près de quatre cents pièces de théâtre ont été représentées à Paris et toutes, tant s'en faut, n'ont pas été des œuvres insignifiantes ou de pur divertissement » (281). Le statut paradoxal du cinéma français durant l'Occupation — une censure sévère mais des encouragements financiers à produire des films — n'est pas oublié : Broche et Muracciole signalent « un extraordinaire afflux de spectateurs dans les salles : 452 millions de francs de recettes avant la guerre, 915 millions en 1943 » (280).

La conclusion de ce livre, consacrée à « l'actualité de la Collaboration », résume les polémiques que la période 1940–1945 et son « immense faillite morale » (518) suscitent encore de nos jours. Clairement écrite et abondamment documentée, l'étude très complète de Broche et Muracciole intéressera aussi bien les spécialistes qu'un plus grand public.

Edward Ousselin

Western Washington University

Daoud, Kamel. *Mes indépendances : Chroniques 2010–2016*. Arles : Actes Sud, 2017. 464 p.

Dans son premier roman, *Meursault, contre-enquête* (Actes Sud, 2014), Kamel Daoud a établi une relation intertextuelle fascinante avec *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus. En choisissant pour narrateur le frère de « l'Arabe » assassiné par Meursault, Daoud a donné une voix et une identité à la victime anonyme du roman de Camus.

Plus récemment, la publication de *Zabor ou Les psaumes* (Actes Sud, 2017) a confirmé son talent en tant que romancier. *Mes indépendances*, une sélection de ses articles (la plupart écrits pour *Le Quotidien d'Oran*), vient rappeler que Daoud a une déjà longue carrière de journaliste derrière lui. En tant que journaliste, Daoud semble être un stakhanoviste de l'écriture. Pour produire ce volume, comme il l'explique dans son introduction, il « aura fallu faire des choix sur un gros corpus de près de deux mille textes rien que pour les années 2010–2016, des prémices des soulèvements dans le monde arabe jusqu'aux jours présents » (13). *Mes indépendances* contient près de 300 articles (chacun d'une longueur de deux pages, en général) qui étaient initialement destinés aux lecteurs algériens. L'auteur devenant plus connu à travers le monde, certains de ses articles ont été lus par un public plus vaste — ce qui a mené à des polémiques notables.

Daoud aborde dans ses chroniques — « un art majeur en Algérie » (20) — une grande variété de sujets : « Mes sujets étaient des obsessions car liés à ma condition, ma liberté : la femme, la sexualité, l'islamisme, l'architecture, l'Histoire contraire à la présence du

monde, le dieu escamoté par le dogme, etc. » (17). La politique est le trait commun à cette liste sommaire. Daoud brocarde le pouvoir algérien, qui s'est figé en une gérontocratie passéiste, s'accrochant désespérément à ses privilèges et à ses mythes postcoloniaux. Les années de guerre civile, la décennie 1990 et ses massacres, les terroristes islamistes qui n'ont jamais été jugés, pèsent lourdement sur ces chroniques : « cette décennie algérienne devenue mondiale avec l'extension universelle du mal et du meurtre au nom de Dieu » (17).

Voyons quelques exemples de ces chroniques. Dans « Peut-on emprisonner un Algérien pour tentative d'immolation ? » (12 juin 2011), Daoud présente le cas absurde de deux habitants d'une ville du Sud algérien qui, par désespoir, ont tenté de se suicider par le feu, ce qui leur a valu d'être emprisonnés : « La question du suicide est un crime dans les régimes totalitaires et les religions d'empire » (96). Dans « Les Djihadistes sont les enfants des dictatures, pas des révolutions » (26 janvier 2013), Daoud s'insurge contre l'idée « revendue aux opinions de l'Occident » selon laquelle les attaques terroristes plus récentes seraient « la conséquence du Printemps arabe » (201). Dans « Assia Djebar peut encore vivre si on le veut » (9 février 2015), Daoud constate « l'oubli organisé » et le « dédain » en Algérie à l'occasion de la mort de la romancière (351). Dans « Mes petites guerres de libération » (2 mars 2016), Daoud revient sur « l'affaire Cologne » (les agressions sexuelles du nouvel an 2016 en Allemagne) et sur les polémiques que son article du 31 janvier 2016 dans *Le Monde* a suscitées : « Le postcolonial ne doit pas être cécité et la 'différence' ne doit pas excuser la barbarie » (450). Ce n'est pas sans raison que Daoud a établi une sorte de dialogue littéraire avec Camus, cet autre journaliste engagé (*Actuelles*) qui souhaitait le progrès et la justice sans renoncer à la liberté.

Edward Ousselin

Western Washington University

Vuong, Léa, *Pascal Quignard, Towards the vanishing point*. Oxford: Legenda, MHRA, 2016. 113 p.

L'œuvre de Pascal Quignard entre à plein titre dans ce que Dominique Viart et Bruno Vercier ont défini « littérature déconcertante » (*La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005) en ce qu'elle interroge les inquiétudes de notre époque et ses modes de représentation, et finit par déjouer les attentes du lecteur : en tant que telle, elle ne cesse de solliciter les critiques qui tiennent le pas de cet auteur extrêmement fécond.

C'est l'aspect paradoxal de cette production tournée vers son anéantissement que va explorer Léa Vuong, dans ce livre qui s'ouvre sur la figure du plongeur de Paestum, choisi comme emblème de l'écriture de Quignard. Cet individu qui saute vers le néant est l'image quignardienne que peut assumer la conscience de l'éphémère et la nécessité de la disparition. En cinq chapitres, Léa Vuong analyse les manières choisies par Quignard pour exprimer cet attrait vers l'anéantissement qu'il partage avec nombre de ses contemporains (Ernaux, Carrère, Echenoz, Modiano, Houellebecq) et qu'il manifeste d'abord par sa biographie, en oscillation constante entre l'exposition à la scène littéraire et artistique et l'isolement. L'abandon du monde, choix que Quignard a accompli finalement en 1994, impliquerait le silence, mais comment se passer de langage en écrivant ? La littérature est tout de même faite de mots... En ensauvageant « le langage domesticateur » répond Quignard, en soustrayant au langage sa fonction civilisatrice pour en faire un instrument qui nous ramène à nos origines inhumaines et donc qui ne peut que pointer vers la disparition.

Que la littérature soit un art fondamentalement asocial est une vérité qui est de plus en plus proclamée et que Quignard cultive à sa manière, s'insérant – voie naturelle pour cet érudit – dans un courant qui remonte à des temps anciens : l'exemple qu'il préfère et dont il parle dans *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, est Port-Royal, tentative

d'isolement d'une série d'artistes et de penseurs jansénistes. Mais ce qui singularise la solitude de Quignard par rapport à ses prédécesseurs, c'est le fait qu'il tend vers la disparition : sa retraite du monde est le premier pas vers la dissolution de lui-même en tant qu'écrivain. Il refuse la subjectivité et l'individualité que produit le discours et affirme que sa véritable vocation est celle de lecteur : c'est en tant que lecteur qu'il est écrivain.

Zétés, Apronenia Avitia, Augustina Izquierdo, autant de pseudonymes de l'écrivain-lecteur qui montrent comment la négation de l'identité est nichée dans l'acte même de l'écriture. Ce n'est pas un hasard si dans cette œuvre résonnent les voix d'une bibliothèque infinie : emprunts et citations font des textes de Quignard une étoffe tissée avec des fils d'auteurs préférablement inconnus allant constituer la chaîne qu'il croise avec ses propres fils de trame. Et il devient alors extrêmement difficile de comprendre jusqu'où arrive la citation et où commence l'invention : c'est cette nature profondément hybride, et la conscience de cette hybridation fortement voulue, qui fait l'originalité de cette œuvre.

La dépersonnalisation du personnage, évidente dans l'ultime dissolution dans l'élément liquide de la protagoniste de *Villa Amalia*, s'accomplit aussi dans les contes de Quignard qui transgressent le but canonique de contribuer à la construction d'une personnalité *in fieri*, mais sont plutôt une attaque portée contre le discours et l'écriture. S'ils partagent avec le mythe l'origine prétendument anonyme, ou confiée aux racontars, ils s'en différencient dans ce qu'ils ont affaire avec la métamorphose comme conséquence de la perte du lien entre l'homme et le monde. Ainsi dans *L'enfant au visage couleur de la mort* : l'enfant qui lit se change d'abord en une sorte de méduse au regard meurtrier, ensuite en un livre enluminé par lequel, étant jeté dans le feu, s'opère la dissolution finale du personnage.

L'écriture pour Quignard est une façon de parler tout en gardant le vœu du silence (*Ethelrude et Wolframm*). Le langage est d'ailleurs ce qu'il y a de moins apte pour exprimer la vérité et pour communiquer quoi que ce soit. Cette critique du langage finit par entacher la forme même de l'écriture, qui glisse vers d'autres arts, comme la musique ou la danse.

La collaboration avec des artistes du visuel montre ce que nombre de ses œuvres disent d'une autre manière : se passer de mots est une nécessité avant d'être une possibilité, comme il émerge d'œuvres aussi diverses que le sont *La frontière*, *Terrasse à Rome*, *La nuit sexuelle*. Mais l'image idéale vers laquelle tend toute l'œuvre de Quignard est vide, parce qu'antérieure à sa conception.

Jadis est un terme clé pour Quignard, mais sa centralité même en rend presque impossible la définition : on ne peut ni le décrire ni le représenter, il se situe au-delà du symbolique et de l'imaginaire, dans ce qui précède le processus de différenciation. Pour lui le passé n'est pas quelque chose que l'on peut saisir : dans les représentations qu'il en donne, il privilégie constamment le travail d'un temps qui sape l'intégrité du passé.

Quignard conduit son lecteur dans un espace où la frontière entre vérité et fiction est effacée et où l'érudition conduit à une impasse : d'ailleurs il veut saper les certitudes, il veut déstabiliser son lecteur, le confondre, le désorienter.

Ainsi, il ne surprend plus que le lien entre la littérature et le langage soit finalement dissous : pour Quignard la littérature n'appartient pas au langage, mais à la semence originaire qui, comme l'affirme Kristeva, est une participation à la force primordiale des éléments. Et du coup l'écriture devient un acte de prédation.

Mais celle-ci n'est pas la seule contradiction : il affirme aussi vouloir « se érudir », c'est-à-dire revenir à ce stade de rudesse que la connaissance lui avait fait dépasser. Et voici que ce but, désormais irréalisable, rejoint l'impossibilité de recouvrer le jadis.

Dans ce panorama qui vise à tracer dans l'œuvre la voie vers la disparition et le silence, obtenus souvent au niveau formel par la fragmentation et au niveau thématique par le feu, Léa Vuong entrevoit quand-même une possibilité de salut. Ce ne sont pas les mots qui sauvent, comme chez Perec, position qui l'oppose à Lapeyre-Desmaisons, mais la figure de l'enfant.

Pour Vuong, qui reprend les pages de Benjamin sur le collectionneur et l'enfant, et l'union inévitable entre les deux, l'enfant quignardien et ses collections (comme dans *Les escaliers de Chambord*) seraient une manière de remplir le vide insoutenable auquel cet auteur se confronte.

Dans la conclusion, l'auteure réfléchit sur le manque d'intérêt que le public américain réserve à Quignard et elle évoque une évaluation de Jorge Semprun selon lequel il serait le prototype de l'écrivain franco-français, parisien blasé, hyper-érudit que seule une élite de lecteurs peut comprendre et dont la méfiance envers le langage se retorquerait contre ses œuvres elles-mêmes. L'œuvre quignardienne châtrerait le commentaire, et viserait à transformer l'acte critique en une lecture qui s'abandonne à la fascination que cette écriture ne manque pas d'exercer. Quignard écrivain non pas imposteur, donc, mais prédateur.

Cette lecture globale, qui met finalement d'accord le thème analysé (la tendance vers la disparition) avec l'absence de textes critiques américains, ignore beaucoup de la production critique européenne sur cet auteur (surtout entre 2012 et 2016), qui connaît une abondance, comme le montre le répertoire de Klapp, chaque année grandissante.

Laura Brignoli

Università Iulm, Milano

Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese, vol 69. Autunno 2015, Anno XXXV. « Variations françaises sur les Mille et Une Nuits : quelles versions pour quels effets ? » sous la direction de Aboubakr Chraïbi et Ilaria Vitali, Olschki Editore.

L'année 2015 a marqué le tricentenaire de la mort d'Antoine Galland, auteur qui a introduit en France les *Mille et Une Nuits*, créant ainsi un impact sur des générations « de lecteurs, d'auteurs, d'artistes, de penseurs » (3). Prenant comme point de départ cet anniversaire, ce recueil d'essais bilingue, écrits en français et en anglais, vise à analyser « les configurations possibles de la traduction, de la réécriture, de la variation sur les *Nuits* » dans l'espace culturel et linguistique francophone. Comme le remarquent Aboubakr Chraïbi et Ilaria Vitali, l'impact des *Nuits* sur le monde francophone mérite une attention spécifique vu l'ampleur et la durée d'une telle influence depuis le début du XVIII^e siècle. Les 17 essais portent donc sur « les usages que les écrivains et artistes français et francophones ont fait des *Nuits* » de l'époque des Lumières jusqu'au XXI^e siècle (4), en privilégiant trois angles d'analyse : à savoir la notion de source et d'usage, la théorie et la pratique de la réécriture et de l'adaptation, ainsi que « l'impact de ces variations sur d'autres ouvrages et, plus en général, sur le champ de l'imaginaire » (7).

Les premiers six essais analysent l'influence des *Nuits* sur les chefs d'œuvres et ouvrages « mineurs » des XVIII^e et XIX^e siècles, en prenant en considération aussi bien la dimension philosophique et morale des contes que la parodie. Ainsi, Abdelfattah Kilito et Jean-Paul Sermain inaugurent ce recueil en mettant en avant la malléabilité et l'ouverture des *Nuits* à des interprétations et usages successifs. Kilito lie les *Nuits* à la « road novel » didérotienne *Jacques le fataliste* (1796) ; la recherche de retrouver ce qu'on a perdu ou oublié mène les protagonistes des deux œuvres à une quête philosophique sans fin ; quête qui, selon Sermain, est reprise dans la traduction de Galland, en en faisant une œuvre classique. D'autres questions philosophiques portant sur la morale et la religion ont pu trouver leur place dans le conte oriental. Richard van Leeuwen et Raymonde Robert examinent dans leurs essais respectifs les adaptations des *Nuits* par l'Abbé Bignon, Jacques Cazotte et William Beckford. Ces auteurs s'interrogent sur la morale dans une période où les valeurs du christianisme semblent s'effriter face à d'autres systèmes religieux et au changement de goût où sont privilégiés le pathétique et le spectacle du mal. Cette fascination pour les pouvoirs démoniaques et le surnaturel caractérisent également les œuvres de l'Abbé Voisenon au XVIII^e siècle et plus tard celles de Balzac. Comme le

démontre Svetlana Panyuta, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le cadre oriental autorise la satire sociale et l'amour libertin, deux aspects qui permettront à Voisenon de transformer les protagonistes de *Le Sultan Misapouf* (1746) en baignoire ou en pot de chambre. Au XIX^e siècle, le personnage démoniaque réapparaît dans le personnage balzacien Vautrin, qui unifie, selon Dominique Jullien, la signification du mot « génie » faisant référence au *djinn*, créature mythologique pré-islamique, au « terme issu du latin *genius*, désignant chez Balzac un esprit doué d'une puissance intellectuelle et créatrice exceptionnelle » (86).

Les prochains cinq essais examinent l'impact des *Nuits* à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècles, en se focalisant, entre autres, sur des caractéristiques extra-littéraires comme l'article d'Évanghélia Stead qui porte sur la mise en page et la typographie de la création architectonique des seize volumes de *Le Livre des Mille et Une Nuits* (1899-1904) de Charles Mardrus. Par ailleurs, cet opus inspira en partie le ballet russe *Shéhérazade* de Serge Diaghilev, présenté pour la première fois en 1909 à Paris. Comme le remarque Ilaria Vitali, ce ballet fit partie du projet de Diaghilev de créer un « art total », unifiant la chorégraphie, la musique et la peinture décorative. Des problématiques politiques, comme le déclin de l'Empire ottoman vers la fin du XIX^e siècle, rentrent également en jeu dans les adaptations littéraires des *Nuits*. C'est le cas dans l'œuvre de Pierre Loti, fasciné par l'impitoyable sultan et époux de Schéhérazade, Shahriar qui, outragé, « exprime sa mélancolie avec une violence inouïe » et dont Loti retrouve, selon Marie Mossé, l'incarnation dans le « mystérieux personnage d'Abd-ul-Hamid II » (149), sultan mélancolique qui essaya désespérément de rétablir son pouvoir absolu. A la crise politique suit « le motif décadent de crise de la parole poétique » (167), comme le rappelle Anna Zoppellari. Dans son pastiche des *Nuits*, *Le veuvage de Schéhérazade* (1930), Henri de Régnier imagine la transformation de Schéhérazade de conteuse en auditrice, causée par la mort du Sultan, qui renforce l'importance de « la capacité d'écouter » (168). Schéhérazade est également la protagoniste des trois réécritures des *Nuits* par Jules Supervielle qui, dans sa comédie *Shéhérazade* (1949) met en scène une héroïne refusant « d'employer la puissance magique de son verbe (Cyrille François, 172). C'est ainsi que Supervielle réussit à mettre l'accent sur les vertus et la probité de la protagoniste qui aident à surmonter et dépasser la violence du conte afin de célébrer la victoire de l'amour et de la poésie.

Les six derniers articles portent sur les adaptations à cheval entre le XIX^e et XX^e siècle ayant une approche novatrice à l'hypotexte ancestral. Ainsi, la pièce *Mille et une nuits théâtre* (2007) de Bertrand Raynaud ne s'inscrit-elle pas, selon Isabelle Bernard et Waël Rabadi, dans « le ludico-exotique » conventionnel (183), mais porte plutôt sur la fonction du raconter, s'inspirant des reprises et des abandons de la narration sans vouer aucune fidélité au texte original. De même, les romans de Pascal Quignard, notamment *Albucius* (1990), adoptent le style narratif des *Nuits*, que Yves Ouallet classifie de reprises et de ravaudage (203) d'histoires différentes, à l'univers de la Rome antique, donc à un contexte fortement éloigné des *Nuits*, pour souligner le caractère universel de l'hypotexte. Un nouveau tissage des fils narratifs, cette fois sous un angle féministe, se manifeste également dans le film d'animation *Schéhérazade* (1995) par la plasticienne Florence Miailhe. Comme l'explique Isabelle Bernard, c'est en donnant la parole à Dinarzade, sœur de Shéhérazade, que le lien sororal et les stratégies de résistance sont mis en avant. Rachid Mendjeli voit dans la continuation du personnage de Shéhérazade dans le cinéma français (*Shéhérazade* de Pierre Gaspard-Huit, 1962 et *Les Mille et Une Nuits* de Philippe Broca, 1990) non seulement la représentation de l'altérité féminine, mais aussi « d'un fantasme d'un orient arabe imaginaire » (232). Ce fantasme se manifeste également dans la peinture, surtout après la colonisation française du Maghreb, comme dans la *Shéhérazade* d'Adolphe Lalauze, datée de 1881, représentant une héroïne dénudée et lascive, selon Georges Bertrand, le stéréotype de la femme « orientale » ; ce qui n'empêche toutefois pas des

interprétations artistiques, certes exotiques, mais aussi fantasques et originales. Ces interprétations fantasques trouvent leur place également dans la culture populaire de la bande dessinée. Dans la série *Iznogoud*, créée par René Goscinny et Jean Tabary, le seul lien avec les *Nuits* est formé par la mention des personnages de Shéhérazade, d'Aladin et d'Ali Baba, parmi d'autres personnages clef, laissant libre cours à l'imagination et au génie des deux auteurs.

Au bout du compte, ce recueil d'articles permet à ses lecteurs de faire des voyages littéraires dans différentes époques, genres, styles et langues pour leur donner envie de lire et relire les *Nuits* ainsi que leurs mille et une variations.

Valentina Denzel

Michigan State University