

## Book Reviews

Laycox, Monty R. *An Intertextual Study of the Livre du Cuer d'Amours Espris by Fifteenth-Century French Author René d'Anjou*, with a Foreword by Judith Rice Rothschild. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2007. 171 p.

As the Foreword to this study rightly asserts, "To some medievalists, *The Livre du Cuer d'Amours Espris* is, unfortunately, perhaps better known by its title alone rather than by acquaintance with the text, and possibly too, the extraordinary illuminations, supposedly supervised by *le bon roi René* himself" (i). Along the route that stretches from *Le Roman de la Rose*, to the works of Guillaume de Machaut, to fifteenth-century ballades and rondeaux, the *Livre du Cuer* has usually been billed as an interesting side trip rather than a must-see destination: largely derivative of the *Rose* allegory and also less significant than the ballades and rondeaux of Charles d'Orléans. Thus, Monty R. Laycox's analysis, of which the goal is "to examine how the text works to subvert its own stated allegorical meaning," provides a welcome contribution to the body of scholarship on medieval allegory, the lyrical "I", and courtly quests in general (12).

*An Intertextual Study* consists of a Foreword and seven chapters, plus bibliography and index. Chapters 1 and 7 are the Introduction and Conclusion; Chapters 2-6 focus on "Personifications," "Fol/Faulx/Loyaulx," "Love, Fortune, Destiny," "Dreams, or the Metaphysics of Futility," and "Parc Fac." Of course, *Le Livre du Cuer* abounds in strong connections with *Le Roman de la Rose*, particularly through its use of personification, evocation of the dream narrative, and treatment of the amorous quest. However, rather than accepting this obvious intertextuality at face value, Laycox begins by examining just what "allegory" means, both in theory and in practice, with the intention of demonstrating how René's *paraboles* subvert "recognizable medieval topoi, personifications, places and objects" (32). While this *roman du moi*, ostensibly about the author-persona René, bears many similarities to other tales of the amorous quest, it seems, nonetheless, to remain "at odds...with the allegorical drift of the story" (33).

Commentary on the personifications in *Le Livre du Cuer* in Chapter 2, a chapter twice the length of any other, considers the nature of Bel Accueil, Esperance, Desir, Plaisir, and Deduit. Do they operate in a way that is consistent with the abstractions they embody, or at least with their behavior in other allegories? Laycox observes, "At times, *Cuer's* Bel Accueil behaves just as the *Rose's*. . . . But in other cases he acts in such a way as to twist the meaning of the name beyond all recognition as established in the *Rose*," for example, when "he is impolite to Reffuz in particular" (38, 44). At another point, Melencolie's joy upon hearing a command from Lady Sadness seems to contradict her true nature. Thus, personifications in *Le Livre du Cuer* are to be mistrusted, for they are not necessarily faithful to their names: "...although *Cuer* does indeed heroically battle with opponents and humbly submit to the omnipotent force of love, along the way he encounters personifications who, while offering aid and succor in his noble quest, simultaneously and subversively either act salaciously, provide inappropriate comic relief, or sow seeds of despair" (73).

Chapters 3-6 examine the love quest from a number of intertextual perspectives, e.g., the Arthurian corpus, *L'Hospital d'Amours*, *La Prison amoureuse*, *Le Remede de Fortune*. Laycox proffers convincing analysis of the "fol/faulx" lover (who "blames both Fortune and Love for his problems"), the "futility" of trying to attach significance to dreams (because they always require interpretation), and *Cuer's* fairly useless visit of Parc Fac (where he did not seem to understand what he saw and heard). The most strikingly subversive aspect of King René's narrative is that the outcome for *Cuer* hardly matches the one achieved by "the fictional A-list of Arthurian knights" (154). Laycox

states, "In sum, as the dream begins, we know the author-persona is in need of advice, but though we do not know the precise details of either his problem or the advice he seeks, there is absolutely no hint of Cueur's ultimate defeat. On the contrary, his troubles, while only sketchily described, seem so commonplace that we do not doubt what they might be, and with the catalog of great iconic men who almost invariably get what they desire that begins the dream sequence, readers have no reason to suspect that they may not be embarked on yet another adventure in the same vein" (155). He further observes, "In the end, Douce Mercy is sans mercy, and Cueur retires from the world to the Hospital d'Amours" (159).

As mentioned above, *An Intertextual Study* constitutes a valuable addition to the body of critical analysis of *Le Livre du Cueur*, which has needed expansion for quite some time. Laycox is to be commended for the clear organization of his commentary and the well-reasoned approach he takes to King René's narrative. Likewise appealing is his use of humor to good purpose, such as "a few good medieval pick-up lines" and "boy meets-then-goes-through-hell-to-win girl story" (152). Given this flair for expression, a more glamorous title for this book might have been in order. "*An Intertextual Study...*" immediately carries the reader back at least two decades, when "intertextuality" and "remaniement" were in the forefront of criticism of medieval French literature. As concerns this work's overall thesis, one might validly take issue with its author's apparent view that *Le Livre du Cueur* engages in more subversion of meaning than other works belonging to the intertextual network under consideration. *Le Roman de la Rose* does, after all, bring into question the significance of dreams, as well as address the notion of false appearance and behavior. It only makes sense that, just as the personifications who populated Cueur's fictional world were often "false" and subversive, the people who inhabited René d'Anjou's real world were often disloyal and deceitful, whether in love or politics.

Beverly J. Evans

State University of New York at Geneseo

\*\*\*

Unwin, Timothy, ed. *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 234 p.

The Cambridge Companion series is described by the publisher as: "collections of specially commissioned essays, shaped and introduced to appeal to student readers... who wanted reasonably priced critical books that offered a variety of viewpoints rather than a single, idiosyncratic voice"<sup>1</sup>. The concept does have its advantages in that multiple avenues of textual interpretation can be offered through the application of varied critical approaches, while still presenting a comprehensive delineation of the broad scope of a writer's corpus and spheres of interest. It is not, however, without its disadvantages. The principal drawback is the lack of consistent focus and divergent uses of the same textual extract and/or of the same critical term, due to the fact that each contributor prepares her or his piece without benefit of having read the others. Tim Unwin, quite aware of the potential for the reader's occasional sense of dislocation, has made an effort to attenuate the effect by presenting the essays in an order which seems to encourage them to both complement and play off each other, or as he puts it in the preface, an arrangement that "allows significant texts and themes to be revisited at successive stages in the light of different critical or theoretical concerns" and that "enables attention to be brought to key areas of the Flaubertian corpus... that can sometimes be overlooked" (p. xii).

---

1 ([www.cambridge.org/features/companions/](http://www.cambridge.org/features/companions/))

The volume contains fourteen essays, the majority concise and to the point, each written by an academic specialist (or in one case a well known novelist), who has previously published on the significance of the Flaubertian corpus. A preface describes the editor's approach to organizing the volume and it followed by a brief chronology which outlines the highlights of Flaubert's life and major publications. The subjects covered in the essays range from the biographical to the interpretative, from commentary on specific genres as practised by Flaubert to interdisciplinary studies addressing several works, and use approaches running from genetics to psychoanalysis. Particularly illuminating are contributions by Rosemary Lloyd, on the correspondence, Ann Green on history and its representations, Mary Orr on death and the *post-mortem*, Alison Finch on Flaubert's stylistic achievements in the fictional works, Tony Williams on the writing process, Anne Israel-Pelletier on Flaubert and the visual and Alan Raitt on the novelist's obsession with the theatre and the use of the theatrical motif. These are rounded out by essays on some subjects rarely touched on in volumes designed to introduce a writer and his work, in this case Tim Unwin on Flaubert's early work, mostly unpublished during his lifetime, and a fine essay by Adrienne Tooke on the travel writings. Lawrence Porter presents a carefully constructed analysis of the modes of characterization in the fictional works, while Lawrence Schehr's study of failure as a motif in the work as well as Flaubert's view of the failure of his work, is a key to understanding the dual impact of the author's vision of the relation between art and humanity. The Peruvian novelist Mario Vargas Llosa, long an admirer of Flaubert's work, closes the collection with a brief appreciation of its importance for the novelist of today. Not only was Flaubert the first modern novelist, Vargas Llosa maintains, he continues to be the very model of the modern novelist to this day. There is a bibliography for those who wish to read further on specific subjects.

One minor irritant, however: the quotations from Flaubert are all presented in English translation, followed by the original French in brackets. Of course, the reader of French will be drawn into the English version, before remembering the French follows, and will then read it too. But the question of translation is a policy of the series, meant to be accessible to readers who do not know the original language well enough. This Cambridge Companion to Flaubert is a must for research libraries supporting graduate programmes in French as well as undergraduate libraries where there are honours programmes.

Peter J. Edwards

Mount Allison University

\*\*\*

Asholt, Wolfgang et Hans T. Siepe, ed., *Surréalisme et politique – politique du surréalisme*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2007. 264 p.

La vente Breton 2003 et tous les débats qui l'ont accompagnée, ainsi que la parution, la même année, du livre aux nombreux dérapages de Jean Clair, où le surréalisme a notamment en héritage le 11 septembre, ont été des facteurs importants dans la tenue du colloque de Düsseldorf en 2004, dont les interventions sont regroupées dans cet ouvrage de la série de Rodopi, "Avant-Garde Critical Studies".

Carole Reynaud Paligot fait un rappel des diverses prises de position politiques du surréalisme tout au long de son histoire, que Jacqueline Chénieux-Gendron, dans sa propre analyse, caractérise plutôt de "*seuils de réorientation*" allant d'idées anarchistes aux idées de révolution auxquelles l'anarchie se mêle encore (87). Deux de ces moments de positionnement politique sont isolés et étudiés dans les contributions de Hans Siepe pour l'Exposition Coloniale de 1931, et d'Henri Béhar pour la guerre d'Algérie et le "droit à l'insoumission" du Manifeste des 121, pour lequel Breton émet la réserve que

l'insoumission ne peut pas être réduite à un droit, sans pour autant se retirer de la Déclaration faite en 1960 en faveur des appelés et d'un peuple (199). Cette réserve n'est pas sans intérêt parce qu'elle montre Breton, à l'intérieur d'une action collective qui dépasse le surréalisme, ménageant à l'individu la liberté fondamentale de dire non à tout moment. C'est une étude où Henri Béhar, de la "classe 60", laisse sa voix fonctionner comme un témoignage des actions étudiantes contre la guerre d'Algérie, qu'il appelle "l'absurde conflit" (210), en écho toujours vif aux mots de la Déclaration même, où il est question de "combat criminel et absurde" (213).

Toujours au sujet de Breton, Jacqueline Chénieux-Gendron attire l'attention sur une inexactitude réitérée qui fait de la participation de Breton au PCF un "engagement", alors qu'elle y voit surtout une "adhésion" au parti qu'il laisse expirer en 1928 (87). Le terme "engagement", dans une acception plus large, est l'un des maîtres mots de l'étude où Peter Bürger relève un "désespoir" à la fois chez Artaud et chez Drieu, qui ne leur permet pas de suivre le groupe surréaliste dans le communisme, l'individu primant, avec Drieu pris par son rêve de toujours d'un engagement où groupe et individu se fondent (64), qui l'amène plein de désillusions vers le fascisme, où l'attend une nouvelle série de désillusions.

Si "la" politique est ainsi abordée dans l'ouvrage, beaucoup d'autres se penchent sur ce que Wolfgang Asholt et Hans Siepe appellent, dans leur introduction, "le" politique surréaliste, qui s'étend à tous les moyens imaginés par le surréalisme pour mettre "l'art dans la vie" (16). Dans cette exploration du politique, Effie Rentzou, qui étudie plus particulièrement comment est traité le surréalisme grec, propose un modèle pour "repenser" l'internationalisation du surréalisme, où la vieille idée du centre, Paris actif, se diffusant vers la périphérie, le reste du monde surréaliste, serait remplacée par un "continuum de liens implicites et explicites" (192). Le surréalisme lui-même offre, en réduction, ce modèle dans le sens où Paris, dans les premières années du mouvement, présente une topographie éclatée, moins centre unifié que découpage en zones d'activités et lieux forts (rue Fontaine, les Halles, la Tour Saint-Jacques, rue de Grenelle, le café Certa, les passages...), sans oublier les allers-retours Paris-Provence, les déplacements à travers l'Europe. Quelques études, avec Breton ou Magritte comme points d'ancrage, regardent l'espace européen ainsi que la production contemporaine. Théâtre et poésie automatique sont aussi discutés en tant que genres et Michael Sheringham rappelle une "théâtralisation" à l'oeuvre chez Breton, où "l'espace imaginaire" est perçu "comme une scène devant laquelle on s'attend à ce qu'il se passe quelque chose" (112). On trouve également une lecture assez pointue par Sjeff Houppermans de deux romans de Crevel et un survol de Maxime Alexandre par Irène Kuhn.

Reste à évoquer deux essais d'une belle originalité qui peuvent être lus ensemble. L'un de ces essais, par Sven Spieker, porte sur l'archivage entrepris par une "bureaucratie" dès "le début du surréalisme" pour conserver les traces des manifestations de l'inconscient et enregistrer la vie, les écrits, les rencontres du groupe grâce aux Archives du Surréalisme et au Bureau de Recherches surréalistes, en "sténographie", "papier carbone", "machine à écrire" (36). L'autre contribution examine les remous causés par la "Vente Breton", au sujet de laquelle Wolfgang Asholt conclut le recueil, à la poursuite du "spectre du surréalisme [qui] déambule peut-être encore en Europe" (264), relâché cette fois par l'ouverture de l'appartement de la rue Fontaine et la dispersion des collections d'André Breton.

*Stephen Steele*

*Simon Fraser University*

\*\*\*

Proust, Marcel. *L'indifférent. L'indifferente*. Trad. par Michael Fantauzzi. Préface et notes par Anna Isabella Squarzina. Roma : Portaparole, 2007. 96 p (48 p x 2).

Trente ans après que Philip Kolb a retrouvé la nouvelle deux fois perdue *L'indifférent* de Marcel Proust, dont le public et les spécialistes ignoraient jusqu'au titre en 1978, et que l'auteur demandait à Robert de Flers de repérer en 1910, l'œuvre de jeunesse de Proust (qu'il appelait « imbécile ») connaît assez de popularité pour se voir paraître dans une deuxième traduction italienne, en édition bilingue avec une préface, des notes, et une bibliographie (Kolb, « Une nouvelle perdue et retrouvée », *L'indifférent*, Paris : Gallimard, 1978, 15). Cette édition offre plus d'apparat critique que les précédentes, et le lecteur français pourra en tirer profit. La nouvelle traduction est plus proche de l'original, mais malheureusement, le format en « carte de jeu » des moitiés française et italienne rend encombrante toute comparaison.

La nouvelle traduction par Fantauzzi garde plus fidèlement la structure des paragraphes, la syntaxe, et le lexique de l'original (rarement, c'est Mariolina B. Bertini qui emploie des mots plus proches des originaux ; « L'indifferente », *I piaceri e i giorni*, Torino : Bollati Boringhieri, 1988, 180-191). Les choix lexicaux de Fantauzzi diffèrent souvent de ceux de Bertini même quand, pour un lecteur d'italien non avancé, il n'y a pas de différence perceptible. Des questions de ton et de sens nous font parfois hésiter entre Bertini et Fantauzzi. Bertini rend mieux l'indifférence par l'adjectif « simpatico » et le verbe « contemplava » avec lesquels elle traduit « charmant », « gentil », et « se mira » ; l'« ammirava » de Fantauzzi qui rappelle « mirarsi » et les adjectifs « affascinante » et « gentile » sont plus précis mais moins « indifférents ».

Squarzina s'occupe du travail critique de l'édition, qui inclut une quinzaine de notes informatives sur le texte, aspect presque absent des éditions précédentes. Elle esquisse des liens entre la nouvelle et l'œuvre de Proust, offre des étymologies des noms (e.g. Bord de l'Eau, Mortagne), et fournit des allusions, commentaires, et hypothèses, comme la raison pour laquelle Proust a décidé de ne pas inclure *L'indifférent* dans *Les plaisirs et les jours*. Elle suppose aussi que Proust aurait inclus le « Portrait de jeune homme » de Claude Vignon (dont elle fournit une illustration) parmi les tableaux qui rappelaient le jeune homme indifférent à Madeleine.

La première note, sur le titre, associe M. Lepré à six sur sept définitions de l'adjectif « indifférent » du dictionnaire Littré (Squarzina met de côté la définition chimique, qui sera pourtant importante dans la *Recherche*). Proust aussi analysait les divers sens du mot « sésame » dans la première note à sa traduction de *Sésame et les Lys*. Squarzina soutient que Proust veut faire de Lepré « en quelque sorte un indifférent absolu » et associe chaque définition à des citations tirées du texte, mais cela ne fait que montrer une « saturation du signifiant », ce qu'elle conclut à la fin (37-38). Elle devrait remarquer que Lepré est surtout un indifférent « relatif ». Lepré n'est indifférent envers Madeleine que parce qu'il aime « les femmes ignobles » (32) ; son indifférence est « comme l'autre visage de l'amour » (Francesco Marsciani, « Percorsi passionali dell'indifferenza », *Aut Aut* 208, 1985, 100 ; ma traduction). Et le « visage indifférent » de Lepré devient le seul qui soit agréable à Madeleine, qui se rend compte aussi « qu'il était bien plus beau qu'elle n'avait cru » (37, 27-28). Ainsi, “[p]our Proust, définir l'indifférence, c'est définir une relation » (Ingrid Wasserman, “Overspill,” *Shifting Borders*, Oxford : Peter Lang, 2001, 58 ; ma traduction). Squarzina observe que le nom « indifférent » signifiera seulement « étranger » dans la *Recherche*, mais elle ne discute pas de l'ambiguïté inhérente à cet adjectif substantivé où Stefano Genetti lit la « réversibilité » du rôle de M. Lepré (« Indifferenza e Narcisimo », *Narciso Allo Specchio*, ed. Elio Mosele, Fasano : Schena 1995, 186 ; ma traduction).

Dans sa préface « Le narrateur indifférent, » après une introduction à l'histoire de la nouvelle, Squarzina discute de l'ambiguïté de genre du titre « l'indifférente » en italien, qui au tout début peut conduire le lecteur à y identifier Madeleine, étant données les descriptions de l'indifférence de celle-ci. Il est bon d'alerter le lecteur, mais au lieu de traiter d'éueil cette confusion, on pourrait souligner l'aspect heureux du titre en italien, qui capte avec plus de richesse les deux indifférences de Madeleine et de Lepré. Squarzina souligne que Madeleine remet « le sceptre de l'indifférence » à Lepré, mais l'indifférence retrouvée par Madeleine à la fin, et à laquelle l'épigraphe des *Caractères* de La Bruyère s'applique, montre que le titre masculin d'« indifférent » peut revenir à la femme aussi (9). Squarzina situe la nouvelle « dans l'orbite des grands moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle » en raison de l'épigraphe, la similarité des conclusions de *L'indifférent* et *La princesse de Clèves*, et la voix narrative « d'un anatomiste des passions du XVII<sup>e</sup> siècle » (10-13). Elle invite à une lecture autonome de la nouvelle (bien que Proust veuille la consulter pendant qu'il écrivait *Un Amour de Swann*), et identifie le « charme principal » dans l'indifférence du narrateur hétérodiégétique, dans les hiatus qui permettent une liberté de mouvement au lecteur qui manque dans la *Recherche*, où le narrateur à la première personne provoque un certain malaise par son contrôle soutenu du regard. Il n'est pas indiqué si dans ces hiatus elle voit ce que Gretchen Besser appelait des « transitions maladroites » (Compte rendu, *World Literature Today* 53, 1979, 250 ; ma traduction), ou ce que Pierre Robert décrivait ainsi: « [. . .] Proust donne une perspective écrasée de la durée grâce à ces 'blancs' qu'il admirait dans *L'Éducation sentimentale* » (Compte Rendu, *BSAMP* 29, 1979, 137).

En tout, la nouvelle traduction mérite d'être consultée, et la préface, les notes, et la bibliographie (des comptes rendus, essais, et éditions) constituent un bon point de départ pour une recherche plus approfondie. C'est une acquisition utile pour les bibliothèques universitaires.

Daniela Teodorescu

University of Central Arkansas

\*\*\*

Reguigui, Ali et Bouraoui, Hédi (dir.). *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*. Sudbury : Prise de Parole, Collection Agora, 2007, 466p.

Ali Reguigui et Hédi Bouraoui avaient déjà publié en 2000 un ouvrage sur les lettres en Ontario: *La littérature franco-ontarienne : Etat des lieux* (Série monographique en sciences humaines, 7, publié à Sudbury par l'Université Laurentienne en collaboration avec l'Institut franco-ontarien). *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne* reprend la même thématique, y ajoutant cependant quelques nouvelles études, notamment sur le théâtre, sujet qui n'avait pas été abordé dans le premier recueil. Mais, comme l'affirment eux-mêmes les deux directeurs, il s'agit essentiellement d'« une nouvelle publication revue et corrigée du premier livre, [...] y insérant d'autres essais majeurs » (6). D'autre part, Lucie Hotte et Johanne Melançon, qui par ailleurs contribuent chacune un article dans cet ouvrage (respectivement « L'institution littéraire franco-ontarienne : Don du ciel ou fléau ? » et « L'institution littéraire franco-ontarienne : Où en sommes-nous ? »), faisaient paraître en 2005, chez le même éditeur, un recueil intitulé *Thèmes et Variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*. Ajoutons à ces publications de nombreux colloques et plus de deux cents articles consacrés au même sujet (estimation basée sur l'abondante bibliographie qui remplit une trentaine de pages en fin d'ouvrage) : bref, la littérature franco-ontarienne semble ne pas avoir le temps de respirer, de s'installer, de s'instaurer, tant elle scrutée, analysée, dès qu'une de ses nouvelles productions franchit les portes de l'imprimerie. Mais n'est-ce pas là une étape normale pour une réalité si jeune encore? Plusieurs des auteurs répertoriés dans cet ouvrage, tels Paré, Melançon,

Young et Beddows jettent un regard historique sur les trente dernières années qui ont vu la naissance et la croissance de cette littérature. D'autres (Lasserre, Yergeau, Paré, Hotte, Melançon) s'intéressent plus particulièrement au rapport entre institution et littérature en Ontario. Dans chacun de ces cas, la critique semble consciente de ce phénomène de vase clos, état d'ailleurs exacerbé par le fait que plusieurs des auteurs répertoriés sont eux-mêmes professeurs de littérature et/ou critiques littéraires et que, comme le constatent par exemple Ouellet (« Le roman de l'écriture au féminin ») et Bélanger (« Patrice Desbiens : Au cœur des fictions sociales »), le discours autonymique ne cesse de prendre de l'ampleur. Ouellet remarque ainsi que « souvent, le roman féminin [franco-ontarien] exploite la structure du roman dans le roman, c'est-à-dire qu'il place une écrivaine en situation d'écriture, de sorte que le roman s'autoprésente, que le roman que nous lisons est celui que le personnage écrit » (107). Quant à Bélanger, il pose la question : « qui fait œuvre de création ? Une critique littéraire inféodée aux lois de quelque marché culturel, se distinguant par un discours autoréférentiel, ou une œuvre poétique [...] rendue presque dérisoire dans son rôle de plus en plus exclusif de faire-valoir de la critique ? » (245-246). Bien entendu, sa question s'articule en rapport à l'évolution de l'œuvre de Desbiens, mais elle reste malgré tout symbolique de ce qui ressort de plusieurs des articles qui constituent les *Perspectives* : les institutions qui encadrent avec enthousiasme la production littéraire ontarienne sont aussi celles qui menacent son essor. Or, les arguments développés autour de ce problème ont non seulement le bon goût d'éviter la question identitaire, mais savent élargir le sujet et prennent conscience des enjeux politiques qui rôdent autour de la création artistique.

Si, à mon avis, l'intérêt essentiel de ce recueil réside au sein de ce débat, les autres articles méritent aussi d'être mentionnés. Certains se consacrent soit à des auteurs spécifiques, tels Tessier qui s'intéresse à Dalpé et Fiset, ou Léon qui évoque quelque huit poètes, soit à des sujets particuliers, notamment la nouvelle (Lord), la poésie (Young) et le théâtre (Laflamme et Mainville). Hormis deux exceptions dont le verbiage étouffe le propos, les articles présentés font preuve de discernement, fonctionnant de façon appropriée comme charnière entre littérature régionale et littérature francophone au sens large du terme. Et bien que ce livre ne s'adresse pas à un lectorat non initié, c'est par son approche qui évite le géocentrisme qu'il prend sa place au sein de la critique littéraire internationale.

Marie-Noëlle Rinne

Lakehead University

\*\*\*

Oberhuber, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*. Montréal : Université de Montréal, Département des littératures de langue française, collection « Paragraphes », 2007. 266 p.

Voilà un livre indispensable pour ceux et celles qui s'intéressent à l'œuvre de Claude Cahun, artiste polyvalente – auteure, photographe, actrice – rattachée au mouvement des surréalistes en France. Remontant à une journée d'étude, le livre explore selon trois grands axes l'entre-deux, littéraire et visuel, dans lequel se situe l'œuvre cahunienne : les entrelacements entre l'art et la politique, l'œuvre elle-même et la parenté esthétique de Cahun et d'autres femmes artistes. La première partie se penche sur l'écart souvent manifeste entre les préoccupations artistiques et la politique, deux domaines qui, au lieu de s'opposer, se rejoignent effectivement dans la pratique de Cahun et de sa compagne Marcel Moore, photographe, peintre et graphiste. Tirza True Latimer, en déconstruisant dans son article les stéréotypes du génie créateur solitaire et de la femme narcissique, stéréotypes que pourraient susciter les nombreuses autoreprésentations écrites et visuelles de Cahun, souligne l'apport intégral de Marcel Moore à l'œuvre cahunienne. Il est

d'autant plus ironique que, depuis la redécouverte de Cahun dans les années 1990, la plupart des expositions, études et livres sont consacrés à Cahun et laissent languir dans les marges les contributions de Marcel Moore, injustice que Latimer tente de redresser dans son article. Jean-Michel Devésá, pour sa part, brosse d'abord le cadre historique des mœurs sexuelles de l'entre-deux-guerres pour ensuite examiner le malaise profond qu'éprouvent les surréalistes vis-à-vis de l'homosexualité, considérée une « perversion » par ce groupe de l'avant-garde qui se croit libre de préjugés bourgeois. Puis il s'en prend dans une belle polémique aux critiques cherchant à « instrumentalis[er] » (54) Claude Cahun pour leurs propres fins, visant en l'occurrence les féministes et les chercheurs en *Queer Studies*. Selon Devésá, l'identité neutre ou « l'indéfinition » auxquels aspirait Cahun n'ont rien à voir avec le « troisième genre » ou avec les théories de Judith Butler et de la *Queer Culture* (59). Critiquant ce discours sur l'art cahunien – puisqu'il « semble ne pas voir sa réalité, sa somme d'affliction et de peine » (62) –, Devésá souligne bien le danger de l'anachronisme qui guette toute relecture d'une œuvre à la lumière de théories contemporaines. En même temps, sa propre optique – situer Cahun dans un cadre historique précis et la comprendre uniquement à l'intérieur de ces paramètres – est tellement limitée, voire limitative, que Devésá semble aveugle à toute autre facette d'une œuvre qui, dépassant la souffrance personnelle, est capable d'affronter, avec un humour bien noir, toute force extérieure et toutes contraintes imposées. Lizzie Thynne démontre justement à quel point Claude Cahun et Marcel Moore s'engageaient, intellectuellement et politiquement : comme résistantes elles n'hésitaient pas à courir des risques énormes. Écrivant et distribuant des pamphlets anonymes contre les forces nazies qui occupaient Jersey, elles tentaient de subvertir la morale des soldats allemands en empruntant leur voix (ainsi que leur langue, parmi d'autres) pour les inciter à abandonner leur cause. Et de se rire de leurs accusateurs lors de leurs procès et condamnation à mort!

La deuxième moitié présente quatre articles consacrés à certains textes clés de Cahun. L'étude stylistique détaillée de *Vues et visions* amène Rolf Lohse à déclarer que, de par ses traits formels précis, ce texte est effectivement un poème en prose. Georgiana Colville et Joëlle Papillon examinent toutes les deux *Héroïnes*. Papillon analyse certains des brefs textes sous l'optique de la réécriture au féminin pour montrer à quel point le renversement parodique des hypotextes et l'inversion du genre sexuel « restitue[nt] en quelque sorte l'héroïsme aux héroïnes » et les amènent à agir sur leur destin (144). Attentive aux interactions entre divers autoportraits photographiques et littéraires de Cahun, Colville montre non seulement le rôle que joue l'*ekphrasis* dans les récits des *Héroïnes*, mais aussi celui des multiples masques et déguisements dont se sert Cahun pour s'affranchir du genre sexuel qui lui est dévolu et qu'elle rejette pour s'approcher de plus en plus à « l'indéfinition », idéal recherché. Aux lecteurs/lectrices de décider laquelle des contributions, celle de Devésá ou de Colville, est plus convaincante! Ajoutant une autre facette à la riche thématique des masques théâtraux et du double chez Cahun, Catherine Baron privilégie la figure de l'enfant polymorphe pour mettre en relief les manières dont l'artiste « théâtralis[e] sa vie » dans *Aveux non avenue*.

Comme il est impossible de rendre compte en détail de la dernière partie du livre, fort captivante puisqu'elle élucide des affiliations esthétiques entre Cahun et d'autres femmes artistes ayant vécu pour la plupart en dehors des frontières françaises, qu'il suffise de dire qu'aucune des auteures ne réclame une filiation directe entre Cahun et les artistes examinées. Les cinq études se font dans une perspective comparatiste et interdisciplinaire, particulièrement appropriée à leur sujet respectif. Car au lieu de démontrer des liens concrets, cette approche permet d'explorer des affinités possibles, des croisements virtuels, des inspirations lointaines. Ainsi Andrea Oberhuber comprend-elle la théâtralité de la comtesse de Castiglione comme une sorte de préfiguration des mascarades de Cahun. Irene Gammel retrace une trajectoire convaincante d'Elsa von

Freitag-Loringhoven, surnommée la baronne chauve et « première artiste américaine de la performance » avant la lettre (186), vers Claude Cahun. Elza Adamowicz examine les convergences et divergences dans l'œuvre cahunienne et celle de Hanna Höch, surtout en ce qui a trait à leurs contestations des représentations stéréotypées des femmes dans les espaces social et politique, entre le privé et le public. Nadine Schwakopf fait ressortir les différences entre l'art surréaliste de Cahun et d'Unica Zürn tout en montrant l'importance capitale du corps dans leur œuvre respective – corps en permutation constante, incessamment refait, défait, reconstruit, défiguré et morcelé au point où il devient une véritable « topo-graphie » chez Zürn (229). Les constructions identitaires et la représentation de soi sont au centre de l'analyse de Maïté Snauwaert qui montre pertinemment que Claude Cahun et Sophie Calle se (re)créent, chacune à sa manière, dans et par leur pratique intermédiaire. En effet, l'autofictionnalisation à la fois littéraire et photographique permet aux deux artistes d'atteindre le statut de sujet éthique, non par leur vie mais par l'acte créateur qui reconquiert le vécu, le transforme et le fait perdurer dans le temps. En principe il ne serait pas nécessaire de mentionner les rares coquilles de l'ouvrage si ce n'était pour le fait qu'elles se trouvent pour la plupart dans un seul article, celui de Lizzie Thynne, traduit en français. Fort intéressante de par son contenu, c'est une contribution qui aurait mérité une relecture attentive, non seulement pour corriger les inattentions typographiques mais aussi les quelques erreurs dans les citations en allemand qui n'enlèvent pourtant rien à l'excellente qualité de l'ouvrage dans son ensemble. De plus, les reproductions photographiques bien choisies inciteront les lecteurs/lectrices à chercher sur la toile les sites consacrés à l'art visuel de Claude Cahun et de prolonger ainsi le plaisir de la rencontre avec une œuvre qui, comme l'ouvrage qui en traite, mérite un large public.

Monika Boehringer

Mount Allison University

\*\*\*

Somain, Jean-François. *La visite de l'atelier*. Québec : Éditions Trois-Pistoles, collection « Écrire », 2008. 246 p.

Les auteurs qui parlent d'eux-mêmes, cela peut être dangereux. Tout un pan de la production soi-disant romanesque contemporaine de langue française propose d'ailleurs, dans l'essentiel, des explorations plus ou moins autobiographiques parfois empreintes d'un nombrilisme patent. Elles ont souvent beaucoup de succès, mais on peut être en droit de les trouver lassantes, et de se demander dans quelle mesure la curiosité malade du public pour des personnages/auteurs médiatiques n'est pas la raison principale de l'importance qu'on leur accorde. On m'excusera alors si j'ai tout d'abord approché avec un brin de méfiance la lecture de ce dernier ouvrage de Jean-François Somain, publié dans une collection dont l'éditeur nous dit qu'elle est le lieu où « des écrivains et des écrivains québécois sont invités pour la première fois à révéler leurs secrets professionnels ; pourquoi ils écrivent, comment ils sont devenus écrivains, où ils vont chercher leur inspiration, ce qu'ils aiment (ou détestent) de leur métier ». Mais toute méfiance a eu bientôt fait de s'évaporer face à une réflexion à la fois très simple et très intéressante, sans prétention aucune et fort agréable à lire. À un moment donné, en passant en revue les thèmes des romans qu'il a écrits, Somain note qu'il lui est parfois arrivé de prendre la littérature comme sujet, ce qui l'amène à faire la remarque suivante, qui pourrait s'adapter facilement à ce même livre : « De tels ouvrages, qui montrent l'écrivain à l'œuvre, attirent un lectorat restreint, les gens passionnés de littérature qui veulent comprendre comme on la fait, mais il est important de les écrire » (171). À lecture terminée, on se trouve facilement d'accord.

La visite de l'atelier de Somain touche à tous les aspects du métier d'écrire, et le fait sans chichis inutiles. Trois adverbess reviennent à plusieurs reprises dans le texte, qui s'appliquent à tout son projet : « honnêtement, simplement, clairement » (87). L'auteur insiste en effet sur les aspects les plus concrets de son activité, évitant toute envolée lyrique sur la mission présumée de l'écrivain. Il déclare : « J'ai une vision très terre-à-terre de la création de romans et de nouvelles. Tout le monde a des idées, tout le monde a des sentiments, tout le monde a vécu quelque chose, tout le monde rêve et peut imaginer des histoires. Ce qu'il faut, c'est y travailler. » (97) Cela posé, le lecteur a droit à une discussion systématique du rapport de Somain à l'écriture, de son approche, des diverses étapes de la création, de l'invention au plan, à la structure, à la rédaction, à la révision et aux relations avec les éditeurs, les lecteurs, les critiques et les associations d'écrivains. Tout cela illustré par des renvois à ses propres œuvres et à leur réception, dans le contexte de la littérature canadienne-française (pour ne pas dire québécoise) des années soixante à nos jours. Au fil de la lecture se dégage l'image d'un conteur animé – quelque peu paradoxalement – par une passion qu'on dirait physiologique, un *besoin* d'écrire profond qui s'est révélé tôt et qui ne montre aucune propension à se refroidir. Somain, poussé par une énorme curiosité, refuse d'asservir la littérature à toute thèse, mais il refuse surtout catégoriquement de souscrire à toute vision transcendante de son activité et souligne avec une certaine complaisance le nombre d'heures de travail hebdomadaire qu'il consacre à son activité selon les saisons, et les logiciels qu'il utilise pour faciliter le processus de révision des tapuscrits.

Somain a produit une quantité remarquable d'écrits dans des genres très variés : le roman pour jeunes, la science-fiction, le roman littéraire tout court mais aussi la nouvelle et jusqu'aux pièces radiophoniques, ce qui lui donne l'occasion d'offrir quelques commentaires éclairants sur les dangers de la versatilité dans ses rapports à la critique. Les remarques lucides et discrètes sont nombreuses. La tentation d'en donner un florilège est forte, mais il vaut mieux tout simplement inviter le lecteur à aller découvrir lui-même les petites déclarations qui le feront le plus sourire, et explorer les voies d'une création dont les lignes de force et la logique interne apparaissent de plus en plus clairement d'un chapitre à l'autre. Je me limiterai à en cueillir deux dont la justesse me paraît flagrante, couchées en des termes qui ne laissent guère de place à l'interprétation :

Si quelqu'un éprouve l'angoisse de la page blanche, je lui suggère de se choisir un autre domaine d'activité. (65-6)

Écrire exige de la discipline, de l'énergie, de l'effort, de la planification, de la concentration. Ainsi que toute activité qu'on prend au sérieux, dans laquelle on veut être compétent. On ne confiera pas son cœur à un chirurgien qui veut improviser et a, devant vos artères et vos ventricules, l'angoisse de la page blanche. (141)

Au bout de l'ouvrage, lorsque les portes de l'atelier se referment derrière le lecteur, on a la nette impression d'avoir appris plusieurs choses, et surtout, ce qui est loin d'être désagréable, d'avoir passé quelques heures en excellente compagnie.

*Vittorio Frigerio*

*Dalhousie University*

\*\*\*

Philoctète, René. *Massacre River*. Trans. Linda Coverdale. New York: New Directions Books, 2005. 238 p.

René Philoctète (1932-1995), known first and foremost as one of the most influential Haitian poets of the 20th century, also wrote three novels in his lifetime: *Le Huitième jour* (1973), *Le Peuple des terres mêlées* (1989) and *Une Saison de cigales* (1993). With the exception of *Le Huitième jour*, however, which saw a reprinting in 2000 by Éditions de l'an, Philoctète's novels have clearly not garnered the same attention as his poetry and now prove difficult to find in print. Having myself tried to obtain copies of *Le Peuple des terres mêlées* for a Fall 2008 Senior Seminar on the confluence of Haitian literature and history, I was unable to find a bookseller in possession of the novel and eventually had to borrow the book via interlibrary loan. In fact, according to the online database WorldCat, only 28 libraries worldwide have a copy of the novel on their shelves.

If *Le Peuple des terres mêlées* were an uninteresting and far-from-compelling read, its near-impossible availability might very well be understandable. Nevertheless, this was clearly not the impression of Linda Coverdale who, finding herself transfixed after reading the work for the first time, was shocked to discover that there were no translations of the novel in English and that, since the original publishing firm's demise, the book was out of print in French. The determination of Coverdale's subsequent investigation led her to Philoctète's son who, in granting her the rights to the work, allowed for the writing and publication of *Massacre River*—a rich, poignantly crafted translation that, in deftly rendering the acrobatics of Philoctète's flowing prose, has already raised awareness of an often over-looked yet nonetheless hauntingly memorable story. Indeed, not only did well-known contemporary Haitian writers Edwidge Danticat and Lyonel Trouillot, respectively, write a preface and an introduction to the translation, the English edition has since been acquired by at least 345 libraries around the globe.

*Massacre River* is based on actual events that took place on October 2-4, 1937, along the border between Haiti and the Dominican Republic, when dictator Rafael Trujillo called for the systematic execution of black Haitians working in the Dominican sugarcane fields. According to some estimates, Dominican soldiers and police armed with swords, bayonets and machetes slaughtered as many as 20,000 men, women and children. Sometimes referred to as *operación perejil*, the massacre consisted in executioners indiscriminately killing all those unable to correctly pronounce the word *perejil* (Spanish for parsley), as they were thereby presumed to be foreigners.

While Philoctète's text portrays moments of this horrifying atrocity in stark detail, the lyrical style of his writing, combined with the magic realism that pervades the work, throws an ethereal veil on what might otherwise be all-too-graphic descriptions of the massacre. By way of the novel's beautifully woven and yet deceptively whimsical narrative, the brutal acts that unfold in the Dominican countryside are tinged with an eerie sense of complacent wistfulness; the carnage takes on a surreal quality that leaves the reader torn between utter disbelief (*this cannot really be happening*) and stupefied fatalism (*this will have happened*). In this regard, the novel's first lines hint early on at a foreboding sentence of sorts that is as unavoidable as it is intangible: "Since five o'clock in the morning, a bird—to be honest, no one knows what it is—has been wheeling in the sky over Elías Piña, a small Dominican town near the Haitian border" (19).

Living in this small town are Pedro, a Dominican union leader, and his wife Adèle, a Haitian woman who—as Pedro muses—"is this heat coursing through my body, this laughter throbbing in my blood" (35). Having traveled to a distant factory in order to convince workers not to adhere to Trujillo's racist, ruthless call to arms, Pedro wants only to hurry back to his wife to protect her from the imminent massacre. However, subsequent to the meeting, he finds himself on an old rickety bus, inching along at a

painfully slow pace toward home while the radio intersperses matter-of-fact reports of the mounting bloodshed with classical music and seemingly insignificant spots for teeth-whitening Listerine mouthwash and Gillette razors. Added to this menagerie of sounds and images is the fantastical conversation between Pipo, the drunken driver, and Chica, the *guagua* (bus) he is driving. Fully aware of the situation, they, too, fear that a way of life taking passengers back and forth across the border may soon be over for good. Consequently, *operacion perejil* strikes on many levels, not only threatening the personal bonds between Dominicans and Haitians but sabotaging the very language of the border that—contrary to political and national demarcation and discourse—has visibly flourished over time, “nourished by local customs, history, and the human heart” (151).

In an interview on the 70th anniversary of the massacre, Lyonel Trouillot recently noted that the horrific event continues to fade from the collective Haitian memory and that younger generations no longer know anything about the tragedy. Should a publisher be prompted to undertake a second printing of the original French text, it will therefore be interesting to see if—like *Massacre River*—a series of informational and often extensive endnotes accompanies the text. Given the fact that *Le Peuple des terres mêlées* has regrettably become a nearly-forgotten treasure, it is difficult to know when and under what circumstances it will be made available to a more general public. To hope that it soon is does not in the least undermine the quality of Coverdale’s accomplishment; quite to the contrary, like all good translations, *Massacre River* should foster a renewed appreciation and discussion—and, with any luck, a re-printing—of the original.

Jason Herbeck

Boise State University

\*\*\*

*Lawson-Hellu, Laté. Roman africain et idéologie. Tchicaya U Tam’Si et la réécriture de l’Histoire. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 2004. 233 p.*

Comme l’annoncent son titre et son sous-titre, l’ouvrage de Lawson-Hellu porte sur quatre romans<sup>2</sup> bien connus de Tchicaya U Tam’Si. L’argumentation de l’analyse se fonde sur un postulat : au cri de « l’Afrique va mal », ‘mot d’ordre’, selon l’auteur, de la modernité africaine, ou prétexte fondateur de celle-ci en tant que rupture discursive entre générations en conflit, l’œuvre romanesque de l’écrivain congolais réagit sous forme de programme socio-littéraire volontariste. Ce regard de l’écrivain à détecter à travers son œuvre, Lawson-Hellu le saisit d’abord comme une particularité esthétique et symbolique, ensuite comme l’établissement, par le romancier congolais, de son propre diagnostic et de la prescription d’une prophylaxie appropriée. C’est en cela, sans aucun doute, que l’œuvre de Tchicaya U Tam’Si s’impose et se pose comme une singularité et une différence par rapport aux « littératures francophones de l’Afrique subsaharienne ». De plus, pour l’auteur de l’essai, ce choix à la fois esthétique-symbolique et socio-littéraire est un positionnement particulier qui distille et suggère « un certain effet-idéologie », celui-ci étant inscrit comme une construction-déconstruction dans l’œuvre de l’écrivain, et donc comme une pertinence relative dans l’ensemble du discours social africain. C’est le sens que Lawson-Hellu donne au syntagme nominal « Réécriture de l’Histoire » qui sert de sous-titre à son ouvrage. Il ne s’agit pas en effet d’une description froide et passive de l’idéologie en tant que système dans le roman, mais plutôt de l’analyse de son fonctionnement. À travers cette relecture doublée d’une réelle vocation de théoriser l’écriture romanesque à travers l’œuvre étudiée, l’idéologie est d’abord le fondement de la structure sémiotique des romans analysés; elle est ensuite le système organisateur des

2 *Les Cancrelats* (1980), *Les Méduses ou les orties de mer* (1982), *Les Phalènes* (1984) et *Ces fruits si doux de l’arbre à pain* (1987).

sens et des conditions d'un discours social africain encore à définir; elle est enfin le cadre d'une praxis sous-tendant le regard de l'écrivain sur l'Histoire dans le sillage de la littérature africaine militante. On découvre à travers cette stratégie de déconstruction l'influence des théoriciens contemporains de l'idéologie en tant que concept opératoire en analyse de discours comme Machery, pour qui « c'est sur le fond de l'idéologie, langage originaire et tacite, que l'œuvre se fait ». En s'appuyant sur sa compréhension des théories du discours et de la sémiotique, Lawson-Hellu propose une analyse proche du texte pour déterminer, dans « la réécriture de l'Histoire » telle que l'entreprend Tchicaya U Tam'Si dans ses romans, l'engagement de l'écrivain congolais à partir des « informants idéologiques qui donnent également aux écritures africaines leur pertinence historique et sociodiscursive » (p. 4).

De nombreuses lectures théoriques à l'appui de cette étude n'ont pas empêché l'auteur de se limiter à l'adoption de la double conception qui, d'une part, installe l'idéologie au cœur des conflits socio-économiques, et, d'autre part, considère une œuvre d'art, en tant qu'objet sémiotique construit, comme un acte « éminemment producteur d'effets-idéologie », pour lui permettre de fonder la construction de son ouvrage sur une hypothèse relevant de la sociocritique et la philosophie du langage. Envisagés selon cette double perspective, les romans de Tchicaya U Tam'Si, « produits dans le contexte antagonique des rapports de l'Afrique à son histoire coloniale » (p. 7), deviennent suspects par rapport à l'hypothèse de recherche. Ils tombent donc dans le champ d'étude de cette nouvelle enquête que rendent possible les outils d'analyse forgés à partir de la conception triadique du signe peircien, conception qui « permet de penser l'efficace idéologique, sociologique ou même psychanalytique du signe, ou de tout processus de signification comme la littérature » (p. 5). Ils se prêtent du même coup à une modalité de déconstruction qui permet de saisir leurs effets-idéologie. Les conclusions de l'étude se résument en quatre points révélant la stratégie esthétique de l'écrivain, et qui sont en même temps les parties constitutives de l'ouvrage : (1) le symbolisme des romans étudiés, (2) la discursivisation de la forme narrative, (3) l'effet-personnage et (4) l'effet-idéologie. En considérant l'aspect symbolique, les quatre romans du corpus, à savoir *Les Cancrelats*, *Les Méduses*, *Les Phalènes* et *Les Fruits si doux* sont étudiés respectivement, le premier, comme figuration de l'espace généalogique, les trois derniers, comme représentations des univers sociodiscursif, sociohistorique et sociopolitique. Du point de vue de l'évaluation par rapport au normatif, les stratégies narratives sont analysées comme une série de programmes à fonctions qualificatives de transformation méliorative, d'effet de miroir normatif et de modalité didactique. Cet effort de formalisation aboutit à des conclusions qui font coïncider « les choix esthétiques de l'écrivain » avec les « mêmes fondements discursifs » (p.44) générateurs de chaque roman.

La discursivisation de la forme porte sur « l'efficace narrative » et « l'efficace esthétique ». L'efficace narrative explicite le rapport entre certains procédés discursifs (« anachronie à valeur discursive », « mémoire historique », « idéologisation de la voix narrative ») et l'écriture de Tchicaya U Tam'Si ; l'efficace esthétique est caractérisé par trois modalités à fonction à la fois didactique et axiologique (le réalisme, le surréalisme et l'oralité traditionnelle). Ainsi par exemple la redondance réaliste répond-t-elle, selon l'auteur, à l'exigence pédagogique de transmission de l'information, mais aussi « à un souci de détail non dépourvu d'intention normative » (p. 63). L'illustration du surréalisme comme modalité esthétique se traduit par le recours qu'a l'écrivain à l'intégration des rêves prémonitoires et à l'écriture automatique dans l'élaboration des programmes narratifs. Quant à l'oralité traditionnelle dans les romans, elle assure la ritualisation ou « la scénarisation de l'écriture » (p. 75). Les deux dernières parties complémentaires de l'ouvrage, « l'effet-personnage » et « l'effet-idéologie » sont, selon l'analyse, deux aspects essentiels de la construction de l'œuvre romanesque de Tchicaya

U Tam'Si. En effet, « c'est l'organisation des personnages qui reflète davantage le projet historique » (p. 82) et toute la réalité sociodiscursive en tant que données constitutives des univers romanesques.

Voilà l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'Si relue sous une perspective nouvelle, enrichie par une fréquentation intimement assidue de ses univers fictifs. La maîtrise des programmes narratifs et la connaissance approfondie de toutes les instances de discours et de narration a permis à l'auteur de l'essai de relever les aspects essentiels de l'œuvre pour soumettre celle-ci à l'application des outils d'analyse construits à partir des théories de la sociocritique et de la linguistique de l'énonciation. La compréhension de l'œuvre romanesque de l'écrivain congolais commande aujourd'hui comme détournement enrichissant la lecture de cet essai que son auteur a significativement sous-titré '*Tchicaya U Tam'Si et la réécriture de l'Histoire*', pour expliciter le rôle de l'idéologie en tant que discours dans la construction du roman africain.

Jean-Christophe L.A. Kasende

Dalhousie University

\*\*\*

Benalil, Mounia et Janusz Przychodzen. *Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec*. Montréal : Université de Montréal, 2007.

Le colloque international « Proche, Moyen, Extrême. Représentations de l'Orient au Québec », s'est tenu à l'Université McGill du 2 au 4 mars 2004. Près de quarante travaux de recherche y ont été présentés. L'ouvrage de Mounia Benalil et Janusz Przychodzen (*Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec*. Montréal : Université de Montréal, 2007) offre une sélection de dix de ces travaux.

Dans l'esprit de l'ouvrage, et celui du colloque, le concept d'Orient est assez élastique et couvre aussi bien la Perse et l'Égypte que l'Inde et la Chine. L'Orient, c'est ce qui n'est pas l'Occident, c'est-à-dire l'Europe et l'Amérique du Nord. Il s'agit d'explorer comment des artistes, des écrivains et des penseurs québécois ont incorporé dans leurs œuvres des influences venues d'un ailleurs plus ou moins lointain, les ajoutant à leur bagage culturel traditionnel.

La première moitié de l'ouvrage porte sur l'Extrême-Orient. Boris Chukhovich examine l'impact de l'art oriental sur l'œuvre de Borduas et d'autres peintres canadiens, ce qui est parfois surprenant et perspicace. Dans un essai assez fascinant, Serge Granger montre comment les récits des missionnaires et d'autres voyageurs ont familiarisé les lecteurs avec la Chine et d'autres pays asiatiques, et ce, depuis l'époque de la Nouvelle-France. Vijaya Rao scrute à la loupe les représentations de l'Inde dans des romans québécois, avec leur part de réalité et leur part de rêve et d'invention. C'est doublement intéressant parce qu'il s'agit d'un regard « oriental » : comment ces Québécois parlent-ils de nous, et que voient-ils ? Aussi intéressant est le travail de Gilles Dupuis, qui examine les représentations du Chinatown dans quatre romans québécois. Dans un essai savant, Janusz Przychodzen creuse en profondeur dans les relations entre le nô japonais et le film du même titre de Robert LePage.

La seconde moitié du recueil traite du Proche et Moyen-Orient. Anne Caumartin fouille la cohabitation d'éléments culturels occidentaux et orientaux dans l'œuvre de Naïm Kattan. Rachel Bouvet analyse ces mêmes traits dans le beau roman *Hypatie* de Jean Marcel. Johann Sadock explore les mécanismes d'identification culturelle chez des écrivains juifs du Québec. Mounia Benalil étudie l'appropriation d'éléments culturels orientaux dans des ouvrages de Marie José Thériault. Denise Brassard se penche sur la présence de l'Orient dans la poésie de Serge Patrice Thibodeau.

L'ouvrage de Benalil et Przychodzen a le grand mérite d'attirer l'attention sur cette diversité d'influences. Y a-t-il, de nos jours, des sociétés qui ne soient pas hybrides, à un

degré ou l'autre ? La connaissance du monde et la présence de cultures minoritaires provoquent une certaine symbiose, qu'il ne convient ni d'exagérer, ni d'escamoter. La plupart des travaux choisis dans cet ouvrage se lisent très bien, avec plaisir. Quelques-uns sont parfois rédigés en jargon savant, ce qui se justifie puisque le colloque s'adressait à un public d'universitaires. À l'occasion, un lecteur peut se sentir dérouté, quand le vocabulaire semble aboutir à une accumulation de concepts parfois sibyllins. Dans l'ensemble, l'ouvrage contribue à souligner la richesse culturelle de la littérature et des arts au Québec.

Jean-François Somain

*La Pêche (Québec)*

\*\*\*

Sellier, Geneviève. *Masculine Singular. French New Wave Cinema*. Traduit par Kristin Ross. Durham and London : Duke University Press, 2008. 269 p.

En 2005 Geneviève Sellier, professeure d'études cinématographiques à l'université de Caen, faisait paraître cette œuvre aux éditions du CNRS sous le titre *Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*. La traduction de Kristin Ross, professeure de littérature comparée à la New York University et spécialiste de culture française contemporaine, ne l'affaiblit en rien. Au contraire, auteure et traductrice semblent avoir travaillé en tandem, ce qui donne une œuvre très bien documentée – un bon état des études sur le phénomène de la Nouvelle Vague -, des plus convaincantes, mais surtout archiprovocante.

Dès le titre, *Masculine Singular*, clin d'œil au *Masculin féminin* de Jean-Luc Godard, Geneviève Sellier affiche clairement ses couleurs : dénoncer le caractère machiste de la Nouvelle Vague française. « It is worth remarking that of the 150 filmmakers who made their first full-length fictional film between 1957 and 1962, there isn't a single woman. » (p. 6) L'auteure explique en introduction sa dette envers les « gender studies » des universités anglaises et américaines, qui par leur critique du pouvoir patriarcal et des structures d'une culture élitiste, lui ont ouvert la voie. Mais elle fait aussi la critique des études cinématographiques issues des « gender studies » estimant que celles-ci ne tiennent pas suffisamment compte du contexte : « All of these analyses confirm the richness of gender approaches to New Wave cinema, but they are often limited to a textual analysis that misses the relationship of film to its era. » (p.10) Dans cette perspective, son œuvre veut combler une lacune; elle analyse le phénomène de la Nouvelle Vague à la lumière du contexte historique et socioculturel des années 50 et du début des années 60.

L'aura de la Nouvelle Vague pâlit sous la plume de G. Sellier. Pour toutes ses innovations au plan narratologique et technique, celle-ci aura été, d'après l'auteure, une autre occasion de réaffirmer que le cinéma, tant au plan de la réception que de la production, est une affaire de fantasme mâle. Ne s'en tenant pas aux idées reçues sur la femme au cinéma (« Cinema is the art of making pretty women do pretty things. »), Sellier montre par le menu comment la Nouvelle Vague, avec le consentement du dominé – les références à Pierre Bourdieu sont éloquentes -, peut être perçue comme une entreprise de répression à l'égard de la femme, au moment précis où, sociohistoriquement, celle-ci aspire (et peut accéder) à l'indépendance. Et les moyens de cette répression sont nombreux. Selon Sellier en effet, le choix de Jean Seberg pour le rôle de Patricia dans *A bout de souffle* (1960) n'est pas innocent; il agit comme une sorte d'antidote contre la nouvelle liberté de la femme. Cette attitude était déjà présente dans le film *Bonjour Tristesse* (1958) où la même Jean Seberg incarne l'héroïne à la voiture sport, objet symbolique masculine usurpé par la femme. « Godard's film puts the female character imagined by Sagan back in the traditional place allotted to women in Western culture ... » (p. 16)

L'œuvre de G. Sellier est une sorte de « show and tell » irrévéréncieux qui suscite un intérêt tout neuf pour la Nouvelle Vague et les études du cinéma français. Par exemple, l'auteure a vite fait de relativiser le mythe fondateur de la Nouvelle Vague, à savoir la liberté totale du créateur, rappelant qu'au cours des années 50 avaient été mises en place des mesures qui visaient à encourager le développement de l'industrie cinématographique selon de nouvelles normes qualitatives. C'est dire que dans un cadre où l'État intervient pour récompenser les films - et pas seulement pour les censurer -, qui voit fleurir les cinéclubs, les prix pour la qualité et l'originalité, et plus généralement naître le Ministère de la Culture (1959), les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague, s'ils ne bénéficient pas de subventions à proprement parler, se sentent à tout le moins encouragés à tenter leurs premières expériences de réalisateurs. (p. 35)

Sellier consacre un chapitre aux « précurseurs » de la Nouvelle Vague: Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, entre autres, mettant en valeur ce que la Nouvelle Vague leur doit au plan de la thématique et de l'innovation, mais aussi et surtout les raisons qui expliquent leur oubli. Elle nous invite (implicitement) à (re)voir leurs films, qui ont pour titres *Le rideau cramoisi*, *Le bel âge*, *La morte-saison des amours*, etc., des films si nouveaux à l'époque pour avoir exploité la thématique de la libération de la femme, mais si misogynes aussi pour avoir suggéré que la femme peut difficilement se défaire de sa « nature ». D'après Sellier, les quelques films de la Nouvelle Vague qui exploiteront un thème politique, semblent s'être ligués pour donner à la femme un rôle négatif. Dans la plus belle tradition romantique, celle-ci empêche l'homme de réaliser ses rêves. (p. 131) Citant *La dénonciation* de Doniol-Valcroze (1962) comme exemple, Sellier écrit :

We have here a subtle example of the New Wave's « ontological » misogyny. The superb woman, perfectly in love and faithful, who, because she is a woman and cannot understand what goes on inside a man's head, even that of her husband, will, out of a desire to protect him from himself, which is to say to bring him back to her, provoke his flight to the only territory that is totally free (of her presence), death. (pp. 143-144)

Sellier consacre plusieurs pages à certaines comédiennes qui de près ou de loin ont été associées à la Nouvelle Vague. Nous n'en nommerons que trois. Brigitte Bardot : contrairement à la tendance qui est de l'exclure des études sur la Nouvelle Vague, l'auteure lui fait une grande place, en particulier pour sa prestation dans *Et Dieu créa la femme* sorti en 1956. La rupture chez les critiques de l'époque au sujet de ce film constitue un bon indicateur des changements qui s'opéraient au plan moral et esthétique dans la France des années 50. Bernadette Lafont : cette comédienne, à qui l'on confie souvent le rôle de l'ingénue vulgaire mais plaisante, incarne aux yeux de G. Sellier, le mépris de plusieurs réalisateurs de la Nouvelle Vague, petit-bourgeois et élitistes, pour la classe ouvrière. (p. 169) Sellier consacre par ailleurs un chapitre majeur au rôle (trop) déterminant de Jeanne Moreau dans la formation de l'image « tragique » de la femme de la Nouvelle Vague, « an image of the feminine that associates sexual freedom with death ». (p. 198) On se souviendra de *Jules et Jim*.

Pour ne pas avoir sacrifié les questions sociales et politiques aux préoccupations purement esthétiques et formelles, certains réalisateurs « Rive gauche », comme Alain Resnais et Agnès Varda, se distinguent dans la mouvance de la Nouvelle Vague. Mais généralement, estime G. Sellier, il faudra attendre les années 70, une bonne décennie au moins après la Nouvelle Vague, pour voir des films plus justes sur le point de vue de la femme.

Maurice Arpin

St. Francis-Xavier University

\*\*\*

Weil, Patrick. *Liberté, égalité, discriminations. « L'identité nationale » au regard de l'histoire*. Paris : Grasset, 2008. 211 p.

Ce livre a pour point de départ une des promesses électorales les plus contestables de Nicolas Sarkozy, promesse qui s'est depuis concrétisée par la création d'un « ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire ». C'est évidemment l'articulation de l'immigration et de l'identité nationale que retient l'auteur de ce livre qui vire parfois au pamphlet, tout en restant d'une haute tenue intellectuelle. L'auteur reproche à l'ancien ministre de l'intérieur et nouveau Président d'avoir instrumentalisé l'immigration à des fins électorales et d'avoir ainsi partiellement renié la tradition républicaine, qui à deux exceptions près (1945 et la fin des années 70) exclut le recours à la sélection des immigrants selon des critères ethniques ou nationaux, c'est-à-dire justement selon une certaine conception régressive de ce que serait « l'identité nationale ». Historien, spécialiste des questions d'immigration, Patrick Weil est notamment l'auteur de *La France et ses étrangers, l'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours* (2<sup>e</sup> éd. Paris : Gallimard, 2005).

*Liberté, égalité, discriminations* regroupe trois essais. Dans « Racisme et discrimination dans la politique française de l'immigration (1938-1945 / 1974-1980) », Weil analyse les deux exceptions précédemment mentionnées, en insistant sur le moment charnière de 1945, lorsque la France, tout comme après la Première Guerre mondiale, allait faire appel à l'immigration de masse pour combler son déficit de main-d'œuvre agricole et industriel. L'auteur retrace l'historique des débats qui menèrent à l'ordonnance du 2 novembre 1945, et auxquels prirent part un groupe de hauts fonctionnaires (dont le plus connu aujourd'hui est Alfred Sauvy). La politique antisémite et xénophobe du régime de Vichy est bien connue, mais il est plus étonnant de constater qu'après la Libération eurent lieu, parmi l'élite administrative du Gouvernement provisoire dirigé par Charles de Gaulle, des discussions sur les modalités de sélection des futurs travailleurs immigrés en fonction de leur origine ethnique. Décrivant en détail les arguments qui furent apportés à l'appui ou à l'encontre de ce critère de sélection, l'auteur examine le résultat paradoxal : le texte final de l'ordonnance ne comportera « finalement aucune mention des quotas ethniques » (81). Le premier document administratif qui allait encadrer l'action de l'Etat dans le domaine de l'immigration ne pouvait refléter le principe de préférence ethnique (qui était pourtant au cœur du processus d'élaboration de l'ordonnance) et allait donc donner « la priorité à l'égalité formelle » (81). A la fin des années 70, durant la Présidence de Valéry Giscard d'Estaing, et dans un climat de crise économique, le gouvernement tenta cette fois d'inciter plusieurs centaines de milliers de travailleurs immigrés — de préférence d'origine maghrébine, évidemment — à quitter le territoire français. Ce « projet de retours forcés, ciblé sur certaines nationalités » (95) échoua, en partie à cause de l'opposition du Conseil d'Etat. En l'occurrence, ce sont les instances juridiques et administratives qui s'opposèrent aux dérives politiciennes.

Dans « Histoire et mémoires des discriminations en matière de nationalité française », Weil examine les conséquences traumatisantes des politiques d'exclusion ou de discrimination que subirent quatre catégories de Français. Dépassant le cadre de l'analyse juridique et politique, l'auteur fait appel dans cet essai à des concepts psychanalytiques pour caractériser les réactions émotionnelles persistantes de ceux qui, se croyant pourtant intégrés, furent plus d'une fois publiquement désignés en tant qu'élément extérieur à la collectivité nationale :

A l'arrivée, deux des quatre discriminations, celle de l'Etat français sur les juifs, celle de la République française sur les musulmans d'Algérie pendant la

période coloniale ont laissé des traces qui se traduisent par un sentiment de discrimination ou de non-reconnaissance, qui existe au-delà des discriminations réellement subies aujourd’hui dans la vie quotidienne. (158)

Le dernier essai traite de polémiques plus récentes. Dans « Politique de la mémoire : l’interdit et la commémoration », l’auteur se penche sur la question des lois mémorielles (sur l’esclavage ou le génocide des Arméniens) dans lesquelles certains historiens ont décelé des risques de politisation de leur discipline. A titre de comparaison, Weil revient sur la deuxième abolition de l’esclavage. Le décret du 27 avril 1848 interdit à tout Français « de participer même indirectement au trafic de chair humaine, *sous peine de perdre sa nationalité* » (176), sanction radicale qui relève du « droit politique à l’état pur, celui dont on use pour préserver ou rétablir les fondements de la communauté politique » (180). Selon Weil, plusieurs lois mémorielles, qui ont en commun d’associer l’interdit et la commémoration, relèvent d’une démarche semblable. La loi de 1880 instaurant la fête nationale du 14 juillet est associée à l’interdiction d’une révision constitutionnelle qui aboutirait au remplacement de la République par une monarchie, fût-elle constitutionnelle. La célébration de la victoire du 8 mai 1945, ainsi que la loi Gaysot interdisant le négationnisme, découlent également de cette « configuration commémoration / interdit » (188). La loi Taubira (2001), aboutissant à la commémoration de la mémoire des victimes de l’esclavage, procède à son tour de cette configuration, qui fait du 10 mai « un 14 juillet de la fin de l’esclavage » (204). Que les lecteurs arrivent ou non aux mêmes conclusions que l’auteur, ils ne pourront que tirer profit de cet ouvrage concis et solidement documenté. A noter également le livre de Gérard Noiriel, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Discours publics, humiliations privées* (Paris : Fayard, 2007).

Edward Ousselin

Western Washington University

\*\*\*

Jefferson, Ann. *Biography and the Question of Literature in France*. Oxford: Oxford UP, 2007. 425 p.

The author of *Reading Realism in Stendhal* (Cambridge UP, 1988) and *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory* (Cambridge UP, 2000) has produced an impressively researched and refreshingly jargon-free study that spans three hundred years of French literary history, informed by the relations between the emergence of biography and the evolution of literary theory. Emphasis is thus placed on literary biographies and autobiographies, which have long provided a means, with self-referential implications, for writers to expound on literary theories and authorial perspectives. Starting “with the simple historical fact” that “the terms ‘literature’ and ‘biography’ share a common birthdate in the eighteenth century” (1), Ann Jefferson analyzes the works of a wide range of authors, including Rousseau, Mme de Staël, Victor Hugo, Sainte-Beuve, Victor Cousin, Renan, Barbey d’Aurevilly, Baudelaire, Mallarmé, Schwob, Proust, Gide, Leiris, Sartre, Genet, and Barthes. Since this book is based on close readings of a large corpus of texts and authors, the level of interest of most readers will vary accordingly. The inclusion in this corpus of arguably minor authors (Pierre Michon, Roger Laporte, Jacques Roubaud), while others who are usually considered more important and influential (Beauvoir, Ernaux, Yourcenar) are omitted, is often puzzling. This highly erudite book does include the occasional stilted or incorrect translation: “one Rousseau society” for “un Rousseau dans le grand monde” (38); “anodyne” for “anodin” (269).

The biographical genre was preceded by the hagiographical tradition, which used the exemplary value of the lives of saints and heroes for illustrative purposes. Modern echoes

of this tradition are found in the chapter entitled “Pierre Michon’s Lives of the Saints” (333-51). As do many other critics, Jefferson gives special importance to Rousseau’s *Confessions* as “the first to invoke a new version of literature in order to challenge the received idea of the literary, and thus explicitly to open up the entire field of literature to question and contestation” (47). Included in the chapter on Mme de Staël and Victor Hugo (57-78), the author’s examination of the widespread discourse on literary genius foregrounds the shift from the influence of inherited aesthetic models to the emergence of stylistic originality as both the supreme value and the driving force of a continuous process of literary innovation: “the constant references to the force of genius propelling literature forwards into an as yet unrealized future make of literature an entity whose essence always lies ahead” (61). From an innovative outlook to an oppositional stance: in chapters 7 and 8, the author provides contrasting analyses of the (auto)biographical writings of two poets, Victor Hugo and Charles Baudelaire. While Hugo’s *Contemplations* offer “a record of past emotion and event that might amount to the narrative of a life,” the subjects of Baudelaire’s biographical writings “have an antagonistic and not a representative relation to their world” (166). The author also revisits the traditional contrast between perspiration and inspiration, between literary work as a daily regimen of self-discipline (Flaubert, Zola) and the notion of creative activity driven by fate or inner compulsion, which is more typical of the Romantics.

While this book mainly addresses aesthetic and conceptual issues, the influence of socioeconomic transformations is considered: with the rise of press journalism during the nineteenth century, the “challenge for writers with serious literary aspirations was how to salvage their literary ideals while at the same time earning their living from journalism, and this dilemma is often particularly evident in the practice of biography as one of the major journalistic genres of the day” (101). In retrospect, the apparent threat to literature posed by the spread of print journalism was overstated. The author rightly highlights the importance of André Gide’s innovative forms of writing within the period of transition to modernism: “Gide inaugurates a twentieth-century autobiographical practice that [...] continues to be deployed so as to engage the very question of literature” (264). The “literariness” of the biographical genre gradually acquired critical currency: “From the early 1920s biography was increasingly considered to be a form of literary expression on a par with the novel, a genre with which it also became very closely affiliated as part of this process” (221). The chapter on Marcel Proust (233-48), one of the most insightful of this book, constitutes an exception to the rule that “the biographical texts considered should narrate the lives of people who really lived” (23), since Jefferson considers how the practice of biography informs, within *A la recherche du temps perdu*, the representation of three fictional characters—Bergotte, Elstir, Vinteuil—all of whom are artists.

After reading *Biography and the Question of Literature in France*, it might be tempting to recast Jean-Paul Sartre’s famous question as: *Qu’est-ce que la biographie?* Of course, that question has no more of a definitive answer than did the original. This book’s sustained emphasis of biographical issues also leads to the question of the apparent resurrection of the Author, whose “death” had been proclaimed by leading exponents of postmodernist theory. The morbid pronouncement has since rebounded. Seemingly careful that her book not be construed as another nail in the coffin of postmodernism, Jefferson points out in her open-ended “Afterword” that theory is “all too easily maligned in this supposedly post-theoretical era” and that “biographical concerns do not preclude conceptual issues” (390). It remains that this excellent study

provides “a combination of criticism and literary and cultural history, rather than pure theoretical argument” (390).

*Edward Ousselin*

*Western Washington University*

\*\*\*

Redfern, Walter. *French Laughter: Literary Humour from Diderot to Tournier*. Oxford: Oxford UP, 2008. ISBN: 978-0-19-923757-9. ix + 245 p.

The author sets the tone as early as the Acknowledgements page: “Thankfully, I have no need to express gratitude to any body for financial assistance, as I sought little and obtained zilch.” His wide-ranging survey of French literary humor is willfully idiosyncratic, playful, and, while remaining analytical, “does not sport the backbone of a theory” (2). Walter Redfern gives himself the added challenge of finding humor in texts by writers who, by most assessments, would hardly qualify as funny (Beckett, Flaubert, or Sartre). His second chapter is in fact devoted to the “question of humorlessness” and covers, in typically scattershot fashion, “Rousseau, Sade, God, and Brisset” (44). In between his chapters, which cover more predictable authors (Diderot, Queneau, Céline, or Tournier), Redfern also provides “riffs” on laughter, dreams, black humor, politics, and taste. As befits such an unconventional book, *French Laughter* establishes offbeat and at times surprising connections between the various authors. Redfern thus manages to use parrots to link Flaubert, Queneau, and Beckett (“A Little Bird Tells Us,” ch. 4). Céline and Jules Vallès are somewhat more conventionally connected through exaggeration (“Upping the Anti/e,” ch. 6). The discussion of the gallows humor of Vallès is particularly insightful (“*Blague* Hard,” ch. 5), as is the appreciation of Diderot as a “laughing philosopher” (ch. 1). True to form, this book reflects no attempt at exhaustiveness, and numerous texts and authors of the comedic persuasion have been left by the wayside.

Redfern’s range is impressive: the depth and breadth of his knowledge of French literary history, the apparent ease with which he brings fresh, unexpected insights to even the most canonical texts (such as Flaubert’s *Un Cœur simple*, 83-90), his ability to tease out the various shades of meaning and the connections between expressions in both French and English (his discussion of “perroquet,” 80-83). His rhetorical flourishes, meanwhile, are usually entertaining: “The finale is a grand parade. The organ swells. The so often constipated Flaubert lets rip” (87). He also takes the time to inform us, no doubt with a straight face, of what we already know: “This will be, there is no way of stopping it, a very talkative essay” (80). In general, his assessment of what the main character does in Huysmans’s *A rebours* (1884) could well be applied to his own activity in *French Laughter*: “Des Esseintes opinionates non-stop, as he tramps through or leaps over hundreds of years of literary production, or casts it aside peremptorily” (64). The author’s unabashed opinionating sometimes veers towards ranting: he lets us know several times (40, 47, 67, 77, 116, 162) that Bergson’s attitude towards humor—in *Le Rire* (1900)—is “killjoy,” “punitive, like a headteacher,” has a “policing function,” etc. The effect of these unnecessary repetitions is neither comic nor enlightening.

Well before it is announced in the “Inconclusion,” the reader will have grasped that “A major *dada* of [the author’s] is the pun, wordplay” (206). Perhaps there is “something sexy in punning: (fore-)playing with words, meanings on top of each other, rubbing up against each other” (207). Oftentimes, however, Redfern’s constant punning—even from someone who is arguably an authority on the subject (*Puns: More Senses than One*, 2<sup>nd</sup> ed. London: Penguin, 2000. ISBN: 0140287329)—can get wearisome. One anachronistic pun is unintentionally produced, when Baudelaire is slightly misquoted (perhaps due to the automated spellchecker): “La foutrierie est le lyrisme du peuple” (34). Too frequently,

it is Redfern's consistently loud authorial voice ("I want to perform a riff on laughter," 39) that gets in the way of his analysis. With the instinctual timing of a good stand-up comedian, he regularly delivers memorable one-liners: "I will not, *à la française*, 'chercher la petite bête,' nor be meticulous over nomenclature and demarcation-disputes. I leave nitpicking to sociable chimpanzees" (2). His book therefore constitutes a rarity: an academic study of literary comedy that actually includes wit and laughter. Distractingly, much of the degree of success or failure of the book will depend (is it poetic or comic justice?) on the individual reader's appreciation of the author's sense of humor.

*Edward Ousselin*

*Western Washington University*