

Book Reviews

L'Antiquité travestie : anthologie de poésie burlesque (1644-1658). Édition établie et commentée par Jean Leclerc. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010. 549 p.

Suite à son étude *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Jean Leclerc a procuré en 2010 une anthologie et édition savante de textes exemplaires du genre qu'il a si soigneusement analysé en 2008. L'introduction à l'anthologie explique que ces vers burlesques au sujet du panthéon olympien cherchaient à « [t]ourner en ridicule le sérieux et la gravité de la fable ancienne », ce qui « relève [...] de la gageure : les mythes gréco-latins étant à la base non seulement de l'éducation mais aussi de la création tragique et épique » (6). Travestir des textes fondateurs de la culture néo-classique du XVII^e siècle permet aux auteurs d'explorer subrepticement certains aspects de leur propre réalité socioculturelle à une époque d'instabilité politique.

Produits surtout pendant la période entre la mort de Louis XIII en 1643 et le début du règne personnel de Louis XIV en 1661, leur popularité est à son zénith pendant la guerre civile de la Fronde (1648-1653). Les auteurs burlesques « profitent du flottement entre les règnes pour exprimer une pensée hétérodoxe » (12). Travestir une œuvre antique en entier est une entreprise autrement plus complexe que de publier un de ces pamphlets inspirés directement par la révolte contre les étrangers qui gouvernent la France, Anne d'Autriche et Jules Mazarin : il ne paraît au total qu'une trentaine de travestissements burlesques par rapport à environ mille mazarinades. Aussi nos auteurs burlesques ont-ils des objectifs plus larges qu'une attaque satirique ciblée contre des figures d'autorité. Jean Leclerc note que le mot « travesti » invite à « accepter [...] le renversement des codes épiques et une entreprise générale de désacralisation du noble par le rire » (8). Leur « comique bas et plaisant, un style à la fois artificiel et bigarré », leur « attitude ludique, voire bouffonne » (10) cherchent à abaisser l'éthique héroïque mais aussi la normalisation linguistique qui a lieu depuis la réforme de Malherbe au début du siècle et la création de l'Académie Française. Ce sont fondamentalement des résistants : contre la pédanterie, contre la prétention nobiliaire, contre un gouvernement autoritaire et même contre la religion.

Ces protestataires étaient aussi des médiateurs entre les cabinets des érudits et les salons mondains. Leur public consistait en majorité des « honnêtes gens » du monde qui connaissaient l'œuvre originale; sans la maîtrise des références, le plaisir du texte serait évidemment beaucoup moindre. Les auteurs de travestissements burlesques s'en tenaient donc aux références littéraires les plus connues, auxquelles même les femmes des salons auraient eu accès grâce aux traductions en français de la matière mythologique.

Aucun des dix travestissements de l'anthologie n'a été réédité depuis 50 ans, et la plupart sont inaccessibles depuis le XVII^e siècle. L'influence de Paul Scarron et de son fameux *Virgile travesti* plane sur tous les textes retenus : *Aventures de la Souris* J.-F. Sarasin, le *Jason incognito* de Nouguié, *La noce burlesque* de Jean Du Teil, le *Lucain travesti* de Brébeuf, le *Juvénal burlesque* de F. Colletet, *L'Herto-technie* d'un D. L. B. M. (La Barre Matef) et quatre anonymes : *L'Orphée grotesque* et la *Suite de l'Orphée*, *L'Icare sicilien*, et *La Batrachomyomachie*. Chaque poème est précédé d'une notice, suivie d'un résumé de l'œuvre antique travestie et une analyse de son traitement en mode burlesque, y compris (parmi d'autres éléments) son inscription dans la société de l'époque. Un appareil critique complète, avec tout ce qu'il faut pour comprendre la genèse du poème, est suivi d'un tableau récapitulatif montrant le plan de ses parties et de ses grandes articulations. En annexe, on trouvera le Livre XII des *Métamorphoses* d'Ovide, le Livre I du *Pharsale* de Lucain, et la *Satire I* de Juvénal, tous dans des

traductions du XVII^e siècle. Une liste de variantes et corrections, un glossaire, un répertoire des expressions explicitées dans les notes, un index *nominum* et une ample bibliographie terminent le volume. Ces nombreux supports éditoriaux, y compris le commentaire bien développé sur la langue à la fin de l'introduction, permettraient même aux non-spécialistes d'apprécier ces documents fascinants, représentatifs de plusieurs dimensions de la vie socioculturelle et politique de l'époque.

Désormais publiée aux éditions Hermann, *La Collection de la République des Lettres* dont font partie les deux ouvrages de Jean Leclerc continue à rendre un immense service aux chercheurs qui labourent aux champs de la première modernité française. Ses Séries « Sources », « Études » et « Symposiums », produites en association avec le Cercle Interuniversitaire d'Étude sur la République des Lettres (CIERL) de l'Université Laval, font de cette collection une ressource d'une valeur inestimable.

Claire Carlin

University of Victoria

Stedman, Allison. *Rococo Fiction in France, 1600-1715: Seditious Frivolity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2013. 258 p.

Baroque and rococo have long been contested but nonetheless productive terms in literary studies. In her analysis, Allison Stedman defines rococo fiction in opposition to what she terms the dominant "classical-baroque" aesthetic of the seventeenth century. Characterized by generic diversity, rococo works might contain in a single volume

novelistic plots of all lengths and subtypes ... conceptualized, not as independent stories, but rather as parts of larger, multifarious wholes, sharing the space between book covers with letters, portraits, treatises, dialogues, proverb plays, ghost stories, fairy tales, histories, autobiographies, confessions, psalm paraphrases, gossip [*faits divers*], meditations, comedies, tragedies, aphorisms, allegories, and poetry—to name just a few examples (3).

Hybridity, the freedom to experiment and the refusal to adhere to the rules of the classical-baroque mean that rococo works, although popular during the seventeenth century, tended not to become part of the literary canon. Many of the texts studied in *Rococo Fiction in France* have been the objects of renewed interest by critics in the past thirty years; in her own rococo move, Stedman's book puts disparate texts into one large and helpful frame of analysis.

Stedman focuses on works published during the reign of Louis XIV, but she builds the case that the authorial strategy of resistance to restraints on individual creativity essential to the rococo aesthetic already exists in Montaigne's *Essais* of the 1580s and in Corneille's defense of *Le Cid* in 1636-1637. The politically charged atmosphere of the *Querelle du Cid* has often been used to illustrate how the control of culture became a tool used quite explicitly in the centralization of the monarchy's power under Louis XIII and Richelieu and then Louis XIV. Stedman sees the *Querelle* as one source among many of dissident voices whose literary contributions were deemed subversive because they refused the rule-bound aesthetic of the classical-baroque.

Not surprisingly, Théophile de Viau, Tristan L'Hermite and Charles Sorel are also cited as writers participating in the rococo vision. Indeed, Charles Sorel's *Maison des jeux* of 1642 is proposed as "the first true example of a rococo novel" characterized by "radical hybridization and literary experimentation" (68), without a central theme or plot, a work that has puzzled generations of critics because even though Sorel refers to it as a "comic novel," *La maison des jeux* simply does not fit into the usual story of the novel's evolution as a genre. An anomaly in the 1640s, Sorel's brand of experimental fiction

would come to embody the type of work emerging in the 1650s and 60s and that fits easily into Stedman's definition of the rococo.

Stedman gives credit to salon culture as a site of difference from and reaction to the increasing hegemony of Louis XIV's court. The literary texts produced both collectively and by individual salon authors share some of the novelty, originality and creativity associated with the rococo, but rococo authors gradually moved away from the restrictions represented by the salon's fixed time and place into what Stedman calls the "textually mediated social field," with its potential to restructure social relations, and not just among the elite. Fiction by individual authors portrays characters of diverse social classes mixing in random encounters, and form reflects content as mixture characterizes diverse literary forms, free of pre-conceived criteria.

A powerful example of the rococo aesthetic is Jean Donneau de Visé's literary periodical, *Le Mercure Galant* (1672-1710). Disseminated well beyond Paris, soliciting reader contributions, extremely diverse in its content (military and court news, stories about nobles and commoners alike, fiction, poetry, literary reviews), *Le Mercure Galant* managed "to capture the diversity of the emerging republic of letters" (102). By 1690 it had three distributors, and included a list of books in print that could be ordered for delivery at cost along with the journal, appreciably enlarging the textually mediated social field, as opposed to the ever more restrictive space of Versailles.

The court serves as the foil for the covert expression of protest, as is the case, for example, in certain novels by Jean de Préchac in the 1670s and 80s. In *Le secret*, "a salient critique of absolutism masquerades as an allegory of praise" (118) for the King and foretells his acceptance of "a new, collective and collaborative leadership style" (119). A similar utopian vision based on decentralization and widespread sharing of creative potential underpins the work of the women writers of the turn of the eighteenth century analyzed by Stedman in her final chapter. Authors such as L'héritier, D'Aulnoy, Murat and Durand take advantage of "new options for constructing their social identities" (129) outside salon culture and far from the royal court. These women all developed dynamic new models for the novel, and like Préchac, include discrete political critique in their work.

These hybrid, experimental texts would not only influence the eighteenth-century novel; rococo's rejection of universal, absolute truths, and its emphasis on individual uniqueness would support the dominant aesthetic of the Enlightenment in France across the arts. Stedman's exploration of the phenomenon gives us a new lens for linking disparate texts across the seventeenth century. Although I have small quibbles (in ten pages on *La Querelle du Cid*, Stedman cites the 1898 Gasté compilation rather than Jean-Marc Civardi's thorough critical edition published in 2004, and George Forestier's name is misspelled throughout), Stedman's impressive work represents an original contribution to the study of seventeenth-century French fiction.

Claire Carlin

University of Victoria

Madame de Sévigné. *Lettres de l'année 1671*. Ed. Roger Duchêne. Paris: Gallimard, 2012. 549 p.

Orpheline dès son plus jeune âge et éduquée principalement par deux oncles Philippe de Coulanges et l'abbé Christophe de Coulanges, Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696), future marquise de Sévigné, recevra une éducation solide dans un milieu aristocrate. Mariée à dix-huit ans, mère d'un fils et d'une fille, et veuve à l'âge de vingt-cinq ans, Madame de Sévigné est une femme cultivée, honnête, raffinée mais sans préciosité et une mère aimante et protectrice. Le recueil offre 6 lettres datant de 1670, suivies de 104

lettres écrites durant l'année 1671. Lettres bi-hebdomadaires (écrites le mercredi et le dimanche), elles sont principalement destinées à sa fille; mais quelques-unes s'adressent à ses cousins Coulanges et Bussy-Rabutin, une au mari de sa fille, une au comte de Guitaut (voisin de Madame de Sévigné), et une autre à d'Hacqueville (ami de Madame de Sévigné); on y retrouve aussi quatre réponses de Bussy-Rabutin.

En février 1671, la fille de Madame de Sévigné, Françoise-Marguerite de Sévigné, comtesse de Grignan, quitte Paris pour aller vivre en Provence pour rejoindre son mari le comte de Grignan. Durant cette année-là, restée à Paris, Madame de Sévigné entame une correspondance abondante et intime avec sa fille pour combler une certaine solitude et créer un semblant de rapprochement, "que je voudrais bien vous voir un peu, vous entendre, vous embrasser, vous voir passer..." (lettre 16). Les lettres sont un va-et-vient au rythme de l'humeur de la marquise qui anticipe sur les retrouvailles prochaines ou qui se lamente de l'éloignement qui lui pèse.

Quel est donc cet ensemble de lettres? Certes plus qu'un simple recueil de nouvelles échangées entre une mère et une fille, cette correspondance épistolaire offre plusieurs dimensions. On y voit les diverses facettes de la complicité entre une mère et son enfant, partageant des conseils et pensées sur la vie de femme, d'épouse et de mère. C'est une participation à distance, et ce thème de l'éloignement et de l'absence est bien au coeur de ces lettres. Cette communication épistolaire tend au journal intime, on entre ainsi au milieu des réflexions de Madame de Sévigné qui offre son point de vue et ses opinions; souvent avec humour et sagacité. On décèle également une relation fusionnelle chez l'auteur, les lettres de novembre 1671 sont dominées par le futur accouchement de sa fille et Madame de Sévigné écrit même "...que votre ventre me pèse! Et que vous n'êtes pas seule qu'il fait étouffer" (lettre 91).

Les lettres sont parallèlement un reflet des échos culturels évoquant le temps (lettre 48), la mode (lettre 28), les coutumes (lettre 25), les rumeurs (lettre 26), la maladie (lettre 107), etc; dimension documentaire donc qui permet de bien comprendre les moeurs de l'époque du Grand Siècle.

Le recueil est aussi un témoignage historique, telle une chronique Madame de Sévigné évoque les mariages mondains (comme celui de Mademoiselle de Montpensier, lettre 1), les morts (telle celle de Vatel, lettre 39), la politique (lettre 80), et autres faits et commérages de la Cour (lettre 30 par exemple). Madame de Sévigné, qui côtoie en particulier le salon de Mme de Lavardin et l'hôtel de Rambouillet (lettre 24), permet au lecteur d'apprécier sa relation avec Mme de La Fayette, M. de la Rochefoucauld, et autres personnes de renom au temps de Louis XIV.

Femme de grande culture et lectrice assidue, Madame de Sévigné tout au long de ses lettres évoque les divers ouvrages qu'elle lit en les commentant et les citant; tels Corneille (lettre 24), La Fontaine (lettre 51), Molière (lettre 59), Pascal (lettre 61) ou Nicole (lettre 95). A plusieurs reprises, elle mentionne et juge aussi sa propre écriture (lettre 57 par exemple).

Le lecteur saura apprécier la justesse des notes et des commentaires de l'édition de Roger Duchêne (1930-2006), biographe, historien et spécialiste de l'art épistolaire et de Madame de Sévigné.

La préface de Nathalie Freidel offre des informations judicieuses permettant de bien mettre en contexte ces lettres de l'année 1671 et de mieux cerner l'envergure de cette correspondance, "en 1671, Mme de Sévigné ne forme pas le projet de révolutionner un genre mais détourne l'instrument épistolaire, configuré par la sociabilité mondaine, pour l'adapter au dialogue intime" (p. 34).

Herman, Jan, Kris Peeters et Paul Pelckmans, sous la direction de. *Le Chevalier de Mouhy : bagarre et bigarrure*. Amsterdam: Rodopi, 2010. 242 p.

Qui est le chevalier de Mouhy (1702-1784)? L'article disponible sur Wikipedia.fr n'apprend pas grand-chose à l'étudiant, mais il existe et cela est important en soi. Le spécialiste le connaît beaucoup mieux, mais certainement pas assez, et c'est à lui que cet ouvrage est destiné. La volonté des éditeurs est énoncée clairement sur une page non titrée qui ouvre ce volume: il s'agit « d'une part, de faire le point sur une œuvre très diversifiée et sur le nombre toujours croissant d'études spécialisées qu'on y a consacrées, et d'autre part et surtout, de dégager de nouvelles pistes de recherche et de donner plus de visibilité à une œuvre dont certaines parties restent à découvrir. » (5) Les termes évocateurs qui décrivent Mouhy jaillissent sous la plume des contributeurs: « paria de la République des Lettres » (5), « écrivain caméléon » (7), « [p]olygraphe, grand glaneur d'anecdotes, prêteur de plume, mouchard tenant une officine de nouvelles à la main » (39), « personnage déroutant et multiple » (151), « imitateur forcené » (226)...

L'ouvrage contient seize contributions issues d'un colloque international (Leuven et Angers, 2009). Il serait impossible de les résumer dans le cadre restreint dont on dispose. Signalons néanmoins que leur contenu est riche, nuancé et varié. Dans une étude truffée d'érudition, Annie Rivara pose les jalons de la carrière d'un écrivain des Lumières qui publia, entre 1735 et 1780, des romans en environ 80 tomes, de nombreux « gazetins » à l'intention de la Police, des périodiques et des pamphlets, sans oublier les *Tablettes dramatiques*; elle achève cette méditation passionnante sur quatre « clichés » du romanesque mouhien. Une autre contribution à signaler est celle d'Annie Cointre, qui compare, dans leur traitement des aspects moral, sentimental et social, deux traductions en anglais de *La Paysanne parvenue* – l'une anonyme et à grand succès éditorial, l'autre plus libre et féministe, signée par Eliza Haywood. Certains auteurs s'intéressent en particulier à un roman, tel René Démoris qui réfléchit au thème du destin sexuel de l'individu dans *La Mouche*, où Mouhy aborde audacieusement la question de la jouissance féminine. Curieusement, le chapitre qui aurait dû paraître au début du recueil (« Pour en finir: le projet de Mouhy »), étant donné qu'il contient une présentation des articles, se trouve à la fin. Dans cette contribution, sans doute la plus utile de l'ensemble, Jan Herman interroge le projet intellectuel, social et littéraire de l'auteur tout en essayant de répondre à la question suivante: « Mouhy a-t-il été autre chose qu'un écrivain voulant vivre de sa plume et cherchant une notoriété bon marché et souvent usurpée moyennant le plagiat des titres? » (227) Les thèmes récurrents dans le recueil reflètent les préoccupations de la critique actuelle: par exemple, l'effet de la censure et de la proscription des romans sur la publication des premiers romans de Mouhy; le rôle du péritexte (topoi préfaciels, stratégies pragmatiques et publicitaires, prétention auctoriale d'une plume féminine, etc.); et le transfert culturel par la voie de la traduction. Ce qui ressort de toutes les réflexions, c'est une mise en lumière des subterfuges du romanesque mouhien (absence de cohérence énonciative, empreinte de l'actualité, effets de la sérialisation, thématique moderne, cadrage dramatique, esthétique du fragment, etc.).

Ce recueil ne témoigne d'aucun souci esthétique: c'est *a priori* un document de travail qui ne cherche pas à plaire par son aspect matériel, mais à ouvrir des horizons critiques sur une figure mineure, certes, mais séduisante dans sa complexité. Le recueil inspirera tout dix-huitiémiste à (re)découvrir une production romanesque qui, à l'évidence, mérite son attention. On espère de plus que quelqu'un sera tenté un jour de mettre à la disposition du chercheur et amateur des Lumières une édition scientifique des œuvres complètes du chevalier – projet ambitieux, bien entendu...

Christina Ionescu

Mount Allison University

Schuerewegen, Franc. *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*. Paris: Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », n° 4, 2012. 245 p.

Est-il possible d'être séduit par un texte de critique littéraire par la seule beauté de son style, par la seule élégance de sa forme? N'est-ce pas plutôt un phénomène que l'on associe au roman, ou plus généralement à la création littéraire? C'est effectivement toute la problématique abordée — la division peu claire entre texte littéraire et texte critique, le pouvoir créateur de la lecture — par Franc Schuerewegen dans cet ouvrage provocateur et, j'ose le dire, *beau*.

Ancien Balzacien reconverti en lecteur de Chateaubriand et, dans la présente étude, de Marcel Proust, Franc Schuerewegen propose une "méthodologie nouvelle" (p. 11) en matière de critique littéraire. Sa méthode "posttextuelle" part du présupposé que le statut de ce que nous appelons "texte" est foncièrement problématique: "nous ne savons pas ce qu'est véritablement un texte. Nous ne sommes même pas sûrs que les textes existent" (p. 12). Dans la lignée d'Iser et de Rorty, et à l'encontre d'Eco et son lecteur-modèle, Schuerewegen soutient que l'acte de lecture crée son objet: "ce qu'on ne lit pas n'est pas un texte" (p. 14). Cela fait surgir l'incontournable question méthodologique: "La question est donc de savoir comment on peut lire un texte dont on a découvert qu'il n'existe pas, ou à peine" (p. 14).

Selon Schuerewegen, à la différence de l'herméneute qui "instrumentalise" le texte, le critique posttextuel se livre à un travail associatif, un tissage qui consiste à mettre en rapport les images ou thèmes de l'ouvrage qu'il a sous les yeux avec d'autres textes. Cette démarche donne lieu sous la plume de notre auteur à des interprétations enjouées et parfois audacieuses de l'œuvre proustienne: un Proust surréaliste qui narguerait un André Breton jaloux et peu sûr de lui-même; Charlus auteur de la *Recherche* et Proust réduit à l'état de prête-nom; le dégoût et le goût des huîtres comme signe de l'orientation sexuelle du narrateur Marcel; et Proust comme nietzschéen avant la lettre. Ces lectures créatrices, parfois impertinentes, finissent par convaincre tout de même le lecteur, qui prend plaisir à l'érudition, à la clarté, au sens de l'humour, et surtout au beau style de l'auteur, qui relève à bien des égards d'un procédé que l'on pourrait qualifier de romanesque. Nous suivons les méandres de sa réflexion à travers une multiplicité de références et d'échos, véritable tissage de fils que Schuerewegen dénoue, à la manière d'un texte de fiction, pour le plus grand plaisir de son lecteur épaté.

Justement, le "lecteur rebelle" qu'est Schuerewegen cherche à brouiller la distinction entre texte et méta-texte: "L'idéal consistera [...] à écrire des textes critiques que l'on puisse lire comme un roman, à la Barthes en quelque sorte" (p. 24). Soit. Mais on se permet néanmoins de signaler quelques réserves par rapport à la méthode ainsi énoncée et mise en pratique. L'auteur s'inscrit en faux contre la pratique qui consiste à "appliquer" une théorie toute faite au texte que l'on veut étudier (argument qui forme le noyau de sa discussion de l'œuvre de Pierre Bayard); mais est-il possible d'éviter de telles "applications," étant donné que toute activité critique est nourrie par une théorie, qu'elle soit explicite ou non? Les "herméneutes" dont il dénigre l'asservissement à une théorie ou idéologie quelconque ne sont-ils pas, en fin de compte, des hommes de paille, trop facilement dénigrés dans la méthode proposée par Schuerewegen? On se demande également si la méthode posttextuelle est aussi novatrice qu'elle le paraît, surtout lorsqu'on tient compte de la mise en question du statut du "texte" depuis belle lurette dans la pensée post-structuraliste.

Mais on ne tiendra pas rigueur à Franc Schuerewegen de ces critiques somme toute mineures. Cette belle étude constitue une contribution importante aux recherches proustiennes et donne un souffle nouveau, et des plus bienvenus, à la théorie littéraire.

Scott Lee

University of Prince Edward Island

Journaux intimes. De Madame de Staël à Pierre Loti. Textes choisis, présentés et annotés par Michel Braud. Paris : Gallimard (Folio classique), 2012. 606 p.

En une époque où le monde littéraire est parcouru dans tous les sens par diverses formes de littératures du moi, d'autofiction, de représentations autobiographiques inégalement romancées et d'avatars variés de nombrilisme plus ou moins médiatique, ce volume vient rappeler utilement le développement historique concomitant de la « découverte du Moi » et de sa première façon de se raconter : le journal intime. Dans cette anthologie précédée d'une introduction bien pensée et bien écrite, Michel Braud rassemble 29 extraits de journaux intimes par des auteurs connus – de Rétif de la Bretonne, George Sand ou Eugène Delacroix à Barbey d'Aurevilly et Léon Bloy, en passant par l'inévitable Benjamin Constant – en plus d'une bonne fourchette de signatures oubliées, inconnues ou méconnues, dont la majorité écrasante est formée de femmes (Lucile Desmoulins, Eugénie de Guérin, Marie d'Agoult, Marie-Edmée Pau, Geneviève Breton, Henriette Dessaulles, Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru, et bien entendu Adèle Hugo, la fille malheureuse de Victor).

On redécouvre avec plaisir le développement de cette pratique souvent utilisée comme « moteur de l'écriture quotidienne » (476), à partir de la période de 1785 à 1794, où elle se diffuse largement. Forme d'abord « rêvée » par Diderot, marquée à jamais par l'apport de Rousseau, le journal intime fait du moi à la fois l'« objet et [la] destination du texte » (14). L'ambiguïté semble en effet parfois dominer ce moyen d'expression qui oscille entre le moi et l'autre, l'individuel et le social, la communication et le soliloque, et qui finira, au 19^e siècle, le siècle par excellence du développement de l'individualité, par acquiescer une diffusion notable. Braud relève comment le journal intime peut se comprendre comme une « autre manière de percevoir et mesurer le passage du temps » (15), et surtout comment il représente une émancipation progressive par rapport au social et au religieux, qui fait que « le journal est le lieu de la confrontation entre la conscience et la réalité de son être dans un ciel déserté par la transcendance » (22). Objet composite, refuge de « l'espace du discours [...] qui n'a pas cours dans les échanges sociaux » (27), le journal intime opère dans les régions liminaires qui séparent et réunissent à la fois la vie intérieure et le monde extérieur, dans un équilibre qu'il ne cesse de remettre en question. Cette nature double, qui fait de lui en même temps « une invite à l'échange et un refus de l'échange » (28), laissera avec le passage du temps de plus en plus la place à une volonté, parfois quelque peu prurigineuse, d'analyse de l'intériorité, à partir des années 1880. Ainsi que le critique le fait très justement remarquer, le journal finira par s'imposer grâce à un « renversement des valeurs littéraires » (35) qui attribuera de plus en plus d'importance aux réflexions et aux observations même les plus banales, que le roman traditionnel néglige.

On a envie par moments, en pensant à quelques spécialistes contemporains de l'intime, ou de ce en quoi le journal intime peut s'être transformé de nos jours, d'approuver les commentaires de Brunetière, qui, parlant d'Amiel, stigmatisait déjà « la médiocrité, l'orgueil et l'impertinence du genre » (31). Mais si on ne se montre pas trop intolérant de la suite de litanies et de plaintes qui peuvent souvent former l'essentiel de ces pages, on suivra avec intérêt et curiosité ce parcours en quête du « moi », honni ou adoré, que les écrivains s'efforcent d'inscrire dans la durée, tiraillés entre le désir de le

partager avec le plus grand nombre et celui de le soustraire au regard de lecteurs qu'ils désirent pourtant avoir. Depuis Rétif de la Bretonne, gravant dates et sentiments dans la pierre des ponts de Paris avant de les reprendre et les éterniser bien plus efficacement sur le papier, jusqu'à Jules Renard, s'estimant « plus intelligent que bien d'autres » parce qu'il arrive à lire *La Tentation de saint Antoine* sans s'endormir (496), le lecteur trouvera bien des surprises dans ces pages où misanthropie et désir de se dévoiler aux autres se côtoient sans s'annuler. Cette anthologie intéressera tout aussi bien les spécialistes du genre que le lecteur généraliste, et devrait facilement trouver sa place dans les programmes de cours universitaires.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Devaldès, Manuel. *Contes d'un rebelle*. Saint-Martin de Bonfossé : Théolib, 2013. Avant-propos de Marie-France de Palacio. 146 p.

À en croire les anthologies, l'art de la nouvelle, entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, paraît avoir été la chasse gardée de Maupassant et de Marcel Aymé, pratiquement à l'exclusion de tout autre auteur. Il est par conséquent tout à fait rafraîchissant de voir reparaître, à distance de quatre-vingt huit ans de sa première parution en volume, cette collection de contes qui prouve qu'il a pu exister en France d'autres approches à la narration brève que les seules consacrées par la critique traditionnelle. Ernest-Edmond Lohy, qui signait du nom de plume de Manuel Devaldès, en plus que nouvelliste, était pamphlétaire, essayiste, critique, conférencier, et a compté parmi les militants néo-malthusiens les plus en vue de son époque, publiant des ouvrages avec des titres tels : « Croître et multiplier, c'est la guerre ! », ou encore « La cause biologique et la prévention de la guerre – essai de pacifisme scientifique ». Paladin de l'eugénisme et de la limitation des naissances à une époque où ces thèmes étaient particulièrement sulfureux, objet de conscience réfugié en Angleterre pendant la Grande guerre, traducteur en français d'Herbert Spencer et de Bertrand Russell, il a également signé plusieurs recueils, à partir de ses poétiques *Hurles de haine d'amour* de 1897, dont le titre seul sent à plein nez la décadence fin de siècle, jusqu'aux « quatre histoires tragiques » de *Chez les cruels*, parues en 1947. Dans l'essentiel, sa production fictionnelle a été publiée d'abord dans les journaux et périodiques de la galaxie anarchiste et pacifiste, dont notamment *Le Libertaire*, *L'Idée libre*, *L'En dehors*, ou encore *Le Réveil de l'esclave*.

Émile Armand, parlant de ces contes à l'époque de leur première parution en volume, jugeait que « leur écriture est d'un écrivain pour de vrai, que n'effraie ni l'audace dans la pensée, ni la crudité dans l'expression. » C'est dans l'essentiel ce même jugement que propose Han Ryner dans son introduction originale au recueil, et qu'argumente Marie-France David de Palacio dans son très utile Avant-propos, où elle relève les qualités et les particularités de l'écriture de Devaldès, ainsi que ses limites. Propagandiste dans l'âme, écrivant pour des lecteurs prolétaires, Devaldès ne peut s'empêcher de souligner parfois un peu fortement, dans les chutes de ses histoires en particulier, les conclusions à tirer des contes qu'il narre. Mais s'il veut instruire, il ne fait jamais montre de condescendance envers son lecteur. Il ne fait pas la morale, du haut de sa position d'intellectuel, aux ouvriers nouvellement alphabétisés qui lisent les feuilles dans lesquelles il sème ses histoires. Il parle à des pairs, ouvertement, franchement, sans se donner des airs mais aussi sans aucune velléité de s'abaisser pour se mettre au niveau présumé de ceux qu'il aimerait voir se relever.

Dans une des nouvelles de ce recueil, « Un maître », datée de 1911, il termine de manière significative par l'affirmation suivante : « O prolétaire, pour qui j'écris, ne

prends pas ce récit pour un conte : il est véridique. Il est aussi symbolique » (47). Cet aller-retour perpétuel entre la vie et le symbole, comme entre les événements et les leçons qu'on est en droit de tirer d'eux, résume le fond de l'esthétique et de l'éthique combinées de l'auteur. Il y a un lien indissoluble et essentiel entre le réalisme – l'art de voir la vie telle qu'elle est véritablement, au-delà des apparences et des hypocrisies – et le symbolisme – conçu comme l'identification des raisons supérieures qui déterminent les événements. Ce sont ces leçons, durement acquises, qui dépassent le lieu et le moment, ce qui est simplement transitoire, pour acquérir une dimension éternelle et une valeur durable.

Heureusement pour le lecteur, la visée pédagogique inhérente à ces narrations ne fait jamais oublier les plaisirs de la lecture. On suit avec délices le long de ces vingt-cinq contes les bégaines desséchées, les raticjons de sacristie, les poivrots incurables, les moralistes à visage de batracien, les mariées autoritaires persuadées de leur bon droit, les patriotes alcoolisés, les amants trompés multiplement, les boniches libérées, le frère et la sœur innocemment incestueux et mille autres personnages que Devaldès croque avec simplicité et justesse. On rit et on grimace, parfois, si ce n'est souvent, en même temps. Et on réfléchit. On réfléchit également au fait que le panorama de la littérature entre la fin du dix-neuvième siècle et le milieu du vingtième est bien plus complexe que ce qu'on serait en droit de croire quand on s'en tient à ce qui s'apprend sur les bancs d'école. D'où l'utilité d'un livre tel celui-ci, qui vient rappeler qu'il y a encore de belles (re)découvertes à faire en dehors des milieux consacrés et parmi les écrivains soi-disant *minores*.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Gural-Migdal, Anna. *L'écrit-écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*. Villeneuve d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 2012. 269 p.

Dans un ouvrage d'une grande érudition, Anna Gural Migdal, fait à la fois une lecture fort édifiante des Rougon-Macquart à travers le prisme proprement cinématographique et une démonstration de ce que le cinéma et la réflexion sur le cinéma doivent à l'écriture zolienne du visuel.

Une introduction théorique très précise sur le cadre nécessaire à l'interprétation de l'image zolienne nous fait pénétrer d'emblée dans ce texte dense par une exploration conceptuelle qui sera utile à quiconque s'intéresse à l'image écrite en régime naturaliste. L'auteure montre que l'image zolienne est le produit de l'imagination et de la perception et qu'elle est, de ce fait, un relais vers un au-delà du texte littéraire, un au-delà dans le réel mais également dans l'univers des symboles. Le « processus imageant » zolien est fondé sur une combinaison entre une nécessité indicielle de l'image et un véritable travail de montage qui annonce incontestablement le cinéma.

Le corpus zolien examiné ici est constitué du *Ventre de Paris*, de *Germinal* et de *Nana*. Ce choix permet de s'attaquer de front aux deux modes de représentation visés par le travail d'Anna Gural-Migdal, le texte naturaliste et le cinéma. L'auteure aborde en effet chacune des œuvres du corpus en y soulignant les manifestations de la « cinévision » zolienne. *Germinal* comme *Nana* ouvrent, par ailleurs, la voie à l'analyse de deux adaptations cinématographiques, *Germinal* de Claude Berri et *Nana* de Dan Wolman. Le travail rigoureux d'Anna Gural-Migdal dépasse cependant les seules adaptations et scrute La grève de Sergei Eisenstein pour y souligner l'influence manifeste de la poétique zolienne de l'image sur le cinéaste.

La pertinence d'une telle approche est évidente dans la lecture renouvelée du *Ventre de Paris* qui révèle sa modernité dans une mise en abyme de la représentation.

L'observation du travail de montage de Zola dévoile avec efficacité l'autotélisme du roman. La forte iconicité du *Ventre de Paris*, participe, par ailleurs, de l'élaboration de la critique de l'utopie sociale dans la bataille des Gras et des Maigres.

Anna Gural-Migdal montre ensuite que « l'hyperbolisme du détail » dans *Germinal* combiné à la fragmentation des images et des corps par le Zola « montagiste » aboutit à un effacement du masculin au profit d'une « héroïsation » des femmes. Cette première lecture du roman le plus célèbre du naturalisme nous conduit à une comparaison de l'approche de l'image et du montage d'Eisenstein et de Zola. L'auteure procède ensuite à un véritable sauvetage du film de Claude Berri, succès populaire souvent discrédité par la critique.

Le provocant *Nana* occupe, pour sa part, trois chapitres de l'ouvrage dont le premier montre comment l'amoralité et la vacuité du luxe sont mises en exergue par la théâtralité et la constante mise en représentation des corps et des accessoires. L'auteure établit alors de manière percutante l'ambiguïté de l'image corporelle dans le roman de la prostituée. Le corps dans *Nana* hésite entre les esthétiques de la pornographie, de l'érotisme et de l'obscénité. Anna Gural-Migdal se penche ensuite sur l'adaptation de Dan Wolman. Ce film qui a eu peu de retentissement a le mérite de bien refléter les préoccupations liées au regard et au sens du spectacle qui habitent le roman de Zola et le personnage de *Nana*, en particulier. Le film de Wolman va peut-être plus loin en ce sens que le roman en ce qu'il inscrit l'héroïne non pas dans le cours d'une vie mais dans « la mémoire du cinéma ».

L'œuvre zolienne vue comme le fruit d'une véritable « vision écranique » ouvre certainement de nouvelles voies aux recherches sur le naturalisme. Anna Gural-Migdal, présidente de la seule association consacrée à Zola en Amérique du Nord (AIZEN) et organisatrice de colloques internationaux multiples sur le naturalisme, offre dans cet ouvrage l'aboutissement mûri de plusieurs années de travail et de réflexion sur le sujet.

Soundouss El Kettani

Collège militaire royal du Canada, Kingston

Coulter, Gerry. *Jean Baudrillard: From the Ocean to the Desert, or the Poetics of Radicality*. New York: Intertheory, 2012. 190 p.

Gerry Coulter's recent monograph *Jean Baudrillard: From the Ocean to the Desert, or the Poetics of Radicality* is one of the most accessible and intellectually rigorous works of criticism ever dedicated to the provocative, maverick thinker Jean Baudrillard. Given that Coulter demonstrates exceptional mastery of Baudrillard's entire repertoire, this book is indeed an essential tool for understanding the diverse, prolific writings of one of the most important thinkers of the postmodern, post-structuralist age. Specifically, Coulter convincingly asserts that Baudrillard's profound originality lies in the fact that the philosopher dared to push the intellectual boundaries further than many people ever thought possible. Coulter identifies Baudrillard as a philosopher that offers a "more radical alternative" to traditional literary theory (5). The author also urges the American intellectual community to "engage with Baudrillard" and to transcend the limitations of the mainstream intellectual climate in the United States (109).

In fourteen concise chapters, Coulter cogently outlines the 'poetics of radicality' that is emblematic of Baudrillard's complex, interdisciplinary thought. In addition to his well-founded assertion that the key to comprehending Baudrillard's entire philosophical project is the theory of reversibility, Coulter explains that the philosopher will continue to have much to offer the modern world because of the very radicality that he embodies. Although many influential American intellectuals such as Susan Sontag have dismissed Baudrillard's theories as being too extreme or exaggerated, Coulter contends that we

should ask ourselves what this “fresh perspective” has to offer (134). Moreover, Coulter compels the reader to take another look at Baudrillard’s impressive body of work by carefully examining the rigor and consistency that span the author’s entire *œuvre*.

Throughout this well-written monograph, Coulter provides concrete examples which underscore Baudrillard’s plethora of contributions to literature, philosophy, and critical theory. Fully aware of his epistemological limitations, Coulter notes that Baudrillard was distrustful of all-encompassing thought systems that claim to possess definitive answers to complex questions which defy such simplistic appropriation. Instead of creating reductionist paradigms that purport to represent a given truth, Baudrillard “preferred a poetic view of the world” (1). Coulter affirms that one of the greatest lessons that we can learn from Baudrillard is to embrace ambivalence and emptiness in an indifferent universe that has no key for unlocking its enigmatic secrets.

In addition to encouraging the reader to accept the bittersweet fact that precise meaning is nowhere to be found for any sentient being that inhabits this planet, Coulter also illustrates that Baudrillard has made a lasting impact on several different fields because of his ability to go beyond Marxist and semiotic schools of thought. In this vein, the author underscores the significance of Baudrillard’s “break from Marx(ism)” (83). As Coulter explains, “Baudrillard thus radically departs with Marx in developing his own understanding of the importance of symbolic exchange” (86). As Coulter highlights, Baudrillard’s affirmation that global civilization now lives in a post-Marxist world where the incessant reproduction of images, simulacra, and signs has replaced production itself, has serious implications for the future of humanity.

Furthermore, Baudrillard does not provide any facile optimism that we will be able to liberate ourselves from the empire of signs anytime soon. However, the philosopher reminds us that “all systems create the conditions of their own demise” (1). For this reason, Western, neoliberal globalization is “simply the current power” (132). Moreover, Coulter also correctly identifies Baudrillard as a “post-semiotic” philosopher that explores the “radical implications of semiology” (16). In particular, Coulter posits that Baudrillard is a ground-breaking post-semiotic philosopher because he theorizes about the ramifications of living in a consumer republic in which the signs that used to stand in for reality now appear to have no referents whatsoever. By taking the reader on a stimulating journey through Baudrillard’s philosophy, *Jean Baudrillard: From the Ocean to the Desert, or the Poetics of Radicality* beckons us to ponder if the apocalyptic scenario of the utter destruction of meaning has come to fruition.

In summary, Coulter’s latest monograph is an essential companion for those that wish to examine the nuances of Baudrillard’s complex philosophy. Additionally, Coulter compellingly suggests that recent events such as the Gulf War’s dissemination in ‘real-time’ will cement Baudrillard’s legacy for many generations to come.

Keith Moser

Mississippi State University

Mouneimné, Tina. *Vers l’imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013, 207 p.

L’étude que nous propose Tina Mouneimné a pour objectif « d’examiner le statut des écrivains immigrants et des « écritures migrantes » au sein du paysage littéraire québécois » (p.15). Fondée sur une approche essentiellement sociohistorique, sa démarche vise à replacer la création littéraire « dans le contexte d’effervescence culturelle et sociopolitique du Québec, marqué d’une part par le néonationalisme et, d’autre part, par la prise de conscience de la présence des minorités » (p.15).

Le corpus des textes sélectionnés regroupe les romans (principalement) qui ont connu un succès littéraire entre 1980 et 2000 produits par des écrivains immigrants francophones ayant vécu et publié au Québec auxquels il faut ajouter les travaux et réflexions d'un certain nombre de théoriciens et de critiques littéraires.

Cette réflexion est organisée en trois chapitres et développée suivant une argumentation logique allant du général vers le particulier, du contexte vers le texte. Le premier chapitre, intitulé « le contexte d'énonciation de l'écrivain immigrant francophone au Québec » propose une revue de littérature de la création des concepts et des modèles de catégorisations qui ont accompagné l'émergence et le développement d'une littérature de l'immigration au sein de l'institution littéraire québécoise. Il y est question notamment des diverses définitions savantes de « littérature migrante » qui ont été proposées à l'époque dans cet effort collectif de l'institution littéraire d'en définir les contenus sémantiques, les formes de périodisation et la continuité historique avec la production littéraire du Québec.

Soulignant « la prolifération des catégories « savantes » auxquelles sont associés les écrivains immigrants » (p.27), prolifération qui a conduit, selon elle, à « une confusion définitionnelle » (p.32), Mouneimné nous convie, dans les marges de ces modèles de représentation, à une réflexion sur les attitudes et les stratégies identitaires d'acculturation de ces écrivains. La structure de cette argumentation nous a semblé particulièrement intéressante dans la mesure où ce rapport dialogique de l'écrivain immigrant à la société d'accueil est mis en récit par un va-et-vient entre les prises de position et les propositions des écrivains immigrants et les tenants du discours social dans la société d'accueil.

Le deuxième chapitre « imaginaires migrants et leurs modalités textuelles » s'inscrit dans une analyse de fond proprement textuelle des tenants de ce « nouvel imaginaire social » que Régine Robin appelait de ses vœux. Articulé autour des deux niveaux, individuel de « l'expérience psychosociale complexe de l'écrivain immigrant » (p.72), et collectif d'un « horizon de possibilité » (p.75) dont la culture et la société d'origine « marque leur langue, leur discours et leur mémoire » (p.75), ce chapitre propose un découpage du corpus des œuvres sélectionnées en trois ensembles. Chacun de ces ensembles jette une lumière particulière sur la « thématization de l'expérience de l'immigration comme épreuve de l'« autre » et de l'« ailleurs » [...] en fonction du type d'interaction culturelle : « imaginaire biculturel (ou binational) », « imaginaire transculturel » et « imaginaire migrant à l'œuvre ». » (p.77)

Du premier ensemble au troisième ensemble de textes, Mouneimné nous expose le déplacement « du centre de gravité de la poétique romanesque » (p.129) d'une esthétique de l'expérience migratoire de l'univers bipolaire, physique de la société d'accueil et mémoriel de la société d'origine, du premier ensemble de romans à une esthétique de l'entre-deux, du déplacement caractérisé par la relativisation des marqueurs traditionnels de l'identité (racines, espace physique, mémoire).

Dans le troisième et dernier chapitre « le rapport au français comme langue d'écriture », Mouneimné insiste sur plusieurs dimensions essentielles – identitaire et culturelle, économique et politique – de ce rapport de l'écrivain immigrant à la langue. Elle en rappelle les enjeux dans le contexte linguistique minoritaire du Québec en Amérique du Nord, dans le contexte historique de l'empire colonial français et dans le contexte migratoire de ces écrivains travaillant sur l'exil et travaillés par l'exil.

Cette contextualisation achevée, la réflexion se porte alors sur les manifestations textuelles de cette « surconscience linguistique » (p.140) particulière aux écrivains immigrants. Le reste du chapitre est consacré aux écrivains immigrants de quatre espaces linguistiques de l'imaginaire – l'imaginaire de la langue arabe, des langues asiatiques, de la langue yiddish et de la langue créole. C'est dans ce matériau langagier, à ce niveau de l'élaboration proprement esthétique, que se manifeste « le vrai plurilinguisme à l'œuvre

chez les écrivains immigrants », « un imaginaire verbal puissant et polysémique », qui se donne à lire « au niveau stylistique et discursif (sémantique, syntaxique, voire phraséologique) ». (p.186)

Revenant sur l'idée de surthéorisation du phénomène, Mouneimné plaide dans la conclusion de cet ouvrage pour l'adoption de quelques concepts centraux plus à même de rendre compte de ce « phénomène hétérogène » (p.188) et propose quelques pistes de développement des études sur l'écriture migrante.

Au final, cet état des lieux, dans le champ littéraire québécois, de la production et de la réception de la « fiction narrative des écrivains immigrants francophones » a le grand mérite de proposer une perspective englobante et de poser en des termes clairs le contexte, les enjeux, les limitations et les perspectives d'ouverture de la recherche dans ce domaine.

Jean-Jacques Defert

Dalhousie University

Harrington, Katharine N. *Writing the Nomadic Experience in Contemporary Francophone Literature* Lanham, MD: Lexington Books, 2013. 147 p.

A few years after the debate about "*littérature-monde*," Katharine N. Harrington's study opens with a discussion of labels assigned to writers according to nationality or language, and she argues that some writers escape such traditional categories. In the corpus that she delineates, writers have in common an "experience of nomadism" (1) that adjectives such as "exiled," "immigrant" or "diasporic" fail to capture. Drawing from the theoretical works by Rosi Braidotti and Deleuze and Guattari, Harrington defines the nomadic writer as someone who is acutely aware of the unstable nature of borders and identity. Taking advantage of their position as outsiders, writers comment on their own culture as well as on foreign cultures. Harrington envisages nomadism in both literal and figurative senses and she seeks to trace it in the life and writings of four selected writers, namely J.-M. G. Le Clézio, Nancy Huston, Nina Bouraoui and Régine Robin. *Writing the Nomadic Experience* offers an analysis highlighting a broad spectrum of "literary results" (9) emanating from this nomadic experience. The book is divided into four chapters, each one corresponding to a case-study where she first focuses on biographical elements of the writer, and then demonstrates how the writings are deeply structured by nomadism. Harrington's arguments are very clearly stated and easy to follow, even for readers that might not be versed in all of the selected writers' production.

In chapter one, the author posits that nomadism in Le Clézio's work can be read in three different ways, each one corresponding to a phase in his oeuvre. The first consists of his first novel, *Le process-verbal*, in which the main character voluntarily lives on the margins of his own society. The style of the novel is also nomadic in nature, particularly with regards to the complex focalization. The second phase corresponds to Le Clézio's Latin American period and the numerous non-fictional works that he produced at that time. Harrington situates her argument by referring to Victor Segalen and his concept of exoticism. Le Clézio's experience allows him to see his own culture with new eyes and to give a voice to minor cultures. The last phase that Harrington detects covers his fictional works from the 1980s-90s. She demonstrates, by engaging in a broad survey of this sub-corpus, that they all include a main displaced character, but that the repetition of this "type" leads to the disappearance of otherness. Harrington does not tackle Le Clézio's late works since the 1990s and the reader wonders where they would fall in the development of his nomadic writings.

Whereas the first chapter was focused on cultural nomadism, chapter two devoted to Nancy Huston, examines linguistic and literary nomadism. Harrington insists on the

voluntary nature of Huston's separation from her home country and, drawing from John Durham Peter's distinction between exile, nomadism and diaspora, she underscores the privileged status of Huston's situation. Although Nancy Huston herself uses the phrase "*fausse exilée*," Harrington argues that nomadism is a more appropriate term since it does not imply any dream about a homeland. The author then focuses her attention on another phrase used by Huston, "*faux bilingue*" – Huston envisages languages in terms of role playing – with Judith Butler's well-known concepts of performance/performativity and inner/outer worlds. Huston's experience, Harrington concludes, is permeated by the feeling of strangeness. The analysis then moves on to a discussion of *Cantique des plaines*, a novel in which Huston manages to produce a distanced narrative about her homeland.

In the third chapter, the author proposes to consider two moments in Nina Bouraoui's works. The first corresponds to her first novel, *La voyageuse interdite*, in which the main character, Fikria, develops an ability to see her society thanks to her double perspective as an insider and as an outsider, and is thereby able to produce a criticism of the violent society she lives in. Once again, the concept of performance is used to enlighten the theatrical dimension of society, more particularly the way it plays out in the definition of gender roles. Nina Bouraoui's works, after this first novel, takes a new turn towards an exploration of the self and a completely different writing style that Harrington describes. The author indicates that the use of fragmented narratives with short sentences and a broad use of figures of speech such as the anaphora and the anacoluthon constitute major features of Bouraoui's style designed to express her disjointed experience.

A study of Régine Robin's writings in chapter four allows Harrington to consider the postmodern dimension of nomadism from a theoretical perspective, emphasizing the multi-faceted nature of identity. Robin's nomadic experience is fuelled by her Jewish origins, her displacement to Montreal and her relationship with languages. Harrington then explains that Robin's writings grow out of a paradox: acutely aware of the aporia inherent to language, as famously described by Derrida in *Le monolinguisme de l'autre*, writing is the only way for her to deal with her unstable position. Harrington demonstrates in her analysis of *La Québécoise* that Robin's writing expresses this instability through a rhizome-like narration constantly interrupted by the collage of texts which all contribute to create strangeness in the text. Finally, the author discusses Robin's web site project, which is both the ideal "non-lieu" to explore the postmodern nature of her writings and a place permeated by a sense of loss and a lack of reality.

In *Writing the Nomadic Experience*, the author achieves a balance between close reading and theoretical implications. She does not fall prey to a simplistically positive and empowering analysis of the nomadic experience and underscores its inherent difficulties. This volume is a valuable contribution to the study of francophone literature, and to the discussion on the way we categorize writers.

Leïla Ennaïli

Central Michigan University

Jones, Christa. *Cave Culture in Maghrebi Literature: Imagining Self and Nation*. Lanham, MD: Lexington Books, 2012. 203 p.

Many volumes have been devoted to identity politics in the Maghreb and Christa Jones's book, published in the established *After the Empire* series, offers an original way to renew the discussion by exploring the motif of the cave in a broad corpus of North-African literature. The author convincingly argues that this motif is tightly linked to

expressions of national identity. Each of the four chapters corresponds to a specific angle from which the motif of the cave is examined. What is most valuable about Jones's book is the extensive corpus it covers, from folk tales to more recent Maghrebi novels. Tracing the genealogy of the cave culture allows Jones to bridge national borders and identify key commonalities that are inherent to Maghrebi literature.

Chapter 1 offers an overview and analysis of Maghrebi folktales, which constitute the bedrock of Maghrebi oral culture. Jones clearly establishes, through the numerous and much needed plot summaries, how recurrent the motif of the cave is. Drawing from theories about folklore and the fantastic, such as Todorov and Propp, she exposes the rich and somewhat contradictory symbolism of the cave. Often associated with cultural taboos, the cave functions as a liminal space where transgression and empowerment occur. Chapter 2 is devoted to the sub-corpus of war stories in Algeria. Jones demonstrates that the cave motif ties together narratives recounting the colonial encounter, others recalling the Algerian War of Independence, and stories of the 1990s civil war. From being a symbol of colonial violence, the cave becomes, during the War of independence, "a key symbol of resistance to Western oppression in the Arab world, the metaphorical and physical site of empowerment and rebellion" (93). In the 1990s, the cave is negatively charged again and "reflects a collective identity crisis" (93). Throughout this chapter, the analysis highlights the role and perspective of women during the wars contrasted with the point of view of Algerian and French men. In Chapter 3, Jones discusses the tension between the city and the countryside as exposed in novels by Driss Chraïbi and Mohamed Choukri. Whereas the city is mostly associated with Westernization, the countryside and its numerous caves are reminders of the Berber roots of Maghrebi culture. The author argues that the landscapes in which the characters of these novels evolve shape their sense of self and their psyche (101). In the last chapter, Jones focuses on a few novels by Moroccan writer Tahar Ben Jelloun in which the cave is a major motif articulating desire and sexuality into problematic identities. Continuing the reflection developed in the previous chapter, Jones examines the tension between the countryside and the city and, more broadly, the relationship between the characters and nature. Drawing from psychoanalytical theories such as those of Lacan and Irigaray, Jones studies the oneiric dimension of the cave motif.

The term "literature" in the title should be understood broadly. Jones included mostly Algerian and Moroccan works. In the second chapter, she also compares a war narrative written by an Algerian writer with a Frenchman's novel (Georges Bui's *La grotte*). Additionally, a few films are also included in the analysis. The supple limits of the corpus allow Jones to draw relevant comparisons. This corpus encompasses a variety of genres: tales, war novels, and detective novels among others. Throughout the chapters, a large part of the analysis is devoted to the role of women, for, indeed, what is at stake in the cave often relates to their place in Maghrebi societies. Jones does not claim that the cave has one stable meaning but rather, that it is a highly polysemous motif that encapsulates many contradictions of Maghrebi cultures. Sexuality, gender roles, power relation, and tradition versus modernity are some of the recurrent themes on which the book is built. Caves are envisaged as metaphors and as a physical part of a landscape. As stated on the back cover, "Literary caves are firmly situated in the physical and psychic territories of North Africa," and Jones manages to keep a delicate balance between the two dimensions of the motif. Additionally, *Cave Culture in Maghrebi Literature* includes a thorough bibliography as well as a useful index. This book's scope makes it valuable for North-African literature specialists as well as women studies scholars.

Leïla Ennaili

Central Michigan University

Lancaster, Rosemary. *Poetic Illumination. René Char and his artist allies*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2010, p. 252.

Écrire un livre sur René Char et ses “alliés substantiels”, c’est rouvrir tout un pan crucial de la production poétique en France au XXe siècle, revisitant le surréalisme et les avant-gardes parisiennes des années 30, traversant la Seconde Guerre mondiale, la résistance dans le maquis, puis le renouveau artistique des années d’après-guerre, en passant par les luttes très actuelles pour l’écologie et le souci de la terre. Lire Char en regard de ses amis peintres, Kandinsky, Picasso, Braque, Miró, Staël, Vieira da Silva, Galperine, c’est renouer avec le jaillissement de l’inspiration poétique, mais aussi avec ses crises, ses questionnements. C’est surtout prêter attention à la “conversation souveraine” que Char engage avec ces peintres. Rosemary Lancaster retrace à pas mesurés les alliances que Char a forgées avec ces artistes aux esthétiques si diverses, mais qui sont liés par le même désir d’accompagner ses poèmes, voire de les faire naître, d’en susciter les images. Ce que l’auteure fait très bien ressortir, c’est ce dialogue infini entre les deux arts qui s’épaulent plus qu’ils n’échangent ou n’entremêlent leur spécificité: chaque artiste entre en résonance avec Char, allant jusqu’à la fusion des thèmes parfois, mais à aucun moment le trait du peintre ne vient déborder sur le poème; à aucun moment, le rythme des mots, l’énigme des images ne viennent empiéter sur la beauté intrinsèque des “enluminures”. De fait, chaque livre d’artiste – nulle nomenclature ne convient pour décrire ces œuvres-objets – ouvre une infinité d’interactions possibles. Ce livre nous permet aussi d’entrevoir, grâce au choix des peintres, que Char puise parmi les maîtres du passé (de La Tour, Courbet, Van Gogh) et des images sacrées (peintures rupestres de Lascaux), la complexe relation entre le mot et l’image que le poète tisse dans ses poèmes. Char entretient un rapport instinctif aux images, révélatrices d’un entre-deux, points d’incandescence où le langage se fait fulgurant et quitte les domaines de la plate signification et de la frustrante mimésis. Plus encore que Reverdy, autre grand poète qui avait su s’allier les plus grands peintres pour créer des livres-énigmes à la beauté captivante, Char forge des alliances insoupçonnées entre mot et image, sous forme concrète, telles ces pierres qu’il ramassait pour y inscrire ses poèmes lors de sa nuit qu’il nomme “talismanique”, lorsqu’il sentait l’impuissance des poètes face à la barbarie des années 50, la destruction des paysages, l’oubli de l’humain, la répétition implacable des violences coloniales. Ces livres d’artiste sont comme autant de traces, de signes, de “salves d’espoir”, où poètes et peintres dégagent de nouvelles lignes de fuite, de créations à la fois suspendues dans le temps et en écho profond avec l’histoire. Le livre d’artiste est le lieu privilégié d’une alliance tendue de la voix et du regard (*Lettera amorosa* (1963) d’une sensualité bouleversante, célébration courageuse d’un lyrisme provençal, où la peinture vient se lover dans le texte sur le lit ouvert du livre). L’auteure emploie à juste raison le terme de bijoux pour décrire ces œuvres, uniques dans l’histoire de l’art et de l’écriture (les rôles de l’éditeur et de l’imprimeur reprennent toute leur ampleur), où toute notion de hiérarchie ou de domination est évacuée (Césaire et Glissant ont poursuivi cette ouverture au sein d’une pratique artistique qui est à la fois liée au particulier et à l’autre, le livre d’artiste étant l’incarnation d’une poétique de la relation). Alliance et non plus mission, pour reprendre la formule de Bonnefoy, ces œuvres nous mettent devant l’évidence de l’art et du monde, de notre fragilité, et du refus d’abdiquer (“Ce n’est pas simple de rester hissé sur la vague du courage quand on suit du regard quelque oiseau volant au déclin du jour” (*Lettera amorosa*, p. 47). Ayant surmonté ensemble les moments de crise, de doutes, d’attirances magnétiques aussi, chaque art repart d’un élan nouveau, sûr d’avoir laissé derrière leur union des énigmes que nous avons à peine commencé à déchiffrer, à apprécier, mais que ce livre nous invite à redécouvrir. (Ré)-apprentissage du regard, de la lecture, de la contemplation, du toucher, ces livres de

merveilles nous rappellent, de par le miracle de leur assemblage, que les artistes sont solidaires-solitaires, et qu'autour d'eux vient sourdre une communauté invisible, encore à naître. C'est avec grand soin et intelligence que Rosemary Lancaster agence le parcours tortueux des œuvres de Char, n'hésitant pas à revenir au biographique (ainsi qu'aux portraits de Char peints par Brauner), non pour empeser l'analyse, mais pour remettre à l'honneur ces liens humains qui fondent le livre d'artiste. Ces livres d'artistes, comme cette étude l'esquisse dans chaque chapitre, sont aussi des livres-portraits, à l'épreuve de l'autre, où le visage nu du poète n'apparaît fugitivement que pour mieux s'estomper. Il fallait présenter, et non pas tronquer en imposant un discours préétabli, le dialogue presque imperceptible de cette "conversation souveraine", même si d'autres chercheurs suivront pour en poursuivre à la fois l'aspect visuel (agencement complexe du mot et de l'image) et sa teneur de vérité (trans)artistique (liens avec les autres arts/genres tels le théâtre, la musique et la danse). Sous forme d'entretien infini, ce travail en commun de Char et des peintres retisse simplement un nouveau lien entre mots, images et choses, le temps éphémère de dire que "Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté" (Char, cité p. 127)

Hugues Azérad

Magdalene College, Cambridge

Léon, Pierre. *Le Mariage politiquement correct du Petit Chaperon Rouge. Contes pour adultes nostalgiques et libérés*. Dessins de l'auteur. Nouvelle édition entièrement refondue. Toronto : Éditions du GREF, 2012. 158 p.

Pierre Léon, linguiste de formation et auteur d'une trentaine d'ouvrages scientifiques, vient de s'éteindre le 11 septembre 2013, peu de temps après avoir signé une nouvelle préface à ses douze histoires hilarantes, publiées initialement en 1996. Situées dans un espace hybride, qui relève à fois de la France et du Canada, elles mettent en scène des créatures de la culture populaire et du folklore, empruntées en particulier aux contes des frères Grimm et de Charles Perrault. Ces figures célèbres, qu'il se plaît à mélanger et à subvertir, ne servent pas simplement une réécriture comique. A travers leurs reprises et transformations loufoques, ce spécialiste de phonétique et de phonostylistique dénonce une forme de censure de la création littéraire et, plus généralement, du discours : le politiquement correct. Il s'attache donc à mettre en évidence, en les parodiant, les diverses manifestations de cette bien-pensance qui édulcore la langue et grève l'inventivité et l'humour des écrivains.

Le ton impertinent du propos est donné dans une préface encore plus caustique que la précédente. A contre-courant de l'air du temps, Léon y fustige les récentes modifications du lexique (féminisation du vocabulaire ou éradication de termes jugés discriminatoires) et les positions et modes de vie érigés en diktat, selon lui, par les sociétés modernes (féminisme, multiculturalisme, écologie, etc.). Loin d'éliminer ces conceptions en vogue, ses contes revisités les adoptent pour mieux les décrier. En effaçant de ces textes d'antan tout ce qui peut heurter le public d'aujourd'hui et en y intégrant des notions et des préoccupations qu'il est de bon ton de suivre et de respecter, cette transposition de pratiques contemporaines dans un fonds culturel archaïque livre un lot d'histoires farfelues frisant le ridicule et l'absurde.

Tout au long de son ouvrage, Léon s'amuse à substituer aux vocables trop directs des expressions feutrées et périphrastiques, qui sont autant d'euphémismes : « âgé » est remplacé par « non jeune » (34), « belle » par « physiquement avantagée » (57), « pauvres » par « économiquement faibles » (73). « [N]ain » est signalé dans une note comme un terme insultant pour les « verticalement désavantagés » et les « non-grands » (26). L'adjectif « petit », omniprésent chez les conteurs, qu'il qualifie le « Chaperon », le

« Poucet » ou le « pot de beurre », est frappé de la même suspicion par une glose qui en révèle les connotations péjoratives (89). Léon prend également soin de modifier les désignations sans équivalent féminin, donnant ainsi naissance à une coquasse « Petite Chaperonne Rouge ».

Parallèlement à ce lexique remanié et aux commentaires pseudo-scientifiques qui l'accompagnent, procédés qui alourdissent délibérément le style, le comportement des personnages mis en scène est adapté aux exigences de l'époque actuelle. La Chaperonne, devenue féministe, résiste aux avances du loup, quand elle ne les provoque pas ; le Père Noël est syndiqué (67) ; le Petit Poucet fonde « un système égalitaire de coopératives socialistes » (98) et Cendrillon, portraiturée en femme libérée éprise de bohème, troque sa vie de château pour devenir « Reine des Gitans » (153). Le manichéisme et les antagonismes propres aux contes traditionnels sont également effacés. Bons et méchants disparaissent au profit d'êtres aux orientations et aux sensibilités diverses, représentant des minorités, qu'elles soient humaines ou animales. Car hommes et bêtes ne sont plus deux engeances séparées. Ils ont les mêmes droits et leurs actions ne sont pas motivées par des caractéristiques intrinsèques, mais conditionnées par leur histoire et leur milieu. Ainsi, le loup, figure récurrente de l'ouvrage, jadis incarnation phallique et menaçante, devient, à l'aune des déclarations de l'environnementaliste Farley Mowat (56), véritable bête noire de l'auteur, une « Personne Non Humaine, tributaire de l'isolement dans lequel l'hostilité du monde non écologique l'a[...] jeté » (49), dont les inclinations meurtrières sont à imputer à l'incurie de ses pairs.

Si les histoires de Léon sont pleines de drôlerie et d'inventions malicieuses, leur charge féroce contre les mœurs du temps fera peut-être grincer des dents quelques lecteurs et lectrices. D'autant que l'écrivain force le trait. Son allégresse à exposer et dénigrer les conduites « PC » produit des textes de plus en plus déstructurés. Aux premiers contes succèdent une farandole échevelée où tous les personnages, anciens et nouveaux, fictifs ou non, se côtoient. Dracula est mélangé au Chat botté (103), la Chaperonne au Père Noël, Barbe-Bleue à Brigitte Bardot (122), Boucle d'Or à Claude François (148) Cendrillon aux Trois Ours (150), la Belle au bois dormant à Philippe Sollers (84) et la voix du conteur à celle de Radio Canada. Si bien que la fatrasie vire au fatras, et que l'on en perd un peu son latin.

Cécile Hanania

Western Washington University