

Reviews

Winn, Colette H., ed. *Approaches to Teaching Marguerite de Navarre's Heptameron*. Approaches to Teaching World Literature. New York: Modern Language Association of America, 2007. 247 p.

How may a traveling company of ladies and gentlemen, having sought refuge from natural disasters and human criminality in an abbey, while away the ten days it will take to repair a bridge on their way? By telling each other ten tales per day! Marguerite de Navarre's death in 1549 ended the *Histoires des amans fortunez* (ed. Pierre Boaistuau, 1558) after the second tale of the eighth day, yielding a work of 72 instead of the intended 100 tales. The work appeared in 1559 (ed. Claude Gruget) under the down-rounded, hellenized title "Seven"- "Days" or *Hepta-meron* (for more see S. Broomhall 44-51).

The *Heptameron* has been canonical and convenient reading for ever. A frame narrative like the *1001 Nights* or the *Decameron* or a myriad of similar works, it lends itself easily to being cut-and-pasted to fit any overtight syllabus and yet to allow reflection on the structural and thematic dynamics between tales and between tales and frame, on female authorship and on women's issues in general (e.g. K. M. Llewellyn, D. E. Polachek, Ph. Ford, D.N. Losse, E. J. Johnson, K. Long), or on selected tales (e.g. 19, 22, 24, 32, 51, 71, 72) in the context of contemporary letters, art and culture, etc. The editor has surveyed *Heptameron* instructors at 35 American and 5 Canadian colleges and universities (221) and assembled 29 literary and pedagogical essays to produce a kind of *Summa Heptameronis* for students and teachers.

Graduate students will find the volume complete indeed; undergraduates will at first be overwhelmed by it, until they choose and pick from it as the selections from the work were chosen (and sometimes photocopied) for them. Essentially, though, the manual is meant for instructors, who will appreciate the wide-ranging bibliographical information it contains and will refresh their notes in light of the many new teaching ideas it offers. The latter are framed by an initial section on "Materials" (editions, reading lists for students and for instructors, audiovisual aids, Internet resources [see 14-16], charts) and by a substantial bibliography (223-241) as well as an index. C. F. Wilson's map of France (22) shows intriguingly how Marguerite's travels and what is called "the *Heptameron's* route" overlap; her chart of the ten tale-tellers' historical identity (like in a *roman à clé*, Parlamente, for instance, is Marguerite or Catherine de Médicis) and narrative role (23), and her schematic sequencing and thumb-sketch labeling of the tales according to their tellers (24-25) will delight any reader craving a quick overview (Parlamente tells tales 10, 13, 21, 40, 42, 57, 64 and "A husband's lust resuscitates his wife" [71]).

The central section of essays divides into four groups: 1. under "Backgrounds and Contexts" are discussed humanism and neoplatonism, Renaissance Italy, courtly love, conduct literature for women, and the *Heptameron's* publishing history; 2. "Critical Tools" introduces literary notions such as narrative complexity, comedy and laughter, stylistic repetition, fiction and ritual, and the genre of the *histoire tragique* (e.g. tales 33, 70); the subsection also deals with ethics, history and politics, feminine consciousness, and the influence of male relationships on a female author's work; 3. the *Heptameron* is placed into Marguerite's total *œuvre* (see the long list of her works 233-235): her letters (see a facsimile 151), her *Prisons*, her plays, her mystic poetry; T. Conley considers the *Heptameron* as a work of art in and of itself, crafted by "copyists, calligraphers, painters, typographers, typesetters, and editors" (141); 4. "Pedagogical Strategies" include

approaching the *Heptameron* in comparison with the *Decameron*, or as a foreign-language text, possibly in a humanities course, or through Renaissance *chansons*, or with the help of the visual arts and film, or through “materialist” artifacts (mirror [tale 4], books [21], clothing [5, 43, 52], paintings [22]) seen “as motors driving narrative development” (C. Randall 189).

Dame Fortune may have had a hand in arranging the essays in such a way that the reader’s interest mounts from one group to the next, until in the end the desire becomes urgent to reread the *Heptameron*, and perhaps to teach it anew. Unless it was Genius who inspired the exemplary achievement in editorial coordination and seamless presentation of erudition and applied know-how that Colette Winn’s how-to book represents.

Hans R. Runte

Dalhousie University

Gordon, Sarah. *Culinary Comedy in Medieval French Literature*. Purdue Studies in Romance Literatures: v. 37. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2007. 220 p.

While the title may well call to mind food fights and a pie in the face, Sarah Gordon’s study aims to cover a great deal more. Claiming as her premise that food and comedy are juxtaposed to particularly noteworthy effect in a number of medieval *genres*, she proposes a revisitation of certain well-known medieval texts in which food and humoristic themes have often been treated socio-historically, yet have never been successfully addressed as comic secular literature. Though not advancing any significant new comic theories per se, the volume brings to bear existing comic treatises ranging from Aristotle to Kierkegaard, as well as studies by Morreall and Raskin as a framework within which to position her primary texts.

Restricting her text selection to verse narrative from the twelfth through the fourteenth centuries, Gordon touches upon such *genres* as epic, *chante-fable*, fabliau, romance and beast epic. Her particular approach focuses upon humor combined with literary representations of food which serve as markers of identity, as well as construct social groups and metaphoric objects of desire. She limits her critical approaches to three perspectives that seem most fruitful. The Incongruity Theory of humor and laughter, elaborated primarily by Schopenhauer, Kierkegaard, and Kant, maintains that a situation can only be humorous if it contains unexpected or inappropriate juxtapositions. She allies exaggeration, absurdity, incoherence and the overturning of conventions as typical examples of this type of humor. The Superior Theory (Plato, Aristotle and Hobbes) relies upon derision and humiliation and often implies class and status difference in the mocker and mocked. Finally, the Relief Theory, or Release of Restraint Theory (Freud and Spencer) suggests that a positive catharsis of sorts is generated by the playing out of uncomfortable or taboo situations.

In Chapter One, “Food Fight: Medieval Gastronomy and Literary Convention,” Gordon gives, in addition to her general introduction, a further broad outline of her perspective, beginning with an outline of certain culinary codes significant in medieval culture and text: table manners, special diets and feasts, spiritual connections to certain foods, and conversely, the abstention from food and eating that all exist as conventionalized social constructs crucial to an informed understanding of medieval norms and differences. The absurdity and incongruity of the “chivalric” food fight in the *chante-fable* of *Aucassin et Nicolette* provide her prime examples of the mocking of courtly convention through alimentary code. Further detailed is the importance of the communal meal, including picnics, and how they often degenerate into the sin of gluttony. Adam de la Halle’s *Le Jeu de Robin et Marion* suggestively includes apples, a sign of Original Sin, and ties them to sexual appetite as Marion stores them in her bodice. The elementary

character flaw of *démésure* in epic heroes such as the *Aliscans*' Rainouart is revealed through over consumption and another food fight, which take precedence over knightly duty. In the final sections of this chapter Gordon discusses the role of culinary arts narratives such as cookbooks as key in our contextualization of food practices in this period, and the historical realities that informed culinary comedy's inherent critical role as social corrective.

The second through fourth chapters focus more tightly on specific character types, narratives and *genres*. Chapter two, "Uncourtly Table Manners in Arthurian Romance" treats Chrétien de Troye's gluttonous Perceval in contrast to the conventionality and feast custom of the courtly milieu defined in verse romance. Four mid- to late-thirteenth century romances demonstrate for Gordon an "evolution" toward comic realism even as they rework and parody Chrétien: Guillaume de Clerc's *Roman de Fergus* (modeled on Perceval), Jehan's *Merveilles de Rigomer* (featuring Lancelot among others), and the anonymous *Roman d'Hunbaut* and Raoul's *Vengeance Raguidel*, both Gauvain romances.

Chapter Three, "Much Ado About Bacon: The Old French Fabliaux" explores the familiar erotic, scatological and class-based texts, also highlighting thievery and anticlerical themes connected with food. Not only does the Incongruity Theory shed fruitful light on unexpected combinations that pepper these narratives, but the Superior Theory also speaks to the humiliations common in the fabliaux. For Gordon, food and consumption are often positioned as the key agents of criticism of existing power structures.

The fourth section, "Hungry Like the Wolf, Sly as a Fox: *Le Roman de Renart*," pays special attention to the role of the beast fable and the animal appetites it reveals. Though not attempting to cover all instances of food in *Renart*, the chapter rather looks at how certain actions such as hunting, food storage and hoarding, as well as the primal urge of hunger all generate the satiric and parodic play characteristic of this text. Gordon also briefly considers the illuminations in *Renart* manuscripts. Unfortunately none are reproduced for our immediate analysis.

Sarah Gordon's *Culinary Comedy* succinctly examines comic medieval texts in a way which goes beyond previous studies' privileging the history of alimentary practices. Rather than remain a cultural history of the medieval diet, this study targets the literary and critical use of food and consumption in comic narrative. Though at times the expression of those notions favors a list-like approach over a sustained argument, the project, nonetheless, is a long overdue addition to medieval studies.

Holly E. Ransom

San Diego State University

Mistacco, Vicki. *Les Femmes et la tradition littéraire. Anthologie du Moyen Âge à nos jours. Première partie : XII^e- XVIII^e siècles*. New Haven and London : Yale University Press, 2006.

Vicki Mistacco, professeur à Wellesley College aux USA et spécialiste du roman français et de l'écriture féminine française à travers les siècles, livre ici une anthologie de femmes écrivains, qui couvre plus de huit siècles, de Marie de France, considérée comme la première auteur française, à Andrée Chédeville et Monique Wittig. Le premier tome, fort de 571 pages et étoffé de quatre chapitres en annexe conçus comme des lectures complémentaires sur la situation de la femme écrivain à un moment stratégique de l'histoire et comme un portrait de ses espoirs au moment de la Révolution (avec des textes de Julie de Lespinasse, de Sophie de Condorcet, d'Anne-Thérèse de Lambert et d'Olympe de Gouges), court du Moyen Âge au XVIII^e siècle. Le second tome concerne les XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. L'ouvrage, illustré, se donne pour partial et non exhaustif,

et reflète, comme toujours en pareille entreprise, les intérêts intellectuels et subjectifs de son auteur. On pourra donc, comme l'écrit V. Mistacco, y déplorer des absences – celle de l'humaniste Marie de Gournay, ou encore celle de Marie-Catherine Desjardins de Villedieu, auteur influent de nouvelles historiques au XVII^e siècle. Mais plus que les lacunes, ce sont les choix, pleinement assumés, qui confèrent à ce recueil imposant son unité organique et sa pertinence, en mettant particulièrement en valeur la visée de son auteur : mettre au jour (et en lumière) une tradition d'écriture de femmes et faire porter sur elle ce qui est déjà une tradition de critique féministe, à savoir, une réflexion critique sur la constitution du canon et sur la place des femmes dans l'histoire littéraire. Le prouvent l'abondance et l'ampleur des textes sollicités, lesquelles permettent d'échapper à la politique du morceau choisi. Dans cette perspective tout à la fois réflexive et militante, on ne s'étonnera pas de voir la première partie s'ouvrir sur la figure emblématique de Simone de Beauvoir, ni la seconde sur celle d'Hélène Cixous – deux femmes dont les idées, à jamais irréconciliables, se nourrissent cependant aux mêmes œuvres et aux mêmes références. On sait que le passé éclaire le présent et lui donne sens, comme donnent sens au présent recueil les évocations liminaires de ces deux fortes personnalités du XX^e siècle qui invitent leurs contemporaines à ne jamais s'en laisser compter, et à redoubler de vigilance, en France notamment, pays des archaïsmes et des résistances... Et, pour mieux appuyer son propos, V. Mistacco s'autorise des recommandations élaborées par le CNRS et l'INALF pour féminiser certains noms, en changer d'autres – une poète, par exemple, moins péjoratif que son homologue « poétesse » –, ou appeler les auteurs par leurs prénom et nom. Exit le « Madame » de Lafayette. Qui, du reste, songerait à appeler Jean de La Fontaine Monsieur de La Fontaine ? (N'empêche : cette observation a du bon et la pratique ici recommandée éviterait parfois de tristes confusions...).

L'ouvrage, dans le sillage des listes patiemment dressées par les femmes, listes reconduites au long des siècles pour constituer leur histoire dans un acte mémoriel à forte valeur symbolique, présente quarante femmes, toutes auteurs d'expression française et publiant en France – clin d'œil involontaire adressé aux Quarante Immortels de l'Académie française. Mais il s'agit d'y montrer que la dimension réflexive à l'œuvre dans les textes des femmes reste inséparable d'une prise en compte des conditions sociales et historiques de leur écriture, en France et à des époques différentes. Les chapitres s'organisent donc chacun autour d'un auteur, et ils adoptent dans l'ensemble un ordre chronologique, tout en étant regroupés par genres, non seulement pour faciliter les contrastes et les comparaisons, mais encore pour mettre en relief une évolution. L'unité, cependant, ne saurait faire oublier la diversité qui marque ce *continuum* d'écrits de femmes, cette chaîne de textes. S'y côtoient en effet les « Trobairitz » et Christine de Pizan, Pernelle du Guillet et Héloïse de Crenne, Ninon de Lenclos et Madeleine de Scudéry, Marie de Sévigné et Catherine Bernard, Gabrielle de Villeneuve et Françoise de Graffigny... Les auteurs bien connus voisinent donc avec d'autres moins connus, les genres canoniques (la poésie ou le roman selon V. Mistacco) avec les non-canoniques (lettre familière et conte de fées).

Mais cette diversité méritait que l'on y regardât de plus près. V. Mistacco, dont la démarche s'inscrit dans l'important travail de découverte et de réévaluation des femmes écrivains conduit ces dernières décennies, élargit à l'ensemble du corpus féminin les conclusions auxquelles aboutissaient les études de M. Freeman et de M. Danahy consacrées à Marie de France et à Marceline Desbordes-Valmore – études qui soulignaient l'importance du mythe de Philomèle et de Procné chez ces deux auteurs. Sans doute le mythe d'Ovide fournissait-il une clé (interprétative) valable pour entrer dans l'imaginaire féminin... C'est ce que s'attache à démontrer l'introduction de V. Mistacco, un essai solide et bien informé qui emporte l'adhésion. Le mythe d'Ovide semble bel et bien fournir aux femmes écrivains un motif poétique, littéraire, esthétique,

inépuisable – souvent crypté, mais décisif en ce qu'il découvre des aspirations et des revendications féminines, d'une voix qui cherche à se faire entendre... Sans cesse repris, modulé, déplacé, infléchi, ce mythe informe et irrigue la littérature féminine, du Moyen Âge au XXI^e siècle. Davantage : il permet d'établir une coupure entre deux temps de l'Histoire puisque le rossignol, longtemps muet, finit, au XIX^e siècle, par y prendre son envol... Les femmes célèbrent de fait, sur le régime du symbolique, une liberté, une autonomie et une reconnaissance chèrement acquises : le tissu ensanglanté de Philomèle violée, destiné à sa sœur, se métamorphose alors en un texte pour tous...

Pour convaincante qu'elle soit, la thèse soutenue dans cet ouvrage aurait gagné, parfois, à être défendue avec moins de chaleur, et si possible, plus de prudence. L'auteur, par exemple, insiste sur certaines stratégies énonciatives qui seraient propres aux femmes et leurs, donc, la ruse, la modestie, la dénégation, l'esquive ou l'obliquité du discours. Or ne s'agit-il pas là, plus globalement, de tactiques adoptées par les auteurs en marge de leur siècle, en marge, justement, de la culture alors dominante ? Il n'est que de songer aux libertins érudits du XVII^e siècle pour s'en convaincre pleinement. Enfin, V. Mistacco insiste sur la modestie des femmes écrivains qui qualifieraient leurs œuvres de « bagatelles ». N'avons-nous pas là encore affaire à un *topos* rhétorique et moral des plus convenus, commun à tous les auteurs, à l'Âge classique en tout cas ?

En dépit de ces quelques remarques, V. Mistacco propose aux spécialistes comme aux non-spécialistes un instrument de travail qui ne manque pas d'atouts : ampleur des textes retenus, bibliographie sélective (avec quelques lacunes – en sont absents les travaux de D. Denis sur la Galanterie et sur Madeleine de Scudéry), copieuses notices biographiques, introduction stimulante qui autorise la mise en perspective ou la relecture de maints textes connus, saisis à la lumière d'une problématique resserrée et féconde.

Florence Orwat (*CELLF XVII^e et XVIII^e siècles, unité de recherche mixte Paris IV – CNRS*)

Corneille, Thomas et Jean Donneau de Visé. *La Devineresse ou les faux enchantements*. Ed. Julia Prest. Londres : MHRA, 2007. 150 p.

Cette édition procurée par Julia Prest a le mérite de rendre accessible aux chercheurs et étudiants la comédie peu connue de Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, *La Devineresse ou les faux enchantements*, tout en éclaircissant le contexte théâtral et historique. Prest offre une étude de la pièce, de son contexte et des questions reliées à la condition de la femme au dix-septième siècle. Elle étudie en détail la relation ambiguë et paradoxale entre le contexte historique qu'on appelle « L'Affaire des Poisons » – qui mène à l'accusation de grands personnages et déplore un grand nombre de victimes (en particulier des femmes) – et la pièce qui, elle, minimise les événements de l'époque et offre « une version rassurante aussi bien pour le public que pour le gouvernement. D'une histoire contemporaine sordide et angoissante, les auteurs firent donc une pièce comique, légère, et divertissante. » (14-15).

Prest consacre la première partie de l'introduction à la question du tournant dans l'histoire du théâtre français à la suite de Molière, nous offre un bref aperçu de la naissance de la Comédie Française et décrit la biographie des deux auteurs, Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé. Elle montre comment ce dernier utilise le scandale public et sa position de directeur du *Mercure galant* pour attirer l'intérêt du public et faire ainsi de la publicité pour la pièce.

Prest passe alors à « L'Affaire des Poisons » à l'aide d'extraits de la correspondance de Madame de Sévigné, du *Mercure galant*, et de renvois à la critique contemporaine. Elle évoque le cas, les mobiles et le procès de la marquise de Brinvilliers qui marqua le

début de l’Affaire des Poisons et la réaction du public « devenu suspicieux . . . [ayant] tendance à soupçonner d’empoisonnement chaque cas de mort inattendue » (6). L’auteur parvient aussi à aborder le sujet complexe de la devineresse au dix-septième siècle sans se limiter au renvoi à la magie noire.

Il est encore question de reconstruire l’étape successive des condamnations publiques, la question des accusations et témoignages ambivalents ainsi que le dilemme posé à Louis XIV : « Comment réclamer la justice si elle ne s’applique pas de façon universelle ? » (9) À travers les cas de La Voisin et les témoignages contre Mme de Montespan, l’auteur illustre de façon intéressante et clairvoyante les dégâts et accusations scandaleuses de l’Affaire des Poisons, l’angoisse qu’elle causa à l’intérieur de la société et la précarité de la position de Louis XIV à son issue.

Après avoir examiné les événements publics, l’auteur explique par la suite le rapport entre la campagne publicitaire dans le *Mercurie galant* et le procès de la Voisin (comparaison chronologique) et expose l’ambiguïté des auteurs-éditeurs qui transforment délibérément le surnaturel en charlatanerie. Même si Corneille et Donneau de Visé atténuent les données historiques, ils renvoient néanmoins à la réalité hors du théâtre. Puis, à nouveau, le décalage entre histoire contemporaine et pièce comique est mis en relief et l’accent est mis sur le fait que dans la comédie, il s’agit de « femmes qui cherchent à prendre le contrôle de leur vie » (16).

Une discussion sur la prétendue nature « anti-théâtrale » (18) de la pièce est suivie d’un débat sur l’emploi de l’illusion au théâtre. Prest insiste sur le paradoxe inhérent au théâtre, à savoir comment réconcilier l’illusion et la soi-disant vérité que pose le théâtre en général, thème qui est crucial dans *La Devineresse*. S’il y a une chose à regretter, c’est que cet ouvrage ne discute pas en détail cette question particulière qui nous paraît à la fois fascinante et centrale. Cependant, l’auteur évoque les aspects structureux et l’intrigue de la pièce, aborde les thèmes de la relation entre « voir et croire » (20), analyse la crainte ressentie à l’époque (21), et développe minutieusement le sujet de la condition féminine à travers la pièce.

Signalons enfin que le texte reproduit est celui de la première édition dont un exemplaire se trouve à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library à l’Université de Yale, qu’il est accompagné d’excellentes notes explicatives, d’un extrait du privilège du roi et d’une bibliographie utile.

Bernadette Höfer

Harvard University Society of Fellows

Sylvie Romanowski, *Through Strangers’ Eyes. Fictional Foreigners in Old Regime France*. Purdue Studies in Romance Literatures 33. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. xiv - 257 p.

In her introduction entitled “Ambiguous and Useful Strangers,” Sylvie Romanowski announces the scope of her book: “My interest is in exploring how the cultural outsiders were used in the eighteenth century and how, despite their radical differences from their Cannibal ancestors, they continue to pose the same questions in the texts of Montesquieu, Françoise de Graffigny, Voltaire, and Claire de Duras.” (2) Relying on descriptions of the outsider by Georg Simmel and Walter Benjamin, she further explains why “the outsider novel as cultural critique” (2) was so popular in the eighteenth century. She then links this genre with the basic dilemma of the Enlightenment *philosophes* who “thought of themselves as emancipating and path-breaking,” while, at the same time, “they were reconnecting with a most Platonic type of inquiry, desiring firm foundations and natural principles to legitimate their reforms.” (10) Throughout her analysis of the literary works, she underlines this philosophical binary that she also defines as an opposition between

the "artificialists," for whom there is no objective order in the universe, and the "naturalists," for whom there is one. (6)

The book is divided in four parts of unequal length: the second part contains four chapters, whereas the three other parts contain only one chapter. It ends with well documented and interesting "Notes," an extensive "Bibliography," and a complete and useful "Index." The first part (and first chapter) is devoted to Montaigne's essay on *Des Cannibales*, which Romanowski presents as being the first illustration of "the topos of the naive and critical outsider." (20) She demonstrates that the central theme of his essay was to show "that despite our best attempts, the truly other was unknowable by us, though glimpses might be possible" and that "Montaigne wanted to remain poised on the unstable thin line of ambiguity." (34) This reading leads her to connect these Renaissance ancestors with the eighteenth-century outsiders.

In the second part, which is almost half the book's length, Romanowski is concerned with Montesquieu's *Persians*. She starts the second chapter, entitled "The Men's Quest for Knowledge. The Impossibility of Transcendence," with the observation that Rica's letters are different in tone from those written by Usbek. She proves how these letters represent two modes of subjectivity; those from Usbek could be considered "modern" (i.e. believing in the stable self as initiated in the seventeenth century) and those from Rica "postmodern or contemporary" within the culture. (59) Finally, she concludes that because Montesquieu insists at such length on Usbek's suffering, he "seems to suggest that Rica's solution of adaptability might be a better one than Usbek's resistance, for it is a strategy of survival that allows the subject to live, though decentered, fragmented, and mobile." (59) Paradoxically, in the end it is Usbek who is "fragmented and desperately unhappy," whereas Rica is the one "who finds an agreeable *modus vivendi* in France." (66)

Chapter three, "Women's Knowledge. The Temptation of Equality," shows that the significance of the women in *Les lettres persanes* is linked with eighteenth-century thinking about women. Indeed, in contrast with the seventeenth century and the Cartesian duality of mind and body, the eighteenth century had reintroduced "the body as a locus of learning" and diminished "the idea of the unsexed mind" with Locke and materialism. (68) Therefore, in the novel, the Persian and European women "both as subjects and as objects of discourses" were restricted in their intellectual and social functions. (67) Romanowski establishes that, though attractive as a solution, the "promise of equality and liberation through knowledge" proved to be "illusory." (67) It was "as if Montesquieu had dared to rethink radically the basis of society, philosophy, and sexuality, then pulled back and established a foundational principle, precisely in sexual difference and the definition of sexual roles, transformed into essential definitions of masculinity and femininity." (84)

In chapter four, Romanowski then attempts to answer the question "Who are the Eunuchs?" She claims that they are "nothing if not the ultimate ambiguous human beings in this novel," (87) who "by their very nature exemplify artificiality and contractuality." She asserts that their "manipulation" was in the service of a "contract between men," because by giving up their manhood, they were given power. (94)

Chapter five discusses first the "Introduction" of the 1721 edition of the *Lettres persanes*, and then the "Réflexions," which were published three decades later in 1754, and in which Montesquieu revealed that there is a secret chain to be found in his work. In particular, Romanowski argues that there is no chain to be found in the "literal sense" (125) but proposes a reading that takes into account a new esthetic context that she describes by referring to vocabulary from art history, as "a change from a rococo sensibility to a neoclassical esthetic." (128)

The third part of the book (chapter six), is devoted to Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*. Romanowski proposes that the "Avertissement" and the "Introduction

historique,” transform the novel “from a love story and a critique of cultural mores into an indictment of European civilization’s propensity for conquest, cruelty, and injustice.” (137) She gives an “oppositional” reading of the novel, showing that the novel’s “specific critiques of eighteenth-century society are a form of tactical opposition framed by the writer’s enterprise of focusing on much larger topics: immorality, prejudice, cruelty, as exemplified by conquest and colonization.” (154)

The fourth and last part, comprised of chapter seven, treats Voltaire’s “*L’Ingénu* or Nature Confirmed” (186), and Mme de Duras’s “*Ourika* or Nature Denied” (195). In this chapter, Romanowski shows how the Huron man and the Senegalese woman, both alien to French aristocratic society, come to different and “opposite resolutions that are mirror images of each other.” (186) Whereas Voltaire’s Huron integrates, de Duras’s *Ourika* is completely rejected. In the novel *Ourika* the “ambiguities are unbearable” and there is no place for neither “satire” nor “constructive criticism” or “self-understanding” (209). This novel marks then the end of the “outsider novel as cultural critique.”

In her conclusion, Romanowski focuses first on the esthetics of the genre of these “outsider novels” and their brief presence in literary history. Next, she offers reflections on the legacy of the Enlightenment for our contemporary epoch. She concludes by saying that we have similar questions to those of the Enlightenment writers but that “in their fear of ambiguity and in their endeavor to build rational and universal systems, we should not recognize our answers.” (218)

Romanowski’s book, dedicated to the memory of the celebrated French feminist and philosopher Sarah Kofman, is most welcome. She guides the reader through her argument in comprehensible and clear prose, without using too much theoretical jargon. Relying mainly on philosophical, but also on sociological, psychoanalytic and feminist approaches, she links close textual analysis with more general contextual considerations. She also discusses intertextuality. By doing so, she brings new questions into the fore, and sheds new and original light onto well-known texts. With the probable exception of Voltaire’s *Ingénu*, the texts she discusses are widely read today in American universities. *Les lettres d’une Péruvienne* and *Ourika*, in particular, have encountered a true renaissance during the last two decades and are currently as much read and studied as *Les lettres persanes*.

This stimulating study will appeal to professors, graduate students and researchers, who are interested in the representation of the foreigner or the stranger in French literature. In libraries, it will become a necessary addition to the existing corpus on the “Other.” Although Romanowski deals with fictional foreigners during the Old Regime in France, the questions she raises, and the problems she tackles, in particular the existing tension between “ambitious questioning” and the belief in “fundamental norms,” are contemporary. Regrettably, the citations she uses have not been translated; this may prove to be a deterrent for people who can not read French.

To conclude, only one image is reproduced in the book, namely the painting *A Eunuch’s Dream*, by the nineteenth century artist Jean Lecomte du Nouÿ. This unique illustration epitomizes visually and metaphorically one of the book’s main philosophical themes or reflections: the ambiguous and useful stranger. By representing the eunuchs Montesquieu could “explore some uncomfortable artificialist ideas” and meditate on “the pervasive artificiality of human organization.” (116) Through depicting their cruelty and that of their masters, he also showed “how the possibility of resistance to absolute power lies in absolute ideals.” (117) Romanowski proposes that like the eunuchs, the meaning of *Les lettres persanes*, the novel that has been given the most extensive analysis in this book, is ambiguous because it “enables both visions of society to coexist without finding

a resolution.” (117) Maybe one could interpret the eunuch in du Nouy’s painting as dreaming about a possible resolution. And after having read her book, we, as contemporary readers, are inspired to do the same.

Thérèse De Raedt

University of Utah

Griffiths, Anthony. *Prints for Books. Book Illustrations in France 1760-1800*. The Panizzi Lectures, 2003. London: The British Library, 2004, 178 p.

Through a four-month leave from his job as “Keeper of the Department of Prints and Drawings” at the British Museum, Anthony Griffiths prepared three lectures on eighteenth-century engravers, publishers, and bibliophiles. This book expands upon his lectures, given at the British Museum in 2003. Griffiths possesses a very readable, often amusing style, notable for the clarity of its technical explanations. In this small but very nicely designed book, ninety plates provide excellent examples of various printmaking styles.

In his introduction, Griffiths posits that “the print and the book have never been more closely linked than in the second half of the eighteenth century in France” (vii). According to Griffiths, the study of illustrated books has been limited for “art historians usually ignore prints, print historians usually ignore books, while book historians rarely seem able to cope with the prints that appear on their pages” (x). For his own part, he sees the 1760s as the beginning of a “boom in illustration” and continues his study until 1800 to prove that “the Revolution affected but did not interrupt the production of these books” (x). The real change, he argues, occurred in 1810 with the technological changes in book making.

The first lecture begins with an excellent overview of the print and book trades in the *ancien régime*. The non-artist will be glad for his explanations of an *estampe* (full-page plate), a *vignette* (a plate at the head of a chapter), and a *cul-de-lampe* (the tapered design ending a chapter). These prints became the standard illustration format for eighteenth-century books, particularly with the publication in 1762 of the *Contes* of La Fontaine, commissioned as a vanity project and presentation gift by the *Fermiers-Généraux* – the king’s tax collectors. In describing illustration techniques, Griffiths emphasizes that eighteenth-century French collectors preferred the bold lines of engravings (drawings made directly onto a copper plates with a V-shaped burin tool) over the softer images of etchings (drawings made into wax—acid then cuts the lines into the copper plate). The public’s preference for engravings had the practical consequence that an illustrated book, at least with high-end editions, could take years to produce given that qualified engravers were few in number and overworked.

Usually a publisher paid an artist a lump sum for an engraving and retained the original plate, giving no royalties to the artist. As the market for illustrated books became more and more lucrative, some engravers hoped for their share in the profits. In the heavily regulated book trade of the time, booksellers had a monopoly on both the printing and sale of books. As a result, the engraver either “did a deal with them; or he had to get around them” (63). As to the first option, the engravers Le Mire and Le Bas cooperated with a group of booksellers to produced a well-received edition of Ovid’s *Métamorphoses* in 1767. Le Mire then took the opposite path in 1772 by printing at once the engraved illustrations and the hand-engraved text for an edition of Montesquieu’s *Le Temple de Gnide*. The same year, Cazotte’s *Le Diable amoureux* parodied the fashion in illustrated books by including illustrations that appear very crude when compared to the fine work of someone like Moreau le jeune. Interestingly, authors such as Marmontel and Restif de la Bretonne used original illustrations in their works to make their books stand out from pirated copies.

In 1771, Grimm regretted “cette manie des images dont tous nos livres français sont infectés,” a craze that led, in his opinion, to the neglect of “les soins typographiques” (114). By contrast, Griffiths feels that the 1770s saw the beginning of illustrated books that began to focus more on the quality of the typography, paper, printing, and binding than the actual illustrations. Giovanni Claudio Molini, an Italian “bibliophile” bookseller from Florence, established himself in Paris and produced there an illustrated edition in 1771 of Tasso’s *La Gerusalemme liberata*. Then in cooperation with Baskerville of Birmingham, he brought out as well an illustrated version of Ariosto’s *Orlando Furioso*. By the 1780s, “the centre of bibliophile attention moves away from illustration to typography and printing” (126). The famous Didot brothers still produced illustrated works, but engravings took on a standard format and plates were readily transferred from one edition to another. And when Pierre Didot published in the 1790s exclusive, illustrated editions of Virgil and Racine, he numbered and signed the books, not the prints.

Although the various book making guilds collapsed with the Revolution, the engravers continued to work as in the past because they were never bound by any set community. And despite the regime change, bibliophiles continued to collect illustrated literary works. In this regard, Griffiths makes two important claims that merit further investigation. First, that scholarship has focused on prints tied to the Revolution, but “prints that had nothing to do with politics have in general been left aside, and the prints that were made for books have not been studied at all” (141). Second, “that book illustration of the period is so hard to grasp” since bibliophile tastes were so different (167). An eighteenth book collector would readily change a binding or illustration to improve a text, which a modern bibliographer would equate with the disturbance of an archaeological site.

Some may regret Griffiths’ exclusive focus on literary texts, as opposed to illustrated scientific books. He also does not spend much time on analyzing the relationship between a print and a literary work. That said, Griffiths provides a wealth of information in a relatively short book. And as he stresses in his introduction, his abundant notes suggest multiple paths for researchers interested in the study of illustrated books.

Otto Selles

Calvin College, Grand Rapids, MI

Birnbaum, Pierre. *L’Aigle et la Synagogue : Napoléon, les Juifs et l’Etat*. Paris : Fayard, 2007. 294 p.

Pour avoir propagé en dehors de la France l’émancipation des Juifs votée sous la Révolution, Napoléon Bonaparte a été célébré en tant que libérateur, notamment par Henri Heine (*Reisebilder*, 1826-31). Pierre Birnbaum, l’auteur de plusieurs ouvrages sur les Juifs et l’Etat en France, analyse dans *L’Aigle et la Synagogue* un aspect moins connu et surtout moins glorieux de la politique impériale qui révèle les contradictions et les préjugés persistants de l’inspirateur du Code civil : tout en créant des institutions qui ont duré jusqu’à nos jours (les consistoires), Napoléon chercha à « mettre en œuvre un statut juridique contraire au droit commun qui rejette, de fait, les Juifs hors de l’espace public » (109). Le despote qui avait rétabli l’esclavage en 1802 (aboli sous la Révolution en 1794) tenta donc d’appliquer aux Juifs de France (émancipés depuis 1791) une réglementation discriminatoire, de faire régresser leur statut légal, en somme d’annuler un autre des principaux acquis de la Révolution :

Les préjugés de l’Empereur et de sa Cour à l’égard des Juifs ou des Noirs, non civilisés les uns et les autres et qu’il convient de « corriger », certes de différente manière, sont donc patents : eux seuls permettent de comprendre que

l'Empereur revienne sur deux des mesures libératrices phares de la Révolution, l'émancipation des Juifs et l'abolition de l'esclavage. (89)

Point d'orgue de son projet, Napoléon convoqua en juillet 1806 une assemblée de 95 délégués choisis parmi les notables juifs par les préfets. Transformé en février 1807 en « Grand Sanhédrin », selon le vœu de l'Empereur, ce groupe avait pour tâche de répondre à des questions insidieuses, telles que : « Est-il licite aux Juifs d'épouser plusieurs femmes ? » ; « Aux yeux des Juifs, les Français sont-ils leurs frères ou sont-ils étrangers ? » ; « [La loi des Juifs] leur défend-elle, ou leur permet-elle de faire l'usure aux étrangers ? » (112-13). Implicitement désignés en tant que nation étrangère plutôt que communauté religieuse, les Juifs devinrent les seuls citoyens français à qui une telle assemblée et un tel questionnement seraient imposés par la volonté impériale. Birnbaum décrit minutieusement les techniques rhétoriques qui permirent aux délégués, conscients de leur faiblesse, de faire acte d'allégeance à l'Etat et à l'Empereur – sans céder sur le principe, acquis depuis une quinzaine d'années, de l'égalité des droits. Or, c'est bien à l'abandon de ce principe que tendaient les déclarations et les décisions de Napoléon, aboutissant au « décret infâme » du 17 mars 1808 (154-55), qui imposa aux Juifs des mesures discriminatoires dans les domaines du commerce, du domicile et des obligations militaires. A la fois pratiques et symboliques, ces mesures venaient s'ajouter au rétablissement dès 1806 du serment *more judaïco*, obligeant les Juifs « à prêter serment sur la Thora devant les tribunaux, comme avant la Révolution française » (156-57).

Les choses auraient pu en rester là, et ce livre ne servirait qu'à documenter un cas supplémentaire de législation antisémite. Etonnamment, le décret de Napoléon fut contrecarré par des institutions qu'il avait créées et par des fonctionnaires qui lui devaient leurs carrières. C'est ce sursaut d'honneur que détaille l'auteur dans le cinquième chapitre, « L'Etat contre Napoléon », sursaut qu'il contraste brièvement avec les agissements de l'administration française durant le Régime de Vichy. Il s'agit d'une part du Conseil d'Etat, « l'organe le plus chéri par Napoléon, qui exprime sa profonde réserve contre une remise en question des principes de l'égalité entre tous les citoyens » (177). D'autre part, ce sont les préfets qui dans de nombreux départements rechignent à appliquer le décret impérial : « A travers eux, c'est l'Etat qui se rebelle quelque peu contre son Empereur, situation ubuesque révélatrice néanmoins de l'attachement à des rôles administratifs façonnés par des conceptions universalistes d'un droit identique pour l'ensemble des citoyens » (175).

Birnbaum revient également sur les motivations de Napoléon tout au long de cet épisode bizarre de son règne, en particulier sur l'influence de l'écrivain réactionnaire Louis de Bonald, dont l'article, « Sur les Juifs », fut publié en 1806 dans *Le Mercure de France* : « il faut revenir sur les 'lois imprudentes de l'Assemblée nationale', comme l'estime Bonald, remettre en question la citoyenneté que celle-ci a finalement accordée aux Juifs, les soumettre à des mesures d'exception pour transformer radicalement leur personnalité » (103). Des citations de Napoléon, s'exprimant devant le Conseil d'Etat en 1806, ne laissent guère de doute quant à son niveau de haine : « Des villages entiers ont été expropriés par les Juifs ; ils ont remplacé la féodalité ; ce sont de véritables nuées de corbeaux » (81). L'Empereur fait donc usage de la rhétorique classique du racisme, qui consiste à assimiler ses victimes à des animaux, des insectes : « le mal que font les Juifs ne vient pas des individus, mais de la constitution même de ce peuple : ce sont des chenilles, des sauterelles qui ravagent la France » (83).

Comme le signale l'auteur dans sa conclusion, le système consistorial centralisé instauré sous l'Empire n'a que récemment perdu de son influence, au profit d'organismes qui reflètent davantage la diversité des communautés juives de France. Paradoxalement, l'institution culturelle marquée par l'empreinte napoléonienne aura duré plus longtemps que ses décrets d'exclusion et de discrimination. En ce sens, l'épisode détaillé dans ce

livre permet de constater l'utilité d'une opposition (si limitée soit-elle), fondée sur des principes constitutionnels, du corps politico-administratif face aux dérives dictatoriales du pouvoir central.

Edward Ousselin

Western Washington University

Dumasy, Lise, Chantal Massol et Marie-Rose Corredor, éd. *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006. 321 p.

Le résultat d'un colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 en novembre 2001, ce recueil de 18 articles a pour but de mieux cerner la notion, au départ floue, de récit romantique, et de son éventuelle multiplicité. L'approche comparative est annoncée par le titre, chacun des articles devant examiner au moins deux de ces auteurs. Les questions de classification – Balzac, en particulier, est-il plutôt romantique ou réaliste ? – sont abordées par Lise Dumasy dans son introduction, qui rappelle que les œuvres de ces trois auteurs « ne se laissent pas aisément réduire au romantisme » et qu'on peut par exemple « les requalifier par le biais de la notion de 'réalisme' (Stendhal, Balzac) ou de 'littérature de divertissement' (Dumas) » (10). Pour sa part, Vittorio Frigerio, qui analyse la « Rapidité et légèreté » chez deux auteurs, argue que « Dumas est *trop* romantique, alors que Stendhal l'est *trop peu* » (164). De son côté, Anne-Marie Callet-Bianco rappelle les enjeux du développement du récit romantique, précisant que : « Dans les années 1820-1830, les 'grands genres' sont la poésie, le théâtre et l'histoire. Le roman n'a qu'un statut mineur ». Or, l'ambition des romanciers de la première moitié du XIX^e siècle ne s'en trouvera que renforcée, avec pour aboutissement que : « Le roman, genre protéiforme par excellence, remplace à lui seul tous les autres genres » (« La quête de la totalité chez Balzac et Dumas », 63).

Certaines tendances communes se retrouvent à travers ces articles : Hélène Spengler définit le récit romantique comme « le roman de l'énergie, de sa nostalgie ou de sa perte » (« Système et mise en scène de l'énergie », 99) ; Michel Autrand, quant à lui, rappelle que dans ce type de roman, « c'est la brutalité qui frappe et qui prend surtout chez Stendhal des allures de densité contenue tout à fait saisissantes » (« Pour un récit romantique », 107). D'autre part, Pierre Laforgue examine la tendance du récit romantique à rompre la continuité narrative : « Tout se passe comme si les écrivains romantiques avaient choisi de procéder avec méthode à la déconstruction du récit » (« Ruptures et interruptions dans le récit romantique », 193) ; tandis que Jacques Durrenmatt, dans un article marqué par l'influence de Gérard Genette, considère la place de l'ellipse dans les techniques narratives des trois romanciers (« Des enjeux contrastés de l'ellipse », 179-92).

Le récit romantique étant apparenté au roman historique, on ne sera guère surpris de trouver le concept de l'histoire en tant qu'objet d'étude de plusieurs articles. C'est ainsi que le nouveau regard, à la fois désacralisé et désabusé, que portent les romanciers romantiques sur l'histoire est détaillé par Isabelle Durand-LeGuern (« Trois romantiques face à l'histoire », 251-64). De même, Sarah Mombert perçoit à travers la fréquence des conjurations et complots en tant que parties intégrantes de plusieurs œuvres le reflet des inquiétudes liées aux récents bouleversements historiques : « le roman propose sous la forme d'un récit d'exprimer l'une des grandes peurs du temps : dans une société révolutionnée devenue individualiste, organisée selon des principes qui n'ont plus la lisibilité des anciennes solidarités sociales, la perte des repères génère le fantasme d'une société minée par des forces occultes et efficaces » (« L'envers de l'histoire contemporaine », 25).

Presque tous les articles de ce recueil (si seulement c'était toujours le cas !) sont d'un intérêt certain. En dehors des articles déjà cités, les suivants m'ont semblé particulièrement intéressants: le rôle privilégié de Paris en tant que cadre et protagoniste, véritable « trame » de nombreux récits romantiques, que Cécile Maynard éclaire dans « Les mystères de Paris selon Balzac et Dumas » (33-52) ; la représentation généralement négative de la Corse, lieu fantasmé de sauvagerie et de vengeance, fournit à Claudie Bernard la matière d'un examen du cycle de « Raison et déraison vendettales » (265-81) – et rappelle au passage le mépris de Mme de Staël (par ailleurs souvent citée au cours de ce recueil) envers Napoléon, le « Corse africain » ; le projet totalisant de l'esthétique romantique, précédemment évoqué, conduit à la « Question des longueurs », ou de l'ampleur (et du nombre) des romans, à laquelle Aude Déruelle répond par un exposé de la « poétique de la longueur » (208-15) ; la question de la première introduction du style indirect libre dans l'écriture romanesque constitue le point de départ de l'article de Michel Brix, qui soutient que Stendhal, en particulier, « s'est toujours attaché à n'évoquer les événements que dans les limites des impressions qu'a pu en recevoir la conscience de celui qui les décrit » (« Stendhal, Balzac et la question du style indirect libre », 149).

Edward Ousselin

Western Washington University

Massardier-Kenney, Françoise, and Isabelle Naginski, eds. *George Sand Studies* 25. The George Sand Association, Kent State University, and Tufts University, 2006. 129 p.

The 2006 volume of *George Sand Studies* inaugurates a new format that the editors-in-chief hope will become a regular feature. A guest editor, Dominique Laporte, presented five articles treating different aspects of Sand's narratorial strategies in his "Pactes de lecture et effets de distanciation," while two individual submissions round out the group of articles. Judging by the first example, this new approach promises to provide an even greater contribution to scholarship on Sand by offering readers an in-depth exploration of related topics from multiple perspectives. The editors-in-chief characterize the unity of the issue as clarifying "the links between the social and the aesthetic, and ultimately the complexity of Sand's authorial stance" (1).

Hans Färnlöf's "Le romanesque motivé – programmation de lecture dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*" argues that the novels' original serial publication contributes to their sense of narrative *sinuosité* et *décousu* – two key words Sand used in her preface. But, rather than constituting a weakness, these effects lend a dynamic quality to the story. According to Färnlöf, "le procédé de motivation se fait essentiellement après coup à l'intérieur de chacun des deux romans" (11). What may at first strike the reader as incoherent can instead be viewed as a positive quality of sinuosity that, moreover, serves to illustrate both the heroine's interior state of mind and her exterior qualities (11).

Focusing on another concept related to Sand's well-known insistence on her process of writing without a set plan, Pascale Auraix-Jonchière's "La bohémienne aux oiseaux: pour une poétique de la fantaisie dans *Teverino*" shows how the notion of fantasy – which this novel links to concepts of poetry, imagination, freedom, and nature – informs the text's formal composition, symbolism, and title character.

Françoise Genevray's "*Les Lettres d'un Voyageur* relues par *Histoire de ma vie*: Un Double pacte" explores both the affinities and specificities in the way these texts represent the self. Genevray characterizes the *Lettres* using Doubrovsky's term "autofiction," noting that they put into play a triple fiction of the "épistolier-voyageur-masculin" (39). However, even *Histoire de ma vie* constructs a textual self that remains distinct from the empirical self, whereby Sand undoes "l'unité du moi empirique pour

édifier un *moi* scriptural qui ne coïncide pas entièrement avec lui" (43). Genevray shows how Sand's references to her earlier autofiction in writing *Histoire de ma vie* help her to establish the particular autobiographical pact of this latter text, simultaneously confirming the autobiographical nature of the second text and raising questions about the truthfulness of the self represented in this text.

In "Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand," Elena Anastasaki examines how Sand uses multiple narrators and embedded stories to create a distance that affects the power relations between both the author and narrator and the narrator and reader. Anastasaki adeptly shows how effects such as breaches in the narrative edifice and attempts to bolster the truthfulness of reported discourse actually cause the reader to question the narrator's reliability and suspect his manipulation of the story.

Laporte's article, "Une expérience-limite de l'écriture sandienne: La Plurivocalité ironique de *Césarine Dietrich*," examines another type of narrative uncertainty. As opposed to Sand's novels founded on an *ethos communautaire*, in this multi-voiced novel, the normative system of values advanced by the narrator Pauline finds itself undercut by competing discourses by and about the title character, creating a "décentrement plurivocal" (76).

Claudine Grossir's informative article, "Représenter le travail des femmes: quels enjeux?" brings to light Sand's sociological approach to representing women's work in her novels at a time when society mostly overlooked it. Grossir explains, "Le roman devient ainsi un laboratoire où peuvent s'expérimenter des solutions nouvelles, qui mettent partiellement en cause la division sexuelle du travail, et les rapports dominant/dominé qui régissent les relations entre hommes et femmes dans le monde du travail" (81). Through a broad range of contexts from agricultural to proto-industrial and by not refraining from representing female heads of household, Sand highlighted women's significant role in contributing to economic prosperity.

In "Le communisme aux champs, ou Sand, Balzac, et le roman des paysans (1844-1846) (enjeux politiques et poétiques)," Pierre Laforgue argues that Sand's novels written between 1845-1848 (especially *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Le Meunier d'Angibault*, and *La Mare au diable*) constituted a response and a reaction to Balzac's *Paysans* (1844). Both writers opposed the communist notion of shared property, but for different reasons: whereas the conservative Balzac criticized the communist system because he viewed it as a threat to the established order by the revolutionary masses, Sand infused her understanding of communism with a religious dimension that Laforgue names "communionisme" and opposed it because she viewed it as an obstacle to community by association (104, 106).

Completing this noteworthy volume are book reviews of a new edition of Sand's *L'Homme de Neige*, Chantal Bertrand-Jennings' *Un Autre "mal du siècle"*, a new edition of Sand's *Consuelo* and *La Comtesse de Rudolstadt*, Henry Majweski's translation of *The Master Mosaic Makers*, Elizabeth Harlan's biography, *George Sand*, and Isabelle Naginski's notes on Françoise Genevray's *George Sand et ses contemporains russes: Audience, échos, réécritures*.

Deborah Houk Schocket

Bowling Green State University

Carter, William C. *Proust in Love*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. 252 pp.

The past ten years have yielded for Proust aficionados a bonanza of biographical essays. Jean-Yves Tadié's 1996 *Marcel Proust* (Gallimard, 952pp.) was the first comprehensive account of the Proust's life in French. It was also the first attempt to marshal the welter of

Proustiana – scholarship, memoirs, correspondence – since Painter’s famous 1965 biography. Painter did not have the benefit of several crucial personal testimonials published since the 1960s including Proust’s housekeeper’s account of the war years (Céleste Albaret. *Monsieur Proust: souvenirs recueillis par Georges Belmont*. Paris: Laffont, 1973). Neither could he have been acquainted with Philip Kolb’s 21-volume edition of the Correspondence (Plon, 1970-1993). Tadié’s research therefore benefited from over 30 years of Proust scholarship unavailable to Painter. Not surprisingly, his authoritative biography was translated into English under the title *Marcel Proust: A Life* (New York: Viking, 2000, 996 pp.). Drawing on roughly the same sources, the American scholar William C. Carter published that same year his own account of Proust’s life under exactly the same the same title: *Marcel Proust: A Life* (Yale University Press, 996 pp.). Meanwhile, Edmund White brought out his much briefer, and yet fascinating version of Proust’s life and work, entitled simply *Proust* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1999, 149 pp.). At present, all four biographies are in print.

Carter’s recent *Proust in Love* comes on the heels of an unprecedented period of interest in the influence of Proust’s life on his famous novel. Carter’s research puts to good use two recent publications: Paul Morand’s *Journal inutile* (Gallimard, 2001) and *The Memoirs of Ernest Forssgren* (Yale University Press, 2006, 164pp.). Morand was a career diplomat and friend of Proust’s and was married to the famous beauty and Proust intimate the Princess Soutzo. Forssgren comes from the opposite end of the social spectrum. He was Proust’s Swedish valet in the period 1917-18 and is designated in the Correspondence as “Ruy blond”. His memoirs composed in the late 1960s are an attempt to clear his own name of the accusation of homosexuality with which Painter marked him.

What *Proust in Love* attempts, expectedly, is an anatomy of love chez Proust. Carter’s method is to identify and comment on episodes or themes common both to the novel and to Proust’s life. One can savour the irony. Proust’s fundamental credo denied the role of biography in explaining or interpreting an artistic work. What became *In Search of Lost Time* started off as an essay denouncing the “intentionniste” or biographical method of inquiry favoured by such nineteenth century critics as Sainte-Beuve. *Proust in Love* denies this fundamental article of faith and recounts more or less in tandem Proust’s loves and the corresponding fictionalized (and poeticized) passages they inspired in the novel. The progression is chronological. Thus the young Marcel’s discovery of onanism – his compulsive practice thereof – and the subsequent worry and anger it aroused in his parents – finds expression in the novel where young narrator retires to a bedroom retreat in Combray. Behind a locked door he seeks relief in the lilac scented air whilst gazing out the window and dreaming of less solitary pastimes. All students of Proust are aware of his adolescent crushes on those unattainable deities named Jacques Bizet and Daniel Halévy. It nevertheless comes as a surprise to learn just how explicit (not to say self-deluding and manipulative) the adolescent Proust’s unrequited sexual demands were. Requesting sexual favours of his school friends, the secretive Proust denies in the same breath that he is a “pédéraste”. He then proceeds to demand the utmost discretion from the classmates he hopes to seduce. Needless to say Proust’s classmates did not respect his wishes for secrecy. Fellow pupils found the adolescent Proust repellent and they openly mocked him for his effeminacy, his elaborate use of language, and cloying possessiveness. It was not long before Proust’s parents were made aware of their eldest son’s disturbing proclivities. His father the prestigious Dr. Adrien Proust could find no better solution to Marcel’s “neurasthenia” than to give him 10 francs and recommend that he visit a brothel. The story comes down to us that the young Proust was so tongue-tied and traumatized in the presence of a prostitute that he achieved nothing more than to break a chamber pot. He fled the scene in tears. In the face of derision on the part of his peers and unrelenting parental disapproval, Proust’s next

strategy was to court unattainable and glamorous women. He did so no doubt to win the approval of his contemporaries and his parents too. Daniel Halévy recalls Proust leading a small group of lycéens to Montmartre where – or so he bragged – he could seduce an older beauty. His friends waiting in the street watched as the young Marcel entered a shop and presented an enormous bouquet of roses to a statuesque shop assistant called “Mme Chirade”. She firmly ushered the schoolboy back out into the street. In Halévy’s recollection, even at the time the friends knew that Proust gallant posturing was nothing more than an elaborate ‘charade’, hence the shop assistant’s improbable name. Carter, nevertheless, takes this example and many others of Proust’s ostentatious courtship of unattainable beauties, of elegant or titled women, as evidence that he “was not immune to the temptations of” the fair sex (p.14). Edmund White, for his part, has argued more coherently, I believe, that Proust was what we now call a ‘closeted’ homosexual whose natural inhibitions drove him to camouflage his sexuality to all but his most intimate friends. And even these he would occasionally try to deceive. For example, Proust’s elaborate flirtation with the actress Louisa de Mornand (mistress of his friend Louis d’Albufera) demonstrates the novelist’s need for female company without the demands of sexual intimacy. The ‘eroticism’ evident in Proust’s letters to women like Louisa de Mornand suggests that he could only make love to woman on paper. Carter refers (conclusively in my view) to Paul Morand’s impression that “Proust was in love with women without desiring them” (p.101). But that did not stop him from professing otherwise. Thus in the summer of 1913 when, in a jealous rage, Proust returned unexpectedly to Paris from the Normandy coast, he claimed at the time to friends that the reason for his sudden departure was to be near some ‘mysterious person’ – presumably a female – to whom he was “sentimentally attached”. That person, it turns out was none other than his chauffeur-secretary Agnostinelli (p.116) who, incidentally, had accompanied Proust to Cabourg in the first place, and who, we now know, was about to leave Proust’s employ for good. Still there is something touching about Proust’s belief that he could hide his sexual nature. One of the most lucid writers to plumb the human soul, Proust was akin to the bald man who believes that an elaborate “comb-over” can disguise his bald pate. Everyone in his circle knew that Proust was a homosexual, and in his candid moments he could be devastatingly revealing. Even his physical appearance was a giveaway. Carter points out that both Gide and Maurice Duplay thought that Proust resembled his arch-enemy the “painted and corseted” Jean Lorrain (p. 59). During the war, Proust was identified in the course of a raid at Albert Le Cuziat’s male brothel as a 46 year old man “aux allures de pédéraste” (p.232 n.12).

Proust’s obsessive need to hide his true nature leads naturally to the novel, where his own homosexuality is atomized before being projected onto a number of characters both male and female. Carter devotes a lengthy – and in my view unsatisfactory – discussion to the negative qualities Proust attributes to his homosexual characters and, most especially, the sublimely grotesque Charlus (p.97-99). The bizarre antics the novel describes include Mlle Vinteuil’s defiling of a photograph of her father, as well as Charlus’ flagellation at Jupien’s brothel. It seems clear that rituals of this sort must be interpreted in light of Proust’s deeply ambivalent feelings towards his parents and, ultimately, towards his own sexuality. None of the incidents Carter records is a new discovery. Proust’s obsession with photographs of family and friends, his defilement rituals, his gift of his mother’s furniture to a male brothel, his sadistic practice of achieving sexual arousal watching (and listening to) famished rats devour one another are documented ad nauseam. What Carter more usefully draws our attention to is the way in which Proust’s pathological possessiveness, his jealous rages, his unrequited loves, and his predilection for unsuitable sexual partners contribute to the novel’s overall anatomy of eros. In *Search of Lost Time* recounts two great love stories. The heterosexual Swann-Odette saga developed in the first book, and the homosexual Charlus-Morel narrative

initiated much later. These stories follow parallel paths, from the intense idealization of love's beginning, through scenes of nascent jealousy and torment, heartache, and ultimate disillusionment. In both, the result of an unhappy and unsuitable love affair is the downfall of the principal character whose decay and ruin are hastened by the ravages of passion. Swann dies a broken and unhappy man, misunderstood and misjudged by his most intimate friends. Likewise, the once Olympian Charlus is, at the novel's end, a shadow of his former self. His ravings and senility are likened to those of the dying Lear (p.148). Thus I find the book's concluding chapter entitled "Love is Divine" oblique and unhelpful. "Did it really matter", the author asks, "whether Rochat and Proust's other presumed lovers from the servant class were truly as dull and unappealing as Morand claims, given the subjective nature of desire?" (p. 164). That the predatory Proust, characterized as a "night prowler", repeatedly initiated misguided and highly unsatisfactory relations with his social inferiors – none of whom was homosexual – suggests a pathological need to suffer the torments the novel describes with such devastating poignancy.

Since Proust in *Love* was written for the non-academic reader, Carter's use of anachronistic American vernacular is perhaps forgivable. Carter has Proust write that he is "unable to screw"; he then talks about young men "who love other guys". Carter also indulges in other language at odds with the period. He refers, for example, to Proust's 'gaydar', and the unhappy 'plight of gays' before sexual liberation. Misreading Brichot's ironic comment that were the Sorbonne to create "a chair in homosexuality", Charlus ought to be its first tutelary professor, Carter loses no time in claiming that Proust anticipated the creation of university departments of 'gay studies' (p.170). I also find fault with Proust in *Love*'s tendency to dramatize of a number well-known anecdotes. The book's account of Proust's holiday with Renaldo Hahn in a rustic hotel in Brittany in 1895, for example, leads to the claim, based on what I consider a tongue-in-cheek letter to Robert de Billy that the effete Proust had to accustom himself to "squatting in the bushes" (p.43). Far from being the fleapit Carter describes, the hotel at Beg-Meil boasted 20 rooms, and although bereft of indoor plumbing (not uncommon for the period), it was well staffed and the rooms equipped with customary conveniences. Similarly, Carter perpetrates the myth, encouraged by Proust himself, that the novelist's once considerable fortune had been all but dissipated through bad investments and the ruinous demands of Agnostinelli and other lovers (p.121). Proust did spend lavishly. He also made bad investments. But Tadié has shown that at the time of his death, in 1922, Proust's investment portfolio had been diminished by only about 25% (not unusual in the years following WWI) and that by the standards of the day he died a very rich man.

Proust himself would have disapproved of Proust in *Love*, but that does not mean we should. Carter knows his Proust lore; the encyclopaedic grasp of the material his book displays, if nothing else, allows us to consider anew the way in which life becomes art and, conversely, the way life imitates art. In the case of Proust's unhappy love affairs, we are left to ponder the monotonous predictability of desire and the unfathomable sadness behind what many have called the twentieth century's greatest novel, itself an expression of joyous liberation.

E. M. Langille

St. Francis Xavier University

Lucey, Michael. *Never Say I: Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*. Durham, NC and London: Duke UP, 2006. 321 p.

The temptation to associate an author with his or her characters is a common one, particularly if the author appears to have a lot in common with the protagonist of his book. Modern literary criticism usually argues against this impetus, at least since Barthes'

seminal essay *La Mort de l'auteur*. As Barthes claims, "L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit" (*OC III*: 40). Of course, as Barthes implies, *la fuite du sujet* takes place in all writing, whether prose fiction or autofiction. Before the birth of the Barthesian *lecteur*, however, and even now, in spite of it, readers find it particularly easy – and, in the case of texts where the character does something scandalous, particularly titillating – to see so many parallels between an author and his or her characters that he assumes that the story is as much truth as fiction. Marcel Proust is one among many writers who've been misread in this way; the fact that the narrator's name is also Marcel and that the author and his character share so many traits (including their fascination with homosexuality) lead naïve readers to misjudge *A la recherche...* as an autobiography instead of as fiction. This is perhaps why Michael Lucey uses a quote attributed to Proust by Gide for the title of his book about the representation of sexuality and the evolution of twentieth-century prose fiction, *Never Say I*: "Vous pouvez tout raconter, s'écrivit-il [Proust]; mais à condition de ne jamais dire: Je" (1).

In this excellent new study of Colette's, Gide's, and Proust's use of the first person, Lucey points out that these authors' struggles to articulate same-sex sexuality tempted people to make biographical connections between the authors and their characters, particularly when their narrators refer to themselves in the first person, which is often the case in their works. As Lucey puts it, "From the beginning of the twentieth century to the end, the first person is a problem in French literature. [...] The problem becomes especially acute, and acutely sociological, in the tradition of writing about same-sex sexual relations that is galvanized toward the beginning of the century[...]" (4). In the introduction, which is one of the most fascinating chapters of the book, Lucey argues that writing about same-sex sexuality had a profound effect on French literature as a whole. He makes the case first by detailing semantic changes in the meanings and use of words used to describe same-sex sexuality as a way of introducing questions of register, social context, history, and genre. He then uses structuralist and pragmatic criticism to show that the "I" in a narrative does not have a stable (or definitively attributable) meaning, which provides him with the grounds for comparing Colette's, Gide's, and Proust's uses of the pronoun in the subsequent chapters.

In order to explain each author's particular approach, Lucey contextualizes their works with a good deal of historical and biographical background. This is one of the strong but occasionally frustrating points of his work. In the chapter that he devotes to Colette, for example, he spends a good deal of time recounting the biographical details necessary to understand the author's literary decision to represent herself as peripheral to the scenes of which she had real life, first-hand knowledge. Lucey takes evident pleasure in describing Colette's adventures (in particular, her public performances with her girlfriend Missy, which are indeed fun to hear about), but sometimes his analysis verges on literary history or even cultural studies instead of the type of close reading that he sets up as his *modus operandi* at the start of the book. Since Lucey always persuasively ties what seem like digressions back to his central thesis at the end of the chapter, the surfeit of information isn't really a problem, but it does sometimes make the reader feel as though he's losing sight of the central question.

All in all, the book is brilliantly written. Lucey has not only a very wide knowledge of early twentieth-century France and its literature, but also a fluid grasp of both historic and contemporary ways of interpreting it, all of which he documents carefully and copiously. His analyses of theories and texts alike are not only readable, but elucidating. The book's structure is not linear; although chapters titles mention Colette, Proust, and Gide individually, the presence of all three is felt throughout the entire work. This method of structuring the book signals that it the accomplishment of a mature writer, who

is able to keep his argument aloft in a way that almost makes it feel that he himself is telling a story. The only part of the book that was somewhat disappointing was the “epilogue,” which is provided in lieu of a conclusion. Although Lucey does a good job tying together the authors’ individual struggles to represent same-sex sexuality, I wish that the theoretical elements introduced so effectively in the introduction has also been woven back into the text, both during the close readings and as a way of concluding. I also would have liked to know more about Colette’s, Gide’s, Proust’s, and other queer authors’ effects on subsequent French literature—a consequence to which Lucey refers in the introduction, but doesn’t really mention again. Although this is undoubtedly a subject for another book, returning to the thought might have provided a less abrupt and more provocative ending to the work. Despite a slightly abbreviated feeling at the end, *Never Say I* is a solidly researched, beautifully written book that not only deepens our study of three well known authors, but also enhances our understanding of their relationship to same-sex writing. It is an important contribution to both the fields of French and Queer Studies.

Thomas J. D. Armbrecht

University of Wisconsin-Madison

Holmes, Diana. *Romance and Readership in Twentieth-Century France, Love Stories*. (Oxford Studies in Modern European Culture). Oxford: Oxford University Press, 2006. 154 p.

In this informative, wide-ranging study, Diana Holmes provides a chronological examination of the genre of romance and, in a recuperative gesture, seeks to analyse its particular resonances for both female writers and readers from the late nineteenth to the early twenty-first century. Holmes begins her study by contextualising romance historically and generically, pointing out that, far from constituting a genre *à part* – whatever the wishful thinking of a largely disdainful critical community – it is one whose paradigms straddle a variety of more ‘highbrow’ literatures: ‘The genre of romance spans the hierarchy of fiction, from the mass-produced, disposable sort, to novels that achieve, in Bourdieu’s formulation, “cultural legitimacy”, or in other words are consecrated not by the market alone, but by an elite audience of peer competitors and representatives of the dominant class,’ (p. 2). Generically fluid, romance is not generically amorphous, and *Romance and Readership* argues that, towards the end of the nineteenth century in France, romance adopts more precise thematic and formal qualities, and begins to take on particular significance for a female readership. Holmes convincingly posits explanations for the association of the romantic genre with women, whether sociohistorical – ‘It is the subordinate status of women that has determined their intense interest in the script of courtship and marriage, both as readers and as writers, and the romance novel has provided a shape for the representation and the exploration of female experience’, (pp. 13-14) - or psychoanalytical: by finally capturing the hero’s heart, the heroine wins both the father’s love (the hero is always bigger and stronger than she) and regains the ‘perfect, utopian wholeness’, (p. 122), previously experienced with the mother (the hero is also a nurturing, sensual presence); in other words, ‘the romance satisfies in fantasy those needs that the female Oedipal drama leaves unmet’ (*ibid.*).

Romance and Readership focuses on a range of different texts, moving from a consideration of romance during the Belle Epoque to an analysis of post-1968 feminist and lesbian romances, and the Harlequin phenomenon. Echoing the approach adopted in her earlier study *French Women’s Writing 1848-1994*, Holmes provides a brief sociohistorical and literary overview at the beginning of each chapter before going on to provide close readings of specific texts. Indeed, it is one of the work’s many strengths that it never loses sight of the female reader reading romances in a particular

social/political/historical context and how this may influence the act of reading. Above all else, *Romance and Readership* highlights the adaptability of the romantic genre to these contexts, detailing, for example, the concurrent existence during the 1930s and Occupation of both the 'reactionary', pro-natalist, Vichyite romance which promoted marriage and motherhood as women's sole admirable ambition, and the resistance romance epitomised by writers like Elsa Triolet, in which love was seen as everything Nazism was not, as providing the protagonists' with a magical source of sustenance and growth against the deprivations of war. It is the genre's ability to embrace a variety of permutations within the same basic parameters which no doubt explains romance's continuing popularity and longevity: this mix of the reassuringly familiar in the form of thematics and plot development on the one hand and the different components/obstacles which temporarily thwart that development on the other has provided a constant source of readerly satisfaction throughout the decades. Holmes may remark that popular romantic fiction is 'the most critically despised' of genres, (p. 116), yet, by its thought-provoking and detailed analyses, *Romance and Readership* demonstrates that such vilification is misconceived and opens up the critical landscape to a reassessment of the qualities of a plethora of neglected literary texts, qualities long recognised by the devoted readership of romance.

Siobhán McIlvanney

King's College London

Clément, Murielle Lucie. *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*. Paris : L'Harmattan, 2007. 205 p.

Michel Houellebecq a récemment acquis un degré supplémentaire (bien que peu flatteur) de célébrité, ayant été désigné comme un des « mythes » de ce début de siècle : dans *Nouvelles Mythologies* (Seuil, 2007), Pierre Assouline n'hésite pas à le définir en tant qu'auteur « comique » (19). Etant donné le niveau de misanthropie atrabilaire qui caractérise son œuvre, sans doute s'agit-il d'humour involontaire. Pour sa part, Murielle Lucie Clément, précédemment l'auteure de *Houellebecq, sperme et sang* (L'Harmattan, 2003), a choisi de « revisiter » dans son dernier livre le phénomène de « l'écrivain le plus controversé du paysage littéraire français » (11). Controverses qui ne font qu'accroître en boucle fermée l'effet de curiosité médiatique vis-à-vis de l'écrivain (et rehausser le volume de ses ventes), Clément n'ignorant nullement « ce que beaucoup reprochent à Houellebecq justement : intéresser et agacer simultanément » (172).

L'auteure tente de démêler dans le premier chapitre si l'œuvre de Houellebecq est surtout marqué par l'érotisme ou la pornographie, d'où une distinction qui semble quelque peu artificielle entre les « versants masculin et féminin » de l'érotisme : « pour l'homme, l'émerveillement de la rencontre est prépondérant alors que la femme recherche la continuité dans cette rencontre » (44). Quoi qu'il en soit, la chair est bien triste chez l'auteur des *Particules élémentaires* (1998) et de *Plateforme* (2001), qui décrit minutieusement ses nombreuses scènes sexuelles, de façon aussi froide et distanciée que ses tout aussi nombreuses scènes de cruauté et de mort. Quant aux livres, à la lecture et à la notion générale de littérature, auxquels sont consacrés le quatrième chapitre, Houellebecq semble également en avoir fait le tour. Peu de ses lecteurs habituels, par ailleurs, seront surpris par l'affirmation franche et directe de la misogynie que l'on trouve dans ses romans : « Quel que soit son niveau intellectuel, [la femme] est manipulée dans des situations où sa présence sert à satisfaire le plaisir phallogénique des personnages masculins. Lorsque sa profession implique une activité littéraire, celle-ci est brièvement mentionnée, tout au plus » (136-37).

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse, inspirée surtout par la théorie freudienne (mais aussi par un détour chez Bachelard), des fréquentes descriptions de

rêves dans les romans de Houellebecq. Que ces descriptions souvent détaillées se révèlent érotiques ou morbides, « il ressort que le lien entre l'univers onirique des personnages et leur comportement diurne existe de toute évidence » (82). Le dernier chapitre s'appuie sur la théorie de Bakhtine et le concept d'intertextualité. L'influence bien connue sur Houellebecq de H.P. Lovecraft (comme celle d'Aldous Huxley dans le cas de *La Possibilité d'une île*) est prise en compte, mais des liens sont également tissés avec Bret Easton Ellis et Lautréamont. Nietzsche et Schopenhauer sont également cités : c'est d'ailleurs l'influence de la doctrine pessimiste de ce dernier que l'auteure aurait pu utilement approfondir. Comme elle le signale, chez Houellebecq, « Le bonheur est une variable inconnue : il n'existe pas ! » (159). Délectation dans la déchéance ou simple démission face aux exigences de l'existence autonome ? Malgré son apparence lisse et superficielle, l'œuvre de ce romancier, poète et essayiste ne se limite pas, selon Clément, à une suite de lamentations nihilistes : « Autant nous pouvons voir que le héros houellebecquien est philosophe, doté d'un grand pouvoir d'analyse, autant nous pouvons lire qu'il ne participe pas vraiment à la vie, la refuse ou se trouve dans l'impossibilité d'en jouir » (183). Essentiellement résigné et passif, le personnage typique des romans de Houellebecq se trouve donc réduit au rôle de « spectateur impuissant de sa propre existence » (183).

Un monde plat, sans relief et sans surprises, une vie terne dont il vaut mieux ne rien attendre, le désenchantement cynique en guise de philosophie : tels sont les éléments caractéristiques d'une œuvre qui a rencontré un succès certain. Si le livre de Clément fournit certaines clés conceptuelles du corpus houellebecquien, il n'éclaire guère les causes de ce succès commercial, sinon critique. Alors que l'auteure argue de manière convaincante que l'œuvre de Houellebecq est plus profonde que ne laisseraient le supposer les abondantes critiques centrées sur ses navrantes représentations de sexe et de violence, elle ne réussit pas (sans doute ne le cherche-t-elle pas, d'ailleurs) à en rendre la lecture moins morne.

Edward Ousselin

Western Washington University

Ramond Journey, Florence. *Voix/es libres: Maternité et identité dans la littérature antillaise*. Birmingham Alabama: Summa Publications, 2006. 252 p.

Dans cette étude Florence Ramond Journey examine les liens entre identité féminine et maternité à travers les récits des femmes antillaises de la deuxième génération. Ces contemporaines affirment sans plus aucune honte qu'elles amènent « une note discordante dans la politique française d'assimilation qui se voulait parfaite, mais aussi dans le roman masculin traditionnel » (2). F. Ramond Journey analyse en quoi leurs récits se distancient de ceux de leurs aînées, auteures antillaises de la première génération. Alors qu'il y a cinquante ans environ, *Cajou* de Michèle Lacrosil ou *Je suis martiniquaise* de Mayotte Capécia, présentaient des protagonistes voulant à tout prix se blanchir en ayant des relations avec des hommes blancs, les écrivaines de la deuxième génération célèbrent avec force leur identité féminine et leur liberté d'être femme jusque dans leur choix d'enfanter. Leurs personnages féminins « expriment le droit de choisir leur maternité et d'être indépendantes des décisions du masculin » (3). Pour Maryse Condé, ce changement dans la représentation du féminin antillais peut être décrit comme le passage d'une « aliénation de type classique » au statut d'une « victime victorieuse » où les femmes s'affirment tout en revendiquant leur héritage culturel d'origine (3).

Dans le premier chapitre, intitulé « Récits d'exil : cri et refus de l'oppression », F. Ramond Journey se concentre sur les écrits de Gisèle Pineau (*L'exil selon Julia*), Edwige Danticat (*Le cri de l'oiseau rouge*), Myriam Warner-Vieyra (*Juletane*) et Maryse Condé (*Traversée de la mangrove et Moi Tituba sorcière, noire de Salem*) tout en s'appuyant sur

les recherches d'Edward Saïd, Edouard Glissant, Adrienne Rich, Nancy Chodorow et Marianne Hirsch. Elle aborde ce chapitre par un premier thème, « L'Exil: décision de l'autre imposée sur le moi » à travers quatre récits. Celui de la Guadeloupéenne Man Ya (Julia), dans *L'exil selon Julia*, forcée de quitter sa terre natale lorsque son fils l'emmène contre son gré en métropole; celui de Martine, jeune Haïtienne condamnée tacitement par la société, dans *Le cri de l'oiseau rouge*, pour avoir donné naissance à une petite Sophie fruit d'un viol et raison d'un exil forcé vers les Etats-Unis; celui de Juletane, dans le roman éponyme *Juletane*, Guadeloupéenne vivant en France depuis la mort de ses parents, et qui suit par amour son mari sénégalais dans sa patrie. Trois récits, trois manifestations différentes de l'exil, qu'elle qualifie respectivement d' « exil-enlèvement », exil dû à une « imposition indirecte » et exil suite à un « conditionnement » (29), trois cas où le masculin impose l'exil au féminin. Dans le quatrième ouvrage étudié, *Moi Tituba sorcière*, par contre, c'est le féminin qui impose l'exil au féminin : Tituba doit choisir non seulement l'exil, mais aussi le servage si elle veut suivre John Indien pour qui elle éprouve une véritable passion mais que sa maîtresse a vendu. Le second thème de ce chapitre, « Vivre son aliénation en exil », montre que les femmes de ces quatre romans vivent leur exil comme un isolement, mais qu'elles réagissent contre cet état en sauvant un espace qui leur est propre pour pouvoir reprendre « un droit de contrôle sur leur propre moi, empêchant l'autre (masculin) de s'approprier et d'effacer complètement leur identité » (50). Dans la troisième section de ce chapitre, « Maternité-renonciation ou maternité-résistance chez Maryse Condé », F. Ramond Journey montre comment les femmes de *Traversée de la mangrove* et de *Moi, Tituba sorcière*, réagissent de deux manières différentes à l'oppression de la société patriarcale. Elle clôtüre le premier chapitre avec « Sortir de l'exil : la recherche du lien à la mère » qui permet la reconquête du féminin. Elle démontre que dans *Traversée de la mangrove*, le renouement du lien mère-fille permet de sortir de l'exil tandis que dans *Moi, Tituba sorcière* et *Le cri de l'oiseau rouge* le retour physique sur le lieu des origines permet de renouer le lien à la mère. Dans *Juletane* par contre le retour n'est suggéré que symboliquement comme retour vers la matrice originelle.

Le deuxième chapitre est consacré à « L'influence du passé : les femmes racontent les origines ». Tout en se référant à Pierre Nora, F. Ramond Journey met les récits des femmes dans la perspective de l'Histoire et d'une généalogie féminine, entrelaçant ainsi ces « histoires individuelles de femmes qui ne peuvent être comprises hors de l'histoire collective des femmes » (93). Elle analyse en particulier *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart, *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé, *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra, *L'Exil selon Julia* et *Espérance macadam* de Gisèle Pineau. La première section de cette recherche de l'influence du passé, se concentre sur la « Reconstitution du passé » par « le lien aux 'sages' de la communauté ». Ainsi sont traités les contes et histoires des grand-mères à valeur éducative, le lien au surnaturel qu'entretiennent certains membres de la communauté (en particulier les sorcières et guérisseuses). Ensuite F. Ramond Journey aborde la valeur du rite du bain qui « rappelle la plongée dans un liquide amniotique » et qui scelle ainsi le lien maternel entre les femmes protagonistes et leur mentor (117). La deuxième section du chapitre examine la « Transmission de l'histoire des femmes chez Gisèle Pineau » et en particulier les différentes trajectoires des personnages féminins de *L'Espérance macadam*. « Amitiés et identifications féminines chez Maryse Condé et Myriam Warner Vieyra » forme la troisième et dernière section de ce chapitre. La richesse et la complexité des relations entre femmes, Hester et Tituba dans *Moi Tituba, sorcière* et Hélène et Juletane dans *Juletane* y sont étudiées.

Le troisième chapitre, « Retour d'exil et célébration du maternel », présente comment les auteures antillaises et leur écriture féminine (qui est définie par Luce Irigaray, Hélène Cixous et Claudine Herrmann) pervertissent « le récit patriarcal

traditionnel » tout en célébrant « l'île antillaise et le retour au maternel » (15). F. Ramond Journey démontre que le retour à l'île d'une personne en situation d'ex/île n'est pas toujours nécessaire pour développer un sentiment d'appartenance ou d'identité. Le seul fait de prendre conscience de son appartenance à l'île et d'intégrer ce sentiment à son « moi », contribuerait à la constitution d'une nouvelle identité (166). En étudiant plus en détail *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*, un roman qu'elle qualifie de Bildungsroman au féminin, F. Raymond Journey approche « Le défi de la tradition à travers l'écriture » et explique que la construction et la transformation de l'identité du personnage principal est influencée « par l'utilisation du langage et en particulier des métaphores d'opacité et de transparence » (173). Elle s'appuie sur Gaston Bachelard pour l'analyse de ces métaphores. Ensuite elle se réfère à Michel Foucault et à Mikhail Bakhtin quand elle étudie *Moi Tituba, sorcière* où l'identité de plusieurs personnages féminins se construit selon leur manière d'exprimer leur sexualité. La deuxième section « (D)écrire l'île à la veille du retour », place l'île dans un souvenir plus ou moins lointain dans *L'exil selon Julia et Juletane*. L'analyse de ce deuxième roman considère d'un angle différent l'étude déjà présentée dans la quatrième partie du premier chapitre « Sortir de l'exil ». La troisième et dernière section de ce chapitre est consacrée à la « Création d'un espace de narration féminin : éclatement et transformation du moi chez Edwige Danticat » (209). F. Raymond Journey montre que dans *La récolte douce des larmes*, la femme est présentée comme « un être qui n'appartient pas à la terre et qui semble être en mouvance » pour faire naître « une femme à l'identité nouvelle, exprimant son moi dans une communauté plutôt qu'un territoire » (217).

Dans sa conclusion, intitulée « Au-delà du maternel : découverte de nouveaux horizons dans le récit féminin », F. Ramond Journey met en exergue des textes des dix dernières années qui font partie de ce qu'elle propose d'appeler « un nouveau courant dans le discours antillais contemporain » (226). Ils abordent des questions touchant au féminin qui jusqu'alors étaient demeurées taboues.

A travers une argumentation de style clair, agréable et soigné, F. Ramond Journey guide non seulement un lecteur intéressé par la littérature antillaise, mais aussi des chercheurs qui apprécieront une approche et des analyses détaillées et convaincantes. Le corpus que F. Ramond Journey s'est choisi, est constitué d'écrivaines qui ont toutes fait preuve de – et elle cite Renée Larrier - « a series of boundary crossings » (9). Peut-être aurait-elle pu attirer notre attention sur le fait qu'Edwige Danticat, originaire d'Haïti mais vivant aux Etats Unis, écrit en anglais et que les citations du livre sont le résultat de traductions ; ou sur le fait que Condé, Schwartz-Bart et Warner Vieyra sont des auteures nées à la fin des années trente, tandis que Pineau et Danticat sont nettement plus jeunes, étant respectivement nées en 1956 et 1969. Elle aurait peut-être aussi pu élargir son champ d'analyse à la jeune et prometteuse Audrey Pulvar, Martiniquaise née en 1972, et son roman « L'enfant bois » (sorti en 2004).

Finalement nous relèverons la belle aquarelle de Suzanne Ramond en couverture. Une femme antillaise tenant une petite fille par la main, s'avance sur un chemin en terre battue bordé de palmiers. La route disparaît derrière les palmiers en formant un virage vers la gauche. Cette image pourrait représenter l'essence même de ce livre: les voix féminines, leur filiation, la maternité et l'avenir offrant de nouveaux horizons encore indéterminés.

Thérèse De Raedt

University of Utah

Kanyarwunga, Jean I.N. *L'envers du Parchemin*. Paris: Éditions Publibook, 2006. p. 283.

Kanyarwunga structures his first novel brilliantly by initially presenting the reader with a microcosmic view of Congolese autocracy in the form of a village chief surrounded by obsequious subjects who perpetuate his sense of entitlement. Inflexible and proud, the chief clings to traditions that privilege him and his family, stubbornly preventing his children from attending schools where “les enfants n’apprenaient que des futilités de l’étranger (33)”. His deafness to criticism, arising from an egotistical sense of inviolability, as described in the prologue, is later mirrored by the blindness of the country’s Mobutu-like dictator to the growing disenchantment of his people: “Son orgueil lui interdisait de croire que son peuple puisse être fatigué de ses discours insipides et de toute cette tartuferie tape-à-l’oeil (153)”. Moreover, the indignant and vengeful furor unleashed by the village chief on the narrator’s blameless father is replicated on a much grander scale by the Congolese demagogue’s desire to wreak havoc on his country as punishment for his compatriots’ ingratitude: “Plutôt que finir obscurément sa vie, il s’était juré de ne laisser derrière lui que chaos et désolation (277)”.

In this semi-autobiographical novel, the narrator’s youthful optimism turns quickly to bitter disappointment as he witnesses the evils of the police state and the misery of a subjugated people. His coming of age involves a growing frustration with the limited possibilities offered to average Congolese citizens in search of a better life. Armed only with a hard earned degree in philosophy, the narrator slowly understands that employment and self-betterment are elusive goals in a society where one’s value is measured by one’s contacts, not by one’s merits: “Tu ne sembles pas au courant des pratiques à la capitale. Tu comprends, nous sommes obligés de n’engager que des jeunes gens dont les parents peuvent être utiles à la Compagnie (171)”. Unemployed and disenfranchised, he finds solace in love and friendship, but is unable to make sense of his fellow countrymen’s acceptance of dictatorship.

Kanyarwunga’s thinly veiled portrait of Mobutu’s Congo is one of a crumbling society in which freedom has no place. All forms of dissent are violently repressed, the truth is manipulated, inhumanity is justified, and self-interest guides decision-making. Universities are viewed with deep suspicion, and education is a luxury that the poor cannot afford. The diversity of cultures and languages makes for a deeply divided society in which communication is ephemeral and unity is all but impossible. As evidenced during the narrator’s arduous train and boat trip across the nation, its infrastructure and economy are in shambles. An exceedingly uncomfortable two-day train trip in the unhygienic conditions of a fourth class car, punctuated by police brutality, and occasional robberies, gives the narrator a first-hand view of ignorance, superstition, despair, and abject poverty in his country. His arrival in Lipopo, or Léopoldville, consolidates his view of a dysfunctional society with its shantytowns crammed with hordes of people, mud, odors, and noise: “Les conditions sanitaires laissaient à désirer. Les canalisations d’eau et les égouts étaient en partie bouchés. Aussi, les moustiques pullulaient-ils ... (139)”.

Kanyarwunga’s first person narration reflects the narrator’s evolution from a young intellectual to an engaged and experienced adult. His early reliance on esoteric and precise vocabulary gives way to the passion of storytelling and the urgency of the message. Just as the narrator grows into a mature humanist, thirsty for liberty and answers, so does the reader evolve from a distant spectator to an involved character, struggling to help the narrator resolve the paradoxes that form the crux of the novel.

Kirsten Halling

Wright State University

Garouste, Gérard. *L'ânesse et la figue*. Paris : Galerie Daniel Templon, 2006. 62 p.

Œuvre richement figurative et allégorique, et, ainsi, s'élaborant largement à une certaine distance des tendances majeures de l'art contemporain, celle de Gérard Garouste a brillamment réussi à imposer ses intensités esthétiques et ses pertinences éthiques avec, plus récemment *Kézive la ville mensonge* (2002), *Portraits* (2004) et *L'ânesse et la figue*.

Ce qui frappe tout d'abord dans cet art que l'on peut être tenté de considérer comme surréalisant, oniriquement inspiré, ce sont les étranges déformations, dislocations et remembrements qui prolifèrent et étonnent. Mais, si le réel semble avoir été malmené, heurté, poussé vers ses aspects les plus bizarres, provocateurs même, on reste conscient de tout un programme de réflexion et de méditation ancré dans la lecture de certains textes, ici ceux de la Bible, du Talmud et d'autres sources hébraïques. Gestes et processus ainsi pris entre conscience et inconscient, entre vision et spontanéité, effort pour creuser rapports au monde et façons d'être et de sentir et une manière d'exécution qui n'hésite pas à opter pour des moyens de contestation et de déstabilisation de ce regard, souvent trop désabusé, que nous braquons sur le réel. D'un côté, affirme-t-il, 'l'art devrait avoir une fonction éthique, une raison sociale d'exister qui dépasse les critères esthétiques'; de l'autre, ceci par rapport à notre conception de ce qu'un art éthiquement centré peut, doit sans doute, espérer générer plastiquement, Garouste déclare que 'mon but est de montrer comment, depuis des siècles, notre œil est préparé à la soumission, habitué à la passivité et à l'aveuglement'. Ce que Yves Bonnefoy appelle 'l'image', structure fixe et réconfortante du concept qui cherche à se dresser sur le cadavre de l'existentiel, du vécu, n'a donc rien à voir avec l'image garoustienne, car celle-ci, du cœur même de ses foisonnantes ambiguïtés, se projette vers des finalités, certes orientées, mais ouvertes, qui exigent échange, participation et contemplation pour qu'elles puissent trouver la pleine et mouvante force de leur potentiel ontologique.

Au sein de ces riches et glissants blasons que sont l'âne(sse) et la figue circule une vaste poétique de la sagesse, de la justesse, du matériel et de l'angélique, d'une part; de l'autre, celle de la pudeur, de l'étude, de l'édénique – et ainsi, peut-être implicitement, de la chute. *Ave Eva* théâtralise, dans une grande huile sur toile, la fuite face à ce qui menace, l'innocence et l'improbable mais toujours faisable sérénité qui sait régner malgré cette 'férocité' que Pascal Quignard voit, principielle et primordiale, chez l'humain, cette tensionnalité d'une luminosité baignant l'ombre et la brillante nudité de celle qui enfante, relance et, ainsi, comme emblématiquement l'art, refonde, là où la terre pourrait sembler vaciller, abyssale et dévoratrice. *Alma*, toile même plus grande (270 x 320 cm), reprend et interroge les thèmes de la nativité et de la virginité. Le texte de Garouste reste essentiel si l'on espère pouvoir suivre questionnements et réponses tels que lui les conçoit; sans ce document le théâtre du tableau s'ouvre à une multitude d'appréciations, même si, fondamentalement, rien ne change : le contexte est suffisamment manifeste pour nous inviter à méditer son contenu; suffisamment déconstruit pour permettre, forcer même, une libération totale sur le plan herméneutique. Aucune gratuité, une sérieuse ludicité à la fois jubilatoire et librement instructive. *Passage*, toujours exploitant les mêmes ressources matérielles, 'interroge, nous dit Garouste, les liens qui unissent un système de lecture à l'enseignement du mépris et à la culture de la haine'. Et, de façon plus générale, il confirme cette 'responsabilité de l'artiste d'en dénoncer les effets [en posant] la question du sujet de la peinture[...], en dérangent l'image et l'idée reçues'. Seule une analyse tenant compte du texte de Garouste ou cherchant à situer historiquement ces quelques traces que sont les trois livres représentés parviendrait à lire / voir ce tableau dans toute sa profondeur contemplative. Mais, depuis ses débuts, avec *Le classique et l'indien*, l'œuvre plastique de Gérard Garouste n'existe pas simplement pour plaire – en dépit de sa force strictement plastique – , ni pour mystifier – en dépit de sa relative

indécodabilité voulue : elle incite, excite, défie; elle exige une pénétration de sa propre sphère, jamais close, mais obscurément illuminée, pénétration fatalement frustrée par l'indécodabilité qui caractérise toute intériorité, tout sens, toute onticité, pénétration pourtant requise pour que l'opaque ne finisse pas par bloquer le mouvement de l'esprit face à l'ontos. Une grande œuvre aujourd'hui mondialement reconnue dans toute son originalité, toute l'énergie éthiquement orientée qui la propulse.

Michaël Bishop

Dalhousie University

Tellermann, Esther. *Terre exacte*. Paris : Flammarion, 2007. 279 p.

Dans un style infiniment compacté, fragmentaire où abondent parataxes, ellipses, allusions et même parfois citations flottant dans le vide d'une non-contextualisation, jeux de pronoms là encore loin de toute possibilité de stabilisation identitaire malgré l'urgente intimité et l'intensité affective qui paraissent régir les échanges et les injonctions qui y prolifèrent – dans ce style, donc, que l'on n'imite pas se déroule sur un mode pseudonarratif le long et énigmatique poème de *Terre exacte*, poème qui vient couronner, de façon fatalement provisoire, une œuvre qui, dès ses débuts avec *Première apparition avec épaisseur* (1986) et *Trois plans inhumains* (1989) et jusqu'aux derniers recueils (*Guerre extrême*, 1999, et *Encre plus rouge*, 2003, et on n'oubliera pas non plus ce récit (auto)psychanalytiquement extraordinaire de 2004 s'intitulant *Une odeur humaine*), offre le signe d'une extravagante et simultanément lumineuse et opaque autoexploration ontologique. Le texte liminaire est déjà caractéristique :

C'était une histoire inannoncée
face aux trois Dieux.

Ô jour d'innocence
où nous nous avisions
et fûmes proférés

Livre plongé dans les contingences ressenties du monde, ses immédiatetés, l'étrange face-à-face avec un divin innommable, à la fois beckettien et porté par et synonyme d'une sorte d'improbable grâce, *Terre exacte* semble vouloir remonter dans le temps ou dans le non-temps du psychique vers une origine, une expérience, de perceptibilité et de conscience où se serait produite l'articulation – et la révélation, faut-il supposer? – de soi, la logique de l'être de soi-même et de la collectivité. Le tout visiblement plongé, pourtant, dans l'insituable, l'inachevable, l'indicible, comme l'attestent ces trois points, impuissants, au bord du vide.

Au cœur de l'exactitude' de tout ce qui opprime et angoisse – 'désespérance / désespérance calices / fermés / chute sanglante / des Dieux' (TE, 117) – l'option reste d'une conscience et d'un faire centrés sur le paradoxe imaginable d'une 'lumière' jaillissant de ce qui est 'brûl[é] noir[...]'. sur l'improbable faisabilité permettant de faire ressurgir 'désirs moissonnés' dans le sommeil de notre être ou d'abreuve[r] l'autre / d'une parole pleine'. Si 'ce que nous sommes' à la fois préoccupe et stimule – car ne règne malgré tout ici aucune passivité : voici une écriture combative et visionnaire, en dépit du défi à relever - , cela n'empêche nullement de puiser dans 'la part inondée du signe' qui reste à sonder, de 'cogne[r] au nœud d'infini' au sein de l'immédiat, de chercher, en risquant même de succomber à la folie, 'le mot des profondeurs' qui gît, virtuel et réel simultanément, au fond de l'ontos – si l'on '[veut] qu'il y ait de l'être', comme dit Yves Bonnefoy. C'est ainsi que *Terre exacte* devient, plutôt qu'une banale série de constats immobilisants, une 'ode / à ce qui n'est pas encore'. 'Ce que nous ne sommes pas / Ce que nous ne sommes pas, dit la poète Heather Dohollau, grande amie de Derrida et de Bonnefoy, Est ce que nous sommes'. L'ontos et la logique qui

l'accompagne ne sont pas pris dans une fixité qui dépossède, même s'ils flottent dans l'atmosphère de ce que Salah Stétié appelle l'*inconnnaissance*. Ce qui les ouvre, et la quête qu'ils constituent, non seulement à cette 'infinie régression' dont nous parle Derrida, mais aussi à une supplémentarité de l'instant et de ce que, aveuglément, nous servant de nos mots d'ici et maintenant, on appelle l'avenir.

Un livre infiniment méditable d'une de nos voix poétiques les plus intenses, les plus librement pénétrantes.

Michael Bishop

Dalhousie University

Vines, Lucy. Oeuvres sur papier. Bordeaux: William Blake & Co., 2007. 159 p.

Née à Hartford, Connecticut, en 1929, vivant et travaillant à Paris depuis une cinquantaine d'années, Lucy Vines nous offre ici, dans un livre qui rassemble l'œuvre de presque toute une vie, et ceci pour la première fois, car elle n'a jamais essayé d'exposer avant 2005, les émouvantes et si richement étonnantes marques d'une originalité exceptionnelle. Accompagnées des pénétrantes études d'Alain Madeleine-Perdrillat, de Gérard Macé et d'Alain Lévêque, les nombreuses et très belles reproductions que fournissent les Editions William Blake & Cie permettent d'entrer dans un univers à la fois subtil et flagrant, ténébreux et lumineusement doré, peuplé d'êtres humains, de figurantes – presque toujours, paraît-il, des femmes – plongées dans l'étrange mutisme de leurs visages peu révélateurs, de leur relatif immobilisme qui les fige dans une intemporalité venant universaliser la pertinence de leur présence à la fois sereine et troublante. Univers sans aucun objet matériel ou presque pour détourner l'attention de ces formes humaines, si familières quoique si auréolées d'une étrangeté à peine définissable, celui de Lucy Vines évite tout effort pour se caractériser selon une perspective psychologique ou éthique : nous sommes loin ici de toute fragrance affectivement motivée ou d'un art satiriquement, polémiquement inspiré, même si chaque présence porte implicitement le poids virtuel d'une analyse/synthèse de ce qui fonde l'humain : son insertion dans le social et en même temps dans cette solitude qui pousse à méditer le rapport à soi-même dans le contexte d'un être-dans-le-monde où le sentiment d'une profonde altérité ontique de tout ne cesse de frapper. La qualité vibratoire de l'ontos envahit le corps de tous/toutes ces figurant/e/s : nous entrons dans le monde d'une énergie radiante, chatoyante, à la fois luminescente et curieusement obscurcissante. L'humain semble s'atomiser, disparaître en quelque sorte dans un champ de forces insondables d'où simultanément il émerge. Absent et présent, silhouetté et suspendu dans ce fond noir cosmique – autrement indicible, innommable – l'humain retrouve quelque chose de son caractère primordial, originel, primal presque, ceci tout en assumant sa contemporanéité, dont les signes restent pourtant parfois clairs. C'est ainsi que la nudité des formes offertes échappe à toute tentation d'évasion dans le rêve, le phantasmal ou le phantasmagorique : l'insertion dans le mystère de l'être n'empêche nullement le rapport à l'enfant, ni, quelquefois, à un environnement vaguement quotidien, banal même. Mais le nu n'a ici rien d'un programme sexuel, même strictement sensuel, et le regard humain semble jaillir, ou aveugle ou quasiment inerte, inanimé, d'une intériorité impossible à décoder vers une extériorité elle aussi presque fatalement inqualifiable. Et c'est précisément à cause de ce double flottement de l'humain au sein de ce qui, l'innommé par excellence, le soulève et le possibilise, que l'œuvre de Lucy Vines nous requiert et fascine, nous replonge à notre tour dans une contemplation de l'expérience fondamentale

de ce que nous sommes, au-delà des images qui peuvent éblouir, masquer, divertir, détourner de ce grand drame silencieux et à peine visible, joué sur la pure scène de notre nudité métaphysique.

Michael Bishop

Dalhousie University