

## Reviews

Sargent-Baur, Barbara N., ed. and trans. *Philippe de Remi: Jehan et Blonde, Poems, and Songs, edited from Paris BNF fr. 1588, Paris BNF fr. 24[4]06, and Paris BNF fr. 837, with an English Translation of Jehan et Blonde*. Faux Titre 201. Amsterdam: Rodopi, 2001. 586 p.

Philippe de Remi (ca. 1200/1210-1265) of the Beauvaisis is known for his romances, *La Manekine* (early 1230s) and *Jehan et Blonde* (between the 1230s and 1265), and for his second son Philippe de Beaumanoir's (died 1296) compilation of customary law, the *Coutumes du Beauvaisis*. What distinguishes this edition of Philippe's second romance from previous ones (1858, 1873 [rpt. 1980], 1884-85, 1984 [French prose translation in 1987]) is the addition of the poet's eight independent verse compositions (not edited since 1869 and 1885) from the *Manekine* and *Jehan et Blonde* manuscript (fr. 1588), the inclusion of eleven songs (edited in 1897, 1981, 1995) by Philippe and of a series of *resveries* (edited in 1835, 1932, 1951) attributed to him from, respectively, the *chansonnier* fr. 24406 (for the misprinted 24006 of the title) and fr. 837, and, of course, the English translation of the romance.

*Jehan et Blonde* is a rhymed, 6,262-line "idyllic romance with moral overtones" (13) in which the hero falls in love with a young lady of higher station, elopes with her, defeats a wealthy and titled rival, and finally weds her; his sovereign elevates him into the nobility and reconciles him with his father-in-law, and "the spouses live lovingly, fruitfully, and piously ever afterward" (13; for a detailed plot summary see 4-12). In this traditional tale Sargent-Baur nevertheless detects, besides the lack of hagiographical elements and the absence of the *merveilleux chrétien*, a number of uncommon features (13-21): geographical, economic and social realism, lively descriptions of daily life, "both upstairs and downstairs" (15), in courtly society, the particular treatment of love and its signs and effects, the inclusion of humour and riddles, the importance given to Jehan's epic (military) mission, and the more didactically exemplary than purely idyllico-narrative thrust of the tale. Having thus characterized *Jehan et Blonde*, Sargent-Baur then situates the romance in its literary context (22-31) which she shows to be a rich tapestry of intertexts going back to Longus's *Daphnis and Chloë* (3<sup>rd</sup> cent.) and pointing ahead as far as the fifteenth-century *Nouvelles de Sens* and *Jehan de Paris*, with, as intermediaries, such texts as *Aucassin et Nicolette*, the *Roman de Horn*, *Gui de Warewic*, *Joufroi de Poitiers*, *Gliglois*, and *Amadas et Ydoine*. The text and facing prose line-by-line translation occupy pages 36-389 (emendations are noted underneath the French text) and are followed by (mostly editorial) notes (390-410). A distinguished editor (*La Manekine* [1999] et al.) and translator (of, among others, Villon), Sargent-Baur inspires supreme confidence in the text she presents and in the faithfulness of her (very readable) rendering.

Philippe's poems are the "Salus d'Amours," a love allegory of 1,048 octosyllables in rhymed couplets (perhaps written, in fact, by his jurist son [see 412]); an amorous dialogue here called "Contes d'amour" and conjectured to have comprised 70 octosyllabic *douzains* rhymed aabaabbbabba (Sargent-Baur postulates two missing folios in fr. 1588); the "[Contes] de fole larguece," a "domestic *drame à deux*" (506) in the form of a continuous narrative (with a practical lesson and a happy ending) in 231 octosyllabic couplets; "Oiseuses," a collection of 75 rhyme-linked one-and-a-half-liners variously called *fatrasies*, *resveries* or *poèmes du non-sens*, as in "Bons est froumages et compenages / quant il yverne. // En la taverne me governe / volentiers" (nrs. 9-10); the 153-line "Lai d'amours" in which a beautiful

lady finishes by giving the pleading lover-poet hope; a troped versification of a familiar prayer, "Ave Maria," perhaps borrowed from Gautier de Coinci (five stanzas of twelve alexandrines each); a series of eleven unconnected, eleven-line *fatrasies* proper, forcing familiar objects, places and actions into impossible juxtapositions to produce nonsense à la "I saw the entire ocean / Assemble on the land / To put on a tournament" (nr. III; my translation, *pace* Professor Sargent-Baur); and the most likely unfinished "Salus a refrains" (69 verses extant) in which Philippe has been shown to borrow (refrains) from other poets.

The music to Philippe's eleven songs was published in 1997 by Hans Tischler; here only the lyrics have been reedited (518-39). The songs, comprising five stanzas each, celebrate the usual heartbreaks and joys of love; nr. IX (536-37) could be read as a plot outline of *Jehan et Blonde*.

The 100 "Resveries" (555-63) may not be Philippe's; they do resemble his "Oiseuses" and deal with such subjects as eating, drinking, dicing, travelling, literature, military and political affairs, etc.: "J'ai perdu tout mon argent / a la grioise. // Il i a bone cervoise / en Engleterre" (nrs. 76-77).

Philippe de Remi's *œuvre* is now accessible in authoritatively established texts. This volume completes and crowns the editorial work; it may frustrate the reader only insofar as, in order to avoid repetition and save space, it can do no more than merely refer the reader very frequently to previous work on the poet (the extensive bibliography [579-86] is of great help here). Even if one were willing to spend \$127.50 (US), anything more probing than a simple surface reading of the extremely rich *Jehan et Blonde* would still have to occur within the referential context of well-endowed university libraries, for which this book is thus a "must de Rodopi" twice over.

Hans R. Runte

Dalhousie University

\*\*\*

Tobin, Ronald W. *Jean Racine Revisited*. Twayne's World Authors Series 878. New York: Twayne Publishers, 1999. 195 p.

By contributing his expertise as an internationally recognized Racine scholar to this series, Tobin has performed an invaluable service. When Claude Abraham produced the first Twayne volume on Racine in 1977, the goal of the series was to reach a literate, non-academic public. Since then, it has become apparent that the main audience for the Twayne volumes is students and non-specialist colleagues. In the case of *Jean Racine Revisited*, however, even Racine specialists will be inspired by Tobin's stimulating interpretations of Racinian theatre, presented in a clear, elegant prose, along with sensitive translations of Racine's verse.

The task of reviewing all of the research on Racine since the 1977 volume is an enormous undertaking in itself. Tobin manages to integrate diverse critical perspectives as he approaches each play as an independent entity with its own challenges for readers. Simultaneously, he places Racine's corpus into the seventeenth-century context, as well as demonstrating the continuities and evolution of Racinian dramaturgy.

The first chapter exemplifies biographical criticism at its best as it explains how the Jansenist-educated social climber's life shaped his career. Tobin then traces the history of tragedy as a literary genre, a summary that is invaluable for the uninitiated. Racine's earliest productions, *La Thébaïde* and *Alexandre le grand*, so often neglected by critics, are given their due in separate chapters as precursors in the development of the Racinian aesthetic. His final plays, *Athalie* and *Esther*, the religious dramas solicited for the pensioners of St. Cyr, are also shown to illuminate

the corpus from the perspective of a rather reluctant retired playwright who met the challenge of these commissions by attempting to rival the musical and spectacular qualities of opera, an increasingly popular genre. Tobin's evaluation of Racine's only comedy, *Les Plaideurs*, provides an instructive parallel with Molière's *L'Avare*.

These are useful resources, but this book's greatest impact lies in its analyses of Racine's best-known tragedies. Tobin demonstrates how *Andromaque* "changed the conception of tragedy" (42) thanks to a powerful staging of the deep alienation suffered by all of its characters "in their very estrangement from what used to constitute the core of their lives" (55). The theme of alienation, the emphasis on family conflicts, the importance of dramatic structure (for example, chiasmus in *Andromaque*, a circular pattern in *Phèdre*), the key role of "absent characters," the use of political power in the expression of passion, the tendency toward fantasizing and self-delusion: all of these elements represent continuing preoccupations for Racine throughout his theatrical career.

One of Racine's principal strategies for staging his world view is theatricality: in *Britannicus*, the characters aspire "to play a role in comedies of their own creation" (75), only to find the happy ending they dreamed of replaced by tragedy. Role-playing also leads to disaster in *Bajazet*, a play, like *Mithridate* and *Iphigénie*, in which the characters are tortured by "the search for certainty in a world of moral, intellectual, and [...] physical obscurity" (94). The desire to found a society based on clarity and stability becomes another leitmotiv in Racinian theatre; the main obstacle to the realization of such an ideal is the difficulty of communication—a motor for tragedy portrayed with extreme intensity in *Bérénice*. Tobin illustrates Racine's capacity to address this fundamental human dilemma from a variety of angles, always innovating even as he returns to his basic understanding of our inescapably tragic condition, anchored in our need for connection with others.

Tobin notes that "[w]hat was not familiar, indeed what was strikingly new was the way in which Racine redefined the nature of 'love.' No longer a gallant linking of noble souls, it became an attempt at communicating the incompleteness of one's existence to a being who, in principle, could offer fulfillment" (7). This is certainly true of Racine's masterpiece, *Phèdre*. The desire to flee one's passions and thus oneself leads both Phèdre and Hippolyte to the ultimate escape in death. What sets Phèdre apart, however, is her self-knowledge, new for a Racinian tragic character, and a source of unbearable guilt. As is the case in so many of Racine's works, heredity plays a role in generating passion, as do the mythological influences that enhance heredity's impact. Nonetheless, individual responsibility is highlighted, as is the sense of "physical, psychological, and emotional fragmentation" (130), and of alienation; we find that amorous passion transforms both Hippolyte and Phèdre to the extent that they are unable to inhabit their former identities. Indeed, Phèdre joins Hippolyte and Thésée in seeing herself as a monster, abhorred by nature for her incestuous love for her stepson. Unfortunately, self-awareness does not lead to salvation. Tobin returns to the problem of troubled communication that touches all of the characters in *Phèdre*, and, I would add, in Racine's entire corpus: "At the end all are victims, principally of having misused language" (140).

"Racine's representation of our human limitations is the lesson of his tragedies" (163-64); surely our problems with language constitute a fundamental weakness. If, as Tobin says along with Heine, Racine is the first modern poet, the exploration of obstacles to clear communication is an essential element of his modernity. As attentive to language and its traps as his subject, Tobin skillfully uncovers Racine's originality.

Werner, Stephen. *The Comic Diderot: A Reading of the Fictions*. Birmingham: Summa Publications, 2000. 168 p.

Dans cette excellente étude, Werner se propose de mettre en évidence une esthétique de l'ironie comique (« comic irony ») qui prend forme dans l'écriture de Diderot. Le dix-huitième siècle, en particulier avec Montesquieu et Voltaire, a été en effet riche en écritures ironiques qui mêlent le tragique au comique et prennent leur distance par rapport aux genres classiques. Cependant, la thèse de l'auteur est que l'ironie comique de Diderot, loin d'être secondaire (comme la plupart des études critiques l'ont laissé entendre en la négligeant) devient, au fil de l'œuvre de Diderot, une véritable esthétique et confère à son écriture sa modernité. Werner a choisi d'analyser, dans leur chronologie, *Les bijoux indiscrets*, *La religieuse*, *Le neveu de Rameau*, *Le supplément au voyage de Bougainville*, *Le rêve de d'Alembert*, et *Jacques le Fataliste*.

Dans le premier chapitre, l'auteur montre que *Les bijoux indiscrets*, tout en utilisant le modèle du roman libertin, jouent sur ce genre et ainsi prennent une distance ironique qui en met en question le langage poli et sophistiqué. L'écriture en effet transcende et subvertit le discours du roman libertin en désarticulant la syntaxe et en donnant la parole, en quelque sorte, à une « voix naturelle » du langage. Mais ce texte ne s'arrête pas à la critique d'un genre, car il opère une mise en question plus générale de la notion même d'identité des voix qui parlent. Il devient en fait un *anti-roman*.

L'ironie comique, selon l'auteur, n'est pas absente de *La religieuse*, un des romans les plus noirs de Diderot. Werner affirme que cette histoire n'est pas simplement la confession privée d'une innocente persécutée, mais un anti-roman — qu'il nomme « gothic comedy » — dont la véritable « histoire » apparaît, par l'auto-parodie mise en place dans la *Préface-Annexe*, comme celle de l'écriture même et de ses limites.

Werner choisit plusieurs passages célèbres du *Neveu de Rameau* pour montrer comment l'*opera buffa* sert de modèle à l'écriture qui devient « satire seconde », c'est-à-dire une satire moderne qui renverse la tradition par ses jeux sur la syntaxe, le vocabulaire et des images qui tentent de « donner forme à l'invisible », en particulier dans la scène de l'homme orchestre.

*Le Supplément au voyage de Bougainville* est considéré par Werner comme un texte charnière. En effet, il est, comme les autres textes étudiés, une sorte d'hybride, un texte ouvert qui demande l'active participation du lecteur. Mais le ton et le style du comique ont changé, depuis les ironies de *La religieuse* et les contorsions du *Neveu de Rameau*. Le comique ici devient plus contenu et plus serein, et montre une certaine maturité qui se manifeste dans les deux derniers textes étudiés, *Le rêve de d'Alembert* et *Jacques le Fataliste*.

Dans la trilogie du *Rêve de d'Alembert*, Diderot utilise son style comique pour élaborer une introduction à la science et à la méthode scientifique. Le langage du rêve permet à Diderot un mélange de bouffonnerie et de sérieux qui constitue le fil directeur de toute l'œuvre. Ce langage est à la fois analytique et poétique, philosophique et lyrique. C'est ainsi que Werner parle de « bouffonnerie philosophique » et de « bouffonnerie lyrique » pour qualifier *Le rêve*.

*Jacques le Fataliste et son maître* est vu comme l'ultime expression de l'esthétique de l'ironie comique de Diderot. L'originalité de ce roman est d'être une sorte de « second Don Quichote ». En effet, les deux sont des anti-romans, mais alors que *Don Quichote* découvre la modernité, *Jacques le Fataliste* exprime l'impossibilité d'être « nouveau » et le caractère irrémédiable de *rediseur* de l'écrivain, et de *redite* de son œuvre.

Cette étude est importante et bienvenue car elle fait apparaître Diderot sous un éclairage original, celui de l'auteur comique. L'analyse minutieuse des textes permet à l'auteur d'intéresser et, en général, de convaincre. On regrette les citations parfois trop longues et on aurait aimé une bibliographie plus au fait des publications plus récentes.

Marie-Hélène Chabut

Lehigh University

\*\*\*

Pekacz, Jolanta T. *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France: Parisian Salon Women. The Age of Revolution and Romanticism: Interdisciplinary Studies 25*. New York: Peter Lang, 1999. 256 p.

Dans la mouvance des études sur les sociabilités, Pekacz réexamine un pan important de l'histoire culturelle des Lumières en interrogeant les relations qu'entretenaient les salonniers parisiennes avec le pouvoir monarchique et l'ordre socioculturel de l'Ancien Régime. Prenant le contre-pied des études féministes, cet ouvrage dresse le portrait de salonniers foncièrement conservatrices. En sortant du cadre de la vie domestique, celles-ci n'auraient nullement dérogé au rôle traditionnellement assigné à leur sexe : plutôt que de braver l'ordre établi, elles auraient œuvré à le consolider en se posant comme protectrices de la bienséance et en limitant leur fonction au seul contrôle des comportements et des discours. L'originalité du volume consiste à défendre cette thèse à la lumière de la notion d'« honnêteté » et des querelles musicales du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans son introduction, Pekacz dénonce la démarche de certains historiens, qui, mus par des visées féministes, s'inspirent des travaux de Jürgen Habermas pour affirmer le rôle primordial qu'auraient assumé les salonniers du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la création d'un « espace public » égalitaire, libéral et progressiste. Selon elle, un tel jugement mène à ne s'attacher qu'à l'aspect formel des salons (qu'aux règles de politesse qui les structurent) et à négliger les valeurs sociales, politiques, morales et esthétiques qui y furent véhiculées ; ses défenseurs omettent en plus de prendre la mesure de la tradition dans laquelle s'inscrivirent les salons des Lumières. En accusant pareil point de vue, Pekacz prend en fait pour cible principale (voire unique) la thèse de l'historienne Dena Goodman (*The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, 1994) à laquelle elle ne cesse dans cet ouvrage de répondre en filigrane.

La première partie explore l'idéal d'honnêteté tel qu'il fut formulé aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. S'appuyant sur des sources nombreuses et variées, Pekacz recense les éléments constitutifs de cet idéal et montre comment il fut au service du *statu quo*, préservant tout à la fois la monarchie, la hiérarchie des conditions et des sexes, la morale et l'esthétique classique. Les normes de l'honnêteté, explique-t-elle, s'avèrent un outil de répression particulièrement efficace contre les femmes, qui, paradoxalement, en devinrent les principaux agents de diffusion.

La partie suivante est consacrée à l'effet déterminant qu'eut l'honnêteté sur la pratique des salonniers. Comme le révèlent les éloges qu'on leur dédia, les femmes ne purent tenir salon qu'au prix d'une soumission inconditionnelle aux préceptes de l'honnêteté et elles ne reçurent l'approbation publique qu'à condition d'être reléguées à l'arrière-plan de leur propre salon, voire d'y remplir une fonction strictement négative : disséminer les bonnes manières sans prendre une part active à la conversation, imposer des contraintes formelles et limiter les sujets de discours. Toute conduite féminine qui dérogeait aux préceptes de l'honnêteté rencontrait une violente résistance. La peur du ridicule qui menaçait les « précieuses » et les « savantes » fut particulièrement efficace pour contenir tout excès d'ambition chez

les salonniers du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui rompirent définitivement avec les écarts dont s'étaient rendues coupables quelques-unes de leurs devancières. Si différence il y eut entre les salonniers de l'âge classique et celles des Lumières, c'est donc dans le sens d'une dévotion de plus en plus grande au maintien du *statu quo*. Aussi la nature des critiques dirigées contre les salonniers changea-t-elle radicalement au XVIII<sup>e</sup> siècle : plutôt que de les accuser de déroger aux règles de la bienséance, on leur reprocha leur attachement excessif à celles-ci. Ces observations amènent Pekacz à soutenir que l'histoire des femmes au sein des salons est celle d'une exclusion progressive ; le conformisme des salonniers les isola peu à peu des développements socioculturels de leur époque, jusqu'à leur aliéner les philosophes à la veille de la Révolution.

C'est ce qui ressort de la dernière partie, où l'auteure procède à une « analyse de cas » centrée sur les querelles musicales qui ponctuèrent le XVIII<sup>e</sup> siècle : la querelle des Bouffons ainsi que celles ayant opposé l'opéra français à l'opéra italien au début du siècle, puis Lulli à Rameau et Gluck à Piccini. Pekacz relève avec justesse les enjeux politiques et sociaux qui animèrent ces controverses, où les considérations d'ordre esthétique n'occupèrent jamais qu'une place assez mince. En ralliant systématiquement le clan français, réactionnaire et « honnête », les salonniers parisiennes demeurèrent fidèles à elles-mêmes et donnèrent de l'avis de Pekacz un exemple supplémentaire de leur indéfectible conservatisme.

Lue en contrepoint des analyses féministes, la thèse est opportune et soulève de nombreuses questions pertinentes. On lui reprochera toutefois de s'appuyer sur une défense qui manque de finesse et surtout de nuances. On doute en effet que les salonniers aient formé un groupe parfaitement homogène ; la thèse aurait été plus convaincante si elle avait reconnu un minimum d'importance à la diversité de leurs pratiques et de leurs points de vue. On regrette par ailleurs que l'ouvrage n'accorde qu'une attention somme toute assez mince aux écrits, lettres ou carnets, des salonniers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Aussi est-on amené à se demander ce qui, dans l'examen qu'elle fait des querelles musicales, autorise Pekacz à déduire l'opinion des salonniers presque uniquement des critiques de leurs adversaires ; on ne serait point étonné que cette opinion ait été plus nuancée que les pamphlétaires le laissèrent entendre. L'analyse déçoit de façon similaire lorsqu'elle prétend examiner le « contenu » des conversations, mais qu'elle ne s'attache en fait qu'aux interdits imposés par les salonniers à leurs convives. Malgré l'abondance des informations fournies, les preuves venant soutenir la thèse centrale sont parfois un peu minces ; à titre d'exemple, la quasi-exclusion des musiciens dans les salons, dont il est question dans la deuxième partie, est sans doute fort intéressante, mais elle ne permet de conclure que hâtivement au conservatisme des salonniers quant aux hiérarchies sociales et esthétiques. On sait gré à Pekacz de la méfiance avec laquelle elle interprète les éloges des salonniers, mais on aurait apprécié qu'elle fasse preuve de précautions identiques en abordant d'autres écrits, ceux de l'abbé Morellet, par exemple, lorsqu'il exalte l'harmonie qui aurait régné dans les cercles strictement masculins. Il faudrait aussi préciser que l'image idyllique de salons libres et égalitaires n'est pas, comme semble croire Pekacz, une construction récente de la critique, mais un mythe qui remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle même (on le retrouve chez Marivaux, par exemple).

Au terme de cette étude, on se demande si elle ne pêche pas exactement là où achoppait le point de vue féministe qu'elle souhaite contrecarrer, soit par un souci de cohésion un peu trop fort qui laisse croire que la thèse précède souvent les faits. On le déplore, puisque celle-ci est attrayante et porte dans son sillage de multiples informations originales et éclairantes.

Aragon, Louis. *Papiers inédits : de Dada au surréalisme (1917-1931)*. Éd. Lionel Follet et Édouard Ruiz. Les Cahiers de la NRF. Paris : Gallimard, 2000. 429 p.

Depuis qu'est arrivée 1997 dans l'esprit des spécialistes, année du centenaire de la naissance d'Aragon, on a pu voir s'accumuler conférences, études, éditions et rééditions. La tendance semble triple : publier dans une forme accessible les écrits difficiles à trouver (comme le monumental et répétitif *Henri Matisse : roman*, dont l'édition de luxe de 1971 a été refaite dans la collection Quarto en 1998) ; mettre à jour les inédits ; et favoriser une micro-périodisation de la carrière d'Aragon. Avec les *Papiers inédits* d'Aragon, Follet et Ruiz, qui ont donné l'un après l'autre, en 1986 et 1997, une édition de *La défense de l'infini*, poursuivent la même voie, puisant aux archives et éclaircissant dans les notes de présentation, parfois au quotidien, les mouvements et rencontres d'Aragon. Sans aucun caractère hagiographique ou apologétique, sans non plus chercher à prendre en faute un moment de l'itinéraire d'Aragon — aspects courants des études aragoniennes, pas encore complètement passés — Follet et Ruiz ont réuni dans le volume quinze ans d'inédits allant des activités pré-surréalistes d'Aragon à l'époque de la rupture avec Breton.

L'ouvrage comprend deux parties. La première présente des ensembles de lettres d'Aragon, classées selon la douzaine de correspondants retenus, avec en plus des lettres échangées par Aragon et Gide (1918-1923), par Aragon et Cocteau (1918-1920). Certaines de ces lettres d'Aragon à Cocteau sont conservées au Harry Ransom Center à Austin, comme le sont les quelques lettres à Radiguet (et non « de » Radiguet [291]). La correspondance avec Aragon montre un Cocteau proche du portrait de semeur de ragots et préoccupé du qu'en dira-t-on qu'en ont fait les surréalistes. Aragon vend plus tard à Jacques Doucet les lettres reçues de Cocteau de 1918 à 1920, avec une « explication préalable » (239) et en accompagnant chacune des lettres d'un commentaire. Les autres lettres de la première partie émanent de collections privées ou, pour la majorité, de fonds du couturier et important collectionneur Jacques Doucet, mécène d'Aragon entre 1922 et 1927. Aragon, souvent absent de Paris, fait régulièrement parvenir à Doucet des lettres commanditées où il se met en scène avec des amis comme Drieu ou Emmanuel Berl, en famille ou dans des situations amoureuses, ou encore à Londres, en 1926, dans « une chambre *vorticiste* peinte par Wyndham Lewis » (96-97). Les rapports expédiés par Aragon à Doucet, curieux des avant-gardes, contiennent des demandes renouvelées d'argent jusqu'à une longue lettre de Londres du 14 janvier 1927 dans laquelle le collectionneur subit un reproche comme seul sait les formuler Aragon qui cherche, ainsi qu'il est souligné dans l'introduction à la série de lettres à Doucet (31), la rupture. Dans cette période où les surréalistes discutent de leur adhésion au Parti communiste, le souhait de Doucet de voir la politique laissée à l'écart des comptes rendus sur le groupe est interprété par Aragon comme incompatible avec le sens même du surréalisme. Tout aussi intéressantes à lire sur le plan des rencontres et ruptures, les lettres d'Aragon à Tzara passent, comme c'est le cas pour tout le cercle de Breton, de l'admiration inconditionnelle de 1919 au « [t]out bien réfléchi, mon cher Tzara, je n'ai rien à faire avec vous » du 10 février 1923 (187).

La seconde partie de l'ouvrage reproduit des documents d'une source qui ravira les chercheurs friands de trouvailles, des « manuscrits, correspondances diverses, dessins, photos, prospectus, etc. » (315) glissés dans les numéros de *Littérature* (première série) qu'avait conservés André Breton et aujourd'hui déposés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. La section débute sur quelques poèmes automatiques et contient de petits inédits sur Paul Morand, Giraudoux, Joseph Delteil, et quelques textes déjà parus, mais éparpillés, ailleurs, par exemple sur Clément

Pansaers et sur le passage d'Aragon à *Paris-Journal*. Les remarques de Ruiz et Follet tentent, à l'aide de ces nouveaux documents et lettres, de restituer une chronologie fine, sur laquelle Aragon plus âgé s'est parfois trompé : « affirmations fantaisistes » (393) d'Aragon, comme ils le suggèrent, ou style de récit de vie pratiqué de manière répétée par Aragon, où varient les faits et la mémoire (les masques aussi), le tout livré par l'ancien surréaliste avec un petit sourire à l'attention des journalistes et, depuis, des chercheurs ?

Stephen Steele

Simon Fraser University

\*\*\*

Le Han, Marie-Josette. *Patrice de la Tour du Pin : la quête d'une théopoésie*. Paris : Honoré Champion, 1996. 444 p.

Le Han has undertaken a daunting task in this study of La Tour du Pin. She sets out to analyse a body of work that is not only very extensive, but which does not follow a linear or chronological development, having instead "une structure à la fois architecturale et dynamique" (14). La Tour du Pin's is an ambitious enterprise in which he seeks to produce "le Livre, équivalent, transposition, reflet de l'univers dans le langage" (15). At the same time, he rejects rational or rationalistic attitudes to poetry, language and God's Creation. Finally, this is a deeply Christian work that the poet himself compares to prayer, religious liturgy, the Eucharist and a holy quest.

Le Han's solution to these problems is to produce a thematic study that seeks to analyse "la démarche créatrice elle-même, le mouvement même de la 'quête' plutôt que son résultat" (10). To this end, she writes a first chapter that serves as a useful preliminary to the rest of the study. Her examination of certain key terms and symbols in La Tour du Pin's poetry is thorough and helpful in understanding some of his work. The biographical sketch that follows is rather short, but adequate to explain how and why the poet embarked on his quest. The only somewhat discordant note in this chapter is the reference to Greimas, followed by a description of his theory of actants. The reader expects this theory to be used as a tool of analysis, but it is never mentioned again, and one is left wondering why it was introduced in the first place.

Subsequent chapters in Part I deal with La Tour du Pin's creation of a "univers intérieur," of "un certain espace mythique, [...] une géographie légendaire" (55) and contain a very interesting "bestiaire" of the creatures that inhabit this universe. There is a long analysis of the École de Tess, the establishment imagined in *Somme I* by La Tour du Pin, that draws together various characters in a spiritual and poetic quest. La Tour du Pin depicts this imaginary school as a failure because the participants are too much influenced by "la pure et froide raison" (167). Le Han then gives an engrossing account of the poet's "dark night of the soul," when poetic inspiration failed him, and his quest to combine poetry and the spiritual seemed doomed to failure. The author analyses how this "night" becomes "participation vécue au mystère de Dieu" (195) and how it turns writing into "le lieu privilégié de l'expérience mystique" (220).

Part II of Le Han's book is an attempt to define what La Tour du Pin understands by "théopoésie." It informs us that, among other things, "théopoésie" implies the presence of Christ at the centre of the poetic enterprise, and it then walks us through various aspects of Christian belief and worship, examining how La Tour du Pin incorporated these into his work in order to produce "la fusion de la création poétique et de la réflexion théologique" (359). La Tour du Pin, the author argues, is in a long tradition of poets (she mentions Dante, Milton, Claudel, Rilke, Milosz, Bonnefoy, Hugo, Baudelaire and Rimbaud) who see poetry as a spiritual quest.

There is, of course, one obvious objection to this view of poetry when it gives a specifically Christian interpretation and goal to the spiritual quest, and it is an



objection that Le Han herself raises. Does this kind of poetry not simply (and even deliberately) appeal only to the Christian, and, therefore, eliminate all possibility of appreciation by the non-Christian? If this is not the case, what is it specifically in La Tour du Pin's verse that can appeal to the non-Christian? Le Han never really gives a satisfactory answer to this question, but merely implies that any reader who is sensible to the spiritual goal of poetry will also appreciate this specific kind of spirituality.

Another worrying aspect of this study (not unlinked, perhaps, to the problem just mentioned) is the author's occasional uncritical admiration for La Tour du Pin and his work. Most of the time, especially when analysing specific words, symbols, techniques and recurring motifs, she maintains a proper critical distance. However, when writing of the poet's goals and his incorporation of Christian beliefs into his work, this distance often disappears. One suspects that Le Han shares the poet's beliefs, and, at times, this produces an identification with the poet that does not make for the best literary analysis.

This is an ambitious attempt to study an ambitious work, and one admires the author for undertaking it. On the whole, it is a useful commentary that sometimes falls short of its goal, as, indeed, does the poet whom it studies. It is well worth reading, not just for the many times that it does succeed, but also for what it tells us about the difficulties of coming to grips with the work of this complex mind that does not always think in categories that lend themselves to rational analysis.

David J. Bond

University of Saskatchewan

\*\*\*

Sarkonak, Ralph. *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*. Toronto: University of Toronto Press, 2000. 311 p.

Ce livre est difficile à classer : le travail de l'auteur loge en effet dans un espace indéfinissable entre la biographie intellectuelle et anecdotique, l'analyse intertextuelle des parangons de Guibert (mais aussi de Guibert comme modèle littéraire pour d'autres écrivains), sans compter que l'ouvrage fraie même dans les parages de l'autobiographie. Sarkonak n'hésite pas à relater des scènes personnelles, lesquelles, selon ses dires, auraient plu à Guibert, et explique sa propre emprise face aux textes de l'écrivain. C'est donc dans ce tourniquet singulier — entre le portrait de l'autre et le récit de soi — que se déploie cet ouvrage aux visées multiples. Voilà sans doute une forme impossible à tenir et pourtant essentielle pour parler de cette œuvre « délicate et barbare », selon l'expression de Guibert lui-même, cet écrivain qui a connu une certaine popularité aux débuts des années quatre-vingt-dix à la sortie de son livre *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. On s'en souvient, il s'agit là d'un des tout premiers romans du sida qui a fait scandale en France pour avoir trahi le secret de la mort du philosophe Michel Foucault, à peine masqué sous le personnage de Muzil. Les récits de Guibert se situent eux aussi à la croisée de différents genres, entre le roman et l'autobiographie, au cœur de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'autofiction. C'est la raison pour laquelle Sarkonak a dû user d'une stratégie textuelle semblable pour son essai, afin de mieux rendre compte de la mise à mal ici de ces couples consacrés, à savoir vérité / mensonge, réalité / fiction, secret / trahison. Dans cette perspective, il parvient presque à convaincre son lecteur de l'importance de mettre au jour le menu détail des relations entretenues entre Guibert et Barthes, par exemple, relations dont l'exposition, censée permettre une meilleure compréhension de la poétique guibertienne, reste discutable. L'auteur en effet fait ouvertement sienne cette phrase d'Edmund White (le biographe de Jean Genet, ce dernier étant une source littéraire pour Guibert) : « I didn't want to be a historian but rather an archeologist

of gossip" ». Dans cette même logique, il aurait sans doute fallu faire intervenir la question des biographèmes — une notion plus nuancée que le simple fait biographique et surtout qui tient compte du travail de l'écriture —, telle qu'elle fut élaborée par Barthes justement. Sarkonak aura donc reconnu la difficulté d'écrire à propos d'un corpus aussi singulièrement relié à « la vie de l'écrivain » et n'aura surtout pas hésité à analyser les photographies parfois personnelles de Guibert, comme autant de textes faisant partie d'un tout, analyse qui ouvre d'ailleurs cet essai. En aval, Sarkonak referme son ouvrage sur deux chapitres moins convaincants, l'un sur la « fictionnalisation » du philosophe Michel Foucault dans les romans d'autres écrivains et l'autre sur les « héritiers » de Guibert, Yvonne Baby et Christophe Donner (auxquels il aurait sans doute fallu ajouter les derniers récits de Marie Darrieussecq et ceux de Christine Angot).

On comprend aisément combien les neuf chapitres sont hétérogènes et on pourra regretter de voir qu'ils sont clos sur eux-mêmes, dialoguant à peine entre eux. Cette structure donne donc cette impression désagréable que les chapitres ont d'abord été écrits sous forme d'articles colligés ici pour en faire un livre, ce qui est effectivement le cas puisque Sarkonak le dit ouvertement et reprend d'ailleurs un très bon article paru dans la revue *Texte* et qui constitue le meilleur chapitre du livre.

Dans ce chapitre intitulé « Writing on Writing on... », Sarkonak met de l'avant son hypothèse de lecture eu égard à l'esthétique du sida : il remarque que le récit du sida n'est pas un récit comme les autres et qu'il ne peut être manipulé n'importe comment (il refuse d'ailleurs à un étudiant de produire une étude linguistique et mécanique à partir du corpus guibertien). De la même façon, l'auteur résiste à l'idée selon laquelle on ne doit parler des récits du sida qu'à la condition d'en dire du bien. Dès lors, immobilisé dans une « impasse critique » selon sa propre formulation, il aura choisi de s'en sortir ainsi : « [...] I decided to approach *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* using various concepts imported from narratology: paratext, mimotext, foretext, and intertext. My working hypothesis was that the conjecture of these various types of textuality [...] might explain why Guibert's first novel about AIDS continues to have such an impact on readers such as myself mourning the death of an author who cannot and must not be forgotten ». Et dans un autre chapitre, l'auteur raffine son hypothèse en reprenant avec justesse le débat sur la représentation du sida (faut-il bannir l'image et la figure de style afin de parler de la douleur de mourir ? les métaphores tuent-elles comme l'écrivait Susan Sontag ?). Sarkonak rappelle à cet égard l'importance de la fiction, de la « fictionnalisation » de la langue pour le récit du sida ; il explique comment l'esthétique de Guibert et ses choix stylistiques contribuent à montrer en quoi la langue est déterminante pour pouvoir écrire la maladie. De plus, l'auteur a raison de poursuivre le débat en critiquant Jean-Pierre Boulé selon qui le lecteur critique n'a aucune responsabilité face au texte qu'il lit. Sarkonak — qui visiblement a été formé à l'école barthésienne de la lecture comme désir et plaisir — reconnaît bien les enjeux et les conséquences du geste de lecture.

On peut donc dire que si les chapitres ne se répondent pas mutuellement, chacun d'entre eux apporte à la glose guibertienne des points de détails importants. De surcroît, Sarkonak est l'un des seuls chercheurs à avoir eu accès aux archives Guibert renfermées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC). Ceci lui permet de clarifier certaines questions et de rendre publics des faits littéraires intéressants, tels que le premier titre d'un des derniers romans de Guibert, *Le paradis*, qui portait au départ un autre titre rattaché à l'intrigue même du récit, *Le Congolo gâté* et la remarque générique de « Roman fou ». Dès lors, si ce *Guibert and Company* déçoit quelque peu,

il demeure néanmoins un ouvrage bien documenté et incontournable pour la recherche guibertienne encore jeune.

Isabelle Décarie

Harvard University

\*\*\*

Calle-Gruber, Mireille, and Elisabeth Zawisza, eds. *Paratextes : études aux bords du texte*. Paris : L'Harmattan, 2000. 349 p.

This volume consists of papers given at a conference held in October 1997 at Queen's University. Its starting point is Genette's comments (notably in *Palimpsestes* and *Seuils*) on the *paratexte*: the material that surrounds a text, is exterior to that text, yet has a profound effect on the way we read the text. It is often the entrance to the main text, and sometimes its conclusion. Such things as prefaces, postscripts, titles and epigraphs are the most obvious *paratextes*, and the subject of the majority of these papers. In her introductory article (which is, presumably, a kind of *paratexte* to these studies, and, therefore, influences the expectations of the reader and his or her approach to the papers), Calle-Gruber gives a brief overview of the kinds of texts that may be considered as *paratextes*, their functions in the past and present, and a survey of the articles in the volume.

As one might expect from a collection of this kind, the quality of the contributions is uneven and their readability varies considerably. Articles range from the prolix and obscure to ones that are informative, to the point and a pleasure to read. The general level is, however, quite high, and, rather than dwell on the inevitable weak points, it makes more sense to direct potential readers to the contributions that stand out.

François Rigolot's paper ("Le paratexte et l'émergence de la subjectivité littéraire") is an intriguing account of the development of the preface in the Renaissance as a means of establishing the author's authority over the text. The goal of writers was: "Se forger une *persona* qui leur permettrait de faire surgir leur moi littéraire tout en acceptant les contraintes d'une tradition qui les empêchait de manifester plus ouvertement les secrets de leur propre subjectivité" (36). Katherine Melic's contribution ("Le jeu de la préface / postface dans *La plaisanterie* de Milan Kundera") is a short but illuminating study of the play between Aragon's preface to the French translation of Kundera's novel and Kundera's own postscript. Manon Brunet ("Au seuil du réseau : l'épigramme au XIX<sup>e</sup> siècle") presents the epigraph in the nineteenth century as "le lieu privilégié [...] d'une lecture cryptée laquelle vient donner au texte, malgré les interdits socio-esthétiques, tout son sens" (155). For readers who are not sure of the difference between *épigramme* and *exergue*, Élisabeth Nadout-Lafarge ("Signature et contre-signature dans l'exergue") not only makes a clear distinction between the two, but provides an interesting commentary on *exergues* and their role as *excédent*. Even more intriguing is Gerald Prince's examination in "Autour de *L'Étranger*" of the absence of epigraph, dedication or other *paratextes* to *L'Étranger*—a particularly telling omission in view of the fact that Camus's texts are normally accompanied by some material of this kind. Prince concludes that, in the case of *L'Étranger*, "il ne s'agit pas pour Camus, de situer, d'orienter, de guider, mais au contraire, de désorienter, de perdre" (171).

Certain articles deal with more unexpected *paratextes*. Vojtek Jurat-Wasiutynski ("Telle une fresque abîmée") examines Gauguin's incorporation of his signature into his paintings, as well as his careful choice of titles. Sherry Simon ("Quand la traductrice force la note") provides a very readable paper on the writer/translator hierarchy. She points out that the translation often represents an appropriation of one culture by another, particularly when a text is translated into the language of a

nation (usually a colonial power) that has perpetuated various forms of violence against the culture of the writer. She uses the example of Gayatri Spivak's translations of Mahasweta Devi to illustrate how the translator who is aware of this danger may use the translation as a kind of *paratexte* to counteract this kind of assimilation. Finally, Jacques Michon ("La collection littéraire et son lecteur") shows how the creation of collections of works by publishers is a sort of *paratexte* that precedes the writing of the text, creates a kind of model reader, pre-selects an audience and affects the nature of the texts written for such collections.

The few articles described above, plus several others that there is no room to mention here, make this collection an interesting and valuable contribution to the study of *paratextes*.

*David J. Bond*

*University of Saskatchewan*