

## Reviews

Augustinos, Olga. *French Odysseys: Greece in French Travel Literature from the Renaissance to the Romantic Era*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. 345 p.

Sur un sujet bien connu, voire rebattu, Madame Augustinos réussit à proposer une étude très complète et rafraîchissante, aux multiples qualités. On se laisse séduire par la clarté de l'exposé, la qualité de la langue aux intonations fréquemment françaises — dans un chapitre sur Chateaubriand par exemple, on sourit au mimétisme que l'on constate entre le ton de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et celui employé par Madame Augustinos commentant le vague à l'âme de René. On apprécie les superbes reproductions de gravures extraites des différents voyages publiés, l'excellence de la mise en page, le soin de l'édition (avec cependant comme conséquence le prix de l'ouvrage).

Madame Augustinos a choisi de traiter son sujet dans un ordre chronologique et les justifications de la périodisation sont tout à fait convaincantes. L'ouvrage s'attache à faire comprendre le sens de l'hellénisme français en étudiant l'évolution des mentalités, de la constitution du fonds français des antiquités grecques au surgissement du mouvement philhellène, le passage d'un intérêt pour les ruines à un intérêt pour les hommes.

L'auteur nous invite donc à redécouvrir ces voyageurs français qui au cours des siècles déplacent leur centre d'intérêt, allant ainsi d'un mépris pour les Grecs (indignes de leur héritage classique) à une admiration pour leur lutte en faveur de l'indépendance. Sont évoquées ainsi des figures attachantes — Paul Lucas, Jacob Spon, Pierre Augustin Guys, Choiseul-Gouffier, Firmin Didot, Pouqueville —, d'autres grimaçantes comme celle de Fourmont, l'abbé vandale qui faisait détruire les monuments après en avoir relevé les inscriptions, ou, à peine croyable, celle de cet ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte qui, relatant son passage à Athènes, décrit le Parthénon sans le reconnaître.

Il y a des pages sur Voltaire qui nous rappellent son intérêt pour la Grèce, alimenté largement par sa haine contre l'intolérance des Turcs. Il y a aussi, et peut-être trop, des pages (en fait, un plein chapitre) sur Chateaubriand. C'est ici sans doute la partie la moins agréable de cette étude, qui devient là une simple page d'histoire littéraire. Il convient par ailleurs de noter que c'est ici qu'on relève le plus d'inexactitudes, voire de fausses perceptions. Ainsi, déclarer que pour la littérature de voyage de Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Gérard de Nerval, Pierre Loti, il s'agit d'une « projection of their fantasies, yearnings, and visions rather than a descriptive statement approximating real condition » relève, du moins pour Flaubert et assurément pour Nerval, d'une réelle méconnaissance de ces deux voyageurs. Même chose pour un commentaire sur *Le voyage à Cythère*, dans lequel l'auteur ignore vraisemblablement l'origine du poème de Baudelaire, dédié à Nerval après la lecture du *Voyage en Orient*.

*French Odysseys* traite lucidement et sans complaisance de l'hellénisme français et l'on doit s'en réjouir. Il semble cependant que certains aspects de l'histoire des mentalités aient échappé à l'auteur ; entre autres, le chapitre sur Chateaubriand aurait pu être écourté en faveur d'une étude sur l'abbé Barthélémy, dont le *Voyage du jeune Anacharsis* a été le livre de la découverte grecque du romantisme, bien supérieur dans son impact à l'*Itinéraire*.

Il convient de noter l'excellente bibliographie, à laquelle il faudrait sans doute ajouter l'étude (il est vrai peu connue) d'Aristide Dimopoulos, *L'opinion*

publique française et la révolution grecque (1821-1827) (Nancy : Publications du Centre européen universitaire, 1962), et de se réjouir enfin de la rareté des coquilles typographiques, se limitant à quelques lettres omises et à quelques syllabes inversées.

Michel Carle

Bishop's University

\*\*\*

Bertho, Sophie, resp. *Proust contemporain*. Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises (CRIN) 28. Amsterdam : Rodopi, 1994. 142 p.

Les douze études réunies ici par Bertho témoignent *in extenso* de la présence qu'occupe l'œuvre de Proust dans les travaux critiques actuels. Le volume est réparti en douze essais qui reflètent bien la polysémie déstabilisante que représente l'étude d'une œuvre d'une telle variété, à l'instar de la *Recherche*. L'énumération des titres suffit seule à reproduire la prolifération des interprétations courantes sur l'œuvre de Proust : en prolégomènes Bertho, « Présences de Proust », suivi d'Antoine Compagnon, « Vous avez dit 'contemporain' ? » ; Anne Henry, « Regards sur l'interprétation » ; Aron Kibédi Varga, « Le moi et les choses » ; Dominique Maingueneau, « Proust critique : la méthode inactuelle » ; Lucien Dällenbach, « À l'origine de 'la Recherche' ou 'la raie du jour' » ; Henk Hillenaar, « Proust et la psychanalyse » ; Catherine Malabou, « Une écriture de la fin de l'amour » ; Sjef Houppermans, « Mouvements proustiens » ; Leo Hoek, « Les 'minutes profondes' de Marcel Proust » ; Mieke Bal, « Instantanés » ; Philippe Sollers, « Paradoxes créateurs : entretien avec Sophie Bertho ». L'œuvre de Proust est examinée sous tous les angles, à la lanterne de la critique contemporaine.

La formule ambiguë du titre du volume sert de prétexte sinon de catapulte à une nouvelle série de recherches éparpillées sur l'ensemble du corpus proustien. Le tout ne manque pas de qualité, quoique dans leur grande diversité ces essais ne s'attachent pas toujours à répondre à la question de la contemporanéité de l'œuvre. Alors que la plupart des critiques représentés cherchent à lire Proust comme un écrivain contemporain — bien que pour Compagnon, Proust s'avère être à certains égards « ni tout à fait [...] contemporain [...] ni tout à fait [...] non-contemporain », et bien que pour Maingueneau il le soit à deux titres, comme romancier et comme esthéticien —, ils révèlent plutôt la situation de la critique actuelle par la venue de nouvelles disciplines. L'œuvre de Proust est devenue, de nos jours, le point de convergence d'un grand afflux de théories, certaines interdisciplinaires et interarts, en général fort divergentes.

Quelque cent ans après la rédaction de l'original, est-il juste d'estimer que Proust est un contemporain à la manière du peintre Elstir, qui, d'après Albertine, est le plus grand des peintres contemporains, ou de la grand-mère du narrateur proustien qui est elle-même contemporaine des races disparues ? De cette simple énonciation certains pourraient déjà conclure, comme le suggère Bertho dans son avant-propos, au statut permanent du grand écrivain et ainsi dire : « il reste toujours contemporain » (« toujours » mériterait lui-même quelques éclaircissements : il peut signifier tant « encore de nos jours » que, dans une acception différente, « pour la postérité »). Comment donc établir le statut d'une œuvre qui est *a priori* insaisissable puisqu'elle se caractérise par le refus de se rattacher à quelque théorie unifiante ? Dans ce sens, il faut exclure toute interprétation littérale du titre. Proust chez qui il n'y a plus de temps — ainsi que l'affirme Sollers — aurait peut-être remarqué que la notion de contemporanéité s'oppose à celle de postérité. *Proust contemporain* : de qui ou de quoi ?

La contemporanéité ou la modernité de Proust (la dernière question dont traite avec flair Bal, qui utilise la poétique de la photographie proustienne pour démontrer

que l'auteur poursuit son « épistémologie moderniste à travers une poétique proprement postmoderne », dépend en général, à en juger par la diversité des conclusions auxquelles arrivent les douze essayistes, de quel œil analytique a été utilisé pour mettre à jour les aléas du texte. Le lecteur qui cherchera de bon droit à trouver une réponse définitive à la question que pose le titre du volume — ou le titre représente-t-il plutôt une conclusion ? — risquera donc de se sentir en partie mystifié. Mais cette remarque vaut-elle ? L'œuvre de Proust mérite ce regard attentif par la nouvelle critique. La situation de l'œuvre dans son ensemble et la détermination de sa permanence vis-à-vis de l'abondance de ses interprétations, resteront avant tout, pour parodier Proust, une affaire de « côté ». Les travaux réunis dans ce volume reflètent bien cette situation.

Frédéric Fladenmüller

East Carolina University

\*\*\*

Wilson, Emma. *Sexuality and the Reading Encounter: Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier and Cixous*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 210 p.

Wilson explore les échanges et leurs conditions, les effets formateurs, créateurs ou transformateurs entre texte et lecteur. « Reading encounter » désignera la « place du lecteur dans le texte » marquant « the point of application » entre le réel et l'imaginaire (Sheringham). L'hypothèse de Wilson est qu'à cette intersection se joue une constitution spéculaire du « je » par la confrontation du lecteur au corps du texte comme devant un film ou un miroir. Inégaux dans leurs positions, les deux éléments de la rencontre sont affectés. Une question capitale est posée sur le « genre » ou comme construction de la catégorie sexuelle du lecteur : est-ce une précondition informant sa lecture (qui transforme le texte), ou un produit de sa lecture (transformé ou créé par le texte) ?

Pour répondre à de nombreuses questions sur les risques des deux partis, notamment sur la liberté et la libido du lecteur, Wilson a choisi Proust, Cixous, Tournier et Duras pour leur impact subversif. Lire/voir ces textes est une expérience. Ils déstabilisent toute hiérarchie sécurisante entre « auteur » et « lecteur » ou entre fiction et réalité. Ils troublent les mécanismes d'identification en offrant un écran de projection pour divers désirs et phantasmes où l'image du « moi » apparaît multipliée ou morcelée, fuyante et inconnaissable. Ils obligent le lecteur à imaginer de nouveaux scénarios d'identification.

Un texte peut devenir la proie de sa lectrice : résistance à Cixous, vampirisation de Tournier. Les textes de Proust, Cixous et Tournier n'ont de sens qu'en dehors de la matrice régulatrice de l'hétérosexualité. À *la recherche du temps perdu* situe le lecteur entre voyeurisme et participation phantasmée. Charlus lit *Les nuits* de Musset en remplaçant la femme par l'homme, et le narrateur est une lesbienne construisant son identité (son désir) sur le souvenir d'une scène d'amour vue entre deux femmes par une fenêtre. Avec *Vivre l'orange*, Cixous érotise la « rencontre » entre la femme auteur et sa lectrice. Le « Gay déconstructeur » des *Météores* de Tournier subvertit le « Non du père ». Le désir incestueux qui hante Alexandre pour les jumeaux est « désir esthétique déplacé » (intertexte proustien) et quête du double.

Se référant à Lacan, Wilson voit le narrateur proustien s'offrant au lecteur comme victime consentante de sa lecture du réel : l'identité est une illusion. Duras forme et contamine : l'image du moi est renvoyée et répétée. Une amnésie perpétuelle sans catharsis n'attend rien de la psychanalyse. Le moi s'invente dans un double et ne trouve aucune origine. Avec Tournier, qui met en cause tout l'appareil psychanalytique, l'identité, fracturée et fictive, se cherche dans la séparation et le

morcellement, la copie étant plus importante que le « modèle ». Chez Cixous, le processus d'identification passe par la perte et l'incorporation. Sa lectrice idéale accomplirait le rôle de « l'Autre toujours déjà présente dans le texte ».

L'écriture de Wilson est tendue, serrée, riche et attentive, torturée entre d'infinies précautions et un maintien didactique. Bien qu'il ne discute que trois textes très connus, le chapitre sur Duras est particulièrement convaincant. Le livre de Wilson est au cœur de questions essentielles et fascinantes sur la construction des catégories sexuelles entre la littérature, le film et la vie. Ce texte formateur et transformateur nomme une nouvelle avenue commune à plusieurs disciplines.

Marie-Jo Arey

Gettysburg College

\*\*\*

Knapp, Bettina. *French Theater since 1968*. Twayne World Authors Series 852. New York: Twayne, 1995. 197 p.

Relatively few full-length studies of contemporary French theatre exist and those that do—I think of Judith Miller's *Theater and Revolution in France since 1968* (1977), Colette Godard's *Le théâtre depuis 1968* (1980) and Leonora Champagne's *French Theater Experiment since 1968* (1984)—all inevitably begin to date and thus disallow an accounting of truly recent developments. Bettina Knapp's study is thus most welcome in that it manifestly pushes our appreciation of contemporary theatrical innovation well into the 1990's. But it is welcome in so many other ways, too: for the vast life-long critical explorations of one of our most prolific and penetrating commentators of the modern literary scene, explorations—whether into the worlds of Zola or Nin, Céline or Whitman, Chérid or Crane, Western or Oriental myth and symbol—that ceaselessly underpin in subtle ways the analyses her latest book offers; for the forthright but intimate relationships with playwrights and directors developed and wisely exploited within the assessments; for her uncanny ability, so essential to dramatic criticism, to see and feel and viscerally, sensually live theatrical performance, and not just, important though this continues to be, to think the texts that, today in particular perhaps, may provide no more than a skeletal, virtual platform from which spectacle can launch itself.

There are fine, packed yet immensely readable pages on everything treated, from the Théâtre Ouvert of Lucien and Micheline Attoun and the Théâtre du Soleil of Ariane Mnouchkine, through the alternately directorial or scripturally creative work of Antoine Vitez, Armand Gatti, Patrice Chéreau, Nathalie Sarraute, Andrée Chérid and Liliane Atlan, down to the "theater of concatenation, fragmentation and mythical signification" of Michel Vinaver and the "head plays" of Valère Novarina (see *DFS* 30 [1995]:147-58). And the whole is finely introduced by a chapter superbly informed and marvellously illuminating, setting before us the teeming and continuing adventure of a French theatre so often deemed to be *à bout de souffle*.

A very fine and exemplarily concise analysis of a world still able to make us catch our breath.

Michael Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Du Bouchet, André. *Where Heat Looms*. Trans. David Mus. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995. 110 p.

The appearance of such a volume as this means an entirely other way of talking about poetry, for these are entirely different poems, and not just from other French poems. From poetry as we used to know it. Nor is the way Du Bouchet fits into contemporary French poetics a way anyone else could ever. It has had to shape itself otherwise around him.

If you were to qualify these texts as stripped down, the term would necessitate some other definition than the one it has usually had. I do not see these renderings of what might at first seem an interior universe as minimalist; they can in fact be seen as closer to maximalist—not because they use so many elements, but because each perception is completely packed. Nor is this universe as interior as one might think: the junction between interior vision and exterior elements so present to the senses is intense, sensitive, razor-sharp. The instantaneous impression is of density, such thickness of perception as to force the white spaces between the lines. These spaces are not empty—they are replete, like margins with glosses invisible. What this poetry does without is what much of the rest of French poetry makes most of: a sort of detail, a plenteousness of elements.

These translations are as full, if I can put it like that, as the accompanying essay by David Mus. "Mus" for muse: I am persuaded, by essay as by translations. What Mus says of the French language—"older and slower moving than our own"—deserves repeating. French words, he says, "have retained, less suppleness in function and reference, like our words, than a stiff array of tendencies in perpetual discourse, leading by steps from far right to far left like French assemblies since the Revolution. The French genius for distinctions has, when and if necessary, kept the competing claims apart, tacitly, albeit with a sharpness which never fails to astonish English speakers." His comparisons to Henry Vaughan, Wordsworth, Hopkins, and Williams, to Scève, Baudelaire, Mallarmé, and Reverdy are right on the mark; his claim that the reception of such an address calls for courage, no less so. And, as he so vividly says of the spaces between the lines: "To carry, with weight, words must have room to move." But the way in which this translator deserves acclaim is, as it should be, for these renderings of the poems in *Where Heat Looms*. Who among us would have found that title for *Dans la chaleur vacante*? How right, however, how exactly right not to use any notion of "emptiness" for that resounding space in which the heat comes through, looming into our own space. There is no room for emptiness here.

Du Bouchet's poetry is, as I have been reading it over these years, a demand—at once quiet and all-consuming—for an exact and exacting attention to something so specific going on that our breath is taken away, or is it up? There is no distance, precisely, between what we are given to see and what we are: listen to what is "within the scythe's reach," that *faux* sounding so cutting and so true, so exactly un-false:

I've seen daylight stricken where the wall is  
still in place.

Of a "New Love," Du Bouchet/Mus gives the most unapologetically heartrending transcription of feeling I can imagine:

This morning,  
reft us  
far off upright.

If I could only set out without breathing, put it that  
like air itself I would take roads' own shimmer.

Or again, see how transformation is allowed to take place:

Meant for crossing the road before it can be trod down  
by day dawning.

As mountain.

There is in this poetry a kind of spacefulness that gives new possibility to not just language but living. The poet speaking seems more than in most cases to be speaking not just before us, not just *for* us, but *within* us—I don't know how to put it better. Look at "Moteur blanc / The Blank Trust" (57):

My life stops here with this wall or else steps on and  
out where the wall ends, at racked sky. I have no end.

Mary Ann Caws

Graduate School, City University of New York

\*\*\*

Ernaux, Annie. *La honte*. Paris : Gallimard, 1997. 133 p.

----. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Paris : Gallimard, 1997. 110 p.

After an interval of four years, 1997 sees the publication of two works by Annie Ernaux. While *La honte* displays the chronological time scale characteristic of Ernaux's writing—retrospective viewpoint on the author's childhood with occasional contemporaneous remarks on the formal difficulties of the creative process—, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » recounts a more recent event; dating back to 1986, it takes the form of a diary which traces the gradual degeneration and eventual death of Ernaux's mother from Alzheimer's disease.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »—the last sentence ever written by Ernaux's mother—comprises a deeply moving series of diary entries, expressed with poignant immediacy "dans la violence des sensations" (11). The work charts the mother's physical and psychological deterioration, and the daughter's reactions to it, reactions which range from abhorrence at her mother's physical decline, to optimism during her increasingly rare moments of lucidity, to fear at the inevitability of her death: "J'ai peur qu'elle meure. Je la préfère folle" (20). Ernaux's compulsion to confront that fear through writing has two principal motives: first, her mother represents the single most important person in the narrator's life, and any contact with her, however traumatic or indirect, is better than none at all; second, the act of writing facilitates the narrator's acceptance of her own aging process. Ernaux recognizes her physiological condition in that of her mother, not simply in the mother's usurpation of the daughterly role but also in the prefiguration of her own death: "Aveuglant : elle est ma vieillesse, et je sens en moi menacer la dégradation de son corps, ses rides sur les jambes" (36). As the work continues, the mother's childlike behaviour regresses still further—"Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille" (29)—before finally returning to the point of departure: "Les yeux vagues, la langue et les lèvres suçant, sortant, comme le font les nouveau-nés" (83). Indeed, the portrayal of the lifecycle of Ernaux's mother transcends personal relevance to encompass a more universal significance, from birth ("Son sexe à elle. *L'origine du monde*" [79]) to death: "Elle est le temps, pour moi. Elle me pousse aussi vers la mort" (74). Whatever the acutely personal nature of « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », this enlarged

perspective enables Ernaux to perceive her mother, and other women in the geriatric hospital, as embodying the physical and emotional concerns of the female condition: "À côté, la vieille refait indéfiniment son lit, pliant la couverture, la dépliant. Femmes" (30).

Having touched upon her mother's death from Alzheimer's in an earlier work, *Une femme*, Ernaux's desire for an honest depiction of her subject matter—a desire which underlies her entire writing project—accounts for her decision to publish « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». By disturbing the reassuringly integrated representation of her mother in *Une femme*, she hopes, paradoxically, to render it more exact: "Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre — quelle que soit par ailleurs la volonté de prendre en compte les données les plus contradictoires — doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible" (12-13). The work's candour is further reinforced both by the portrayal of her mother's shortcomings, "elle me terrorisait" (28), and by the spontaneous quality of the writing; Ernaux claims not to have altered her original transcript before publication, "Je les livre telles qu'elles [ces pages] ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors" (13), a claim supported by the occasional repetition or contradiction in the narrator's recollection of specific details. One such detail concerns the date of the scene which provides the impetus behind her second work, *La honte*: "Je dois me tromper de date" (57).

*La honte* focuses on "les codes et les règles" (61) governing the daily life of Ernaux's young narrator during the transitional period between childhood and adolescence. The pervasive feeling of shame which characterizes the narrator's existence at this time, and, indeed, subsequently, can be attributed to a particular incident witnessed by her at the age of twelve. This incident involves the attempted murder of the narrator's mother by her father and is related with typical Ernaux laconism in the work's opening sentence: "Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi" (13). As *La honte* progresses, we learn that this incident has functioned as a secret catalyst, a type of perverse talisman, not merely for the narrative of *La honte*, but for the existence of every narrative written by Ernaux: "Cette scène figée depuis des années, je veux la faire bouger pour lui enlever son caractère sacré d'icône à l'intérieur de moi (dont témoigne, par exemple, cette croyance qu'elle me faisait écrire, que c'est elle qui est au fond de mes livres" (30-31).

The shame experienced by the narrator subsequent to this event is perceived as inextricably linked to her social class: "Tout de notre existence est devenu signe de honte. La pissotière dans la cour, la chambre commune — où, selon une habitude répandue dans notre milieu et due au manque d'espace, je dormais avec mes parents —, les gifles et les gros mots de ma mère, les clients ivres et les familles qui achetaient à crédit" (131). This Bourdieusian interest in social and linguistic codes, in the cultural products designating the parameters of working-class life, in the notion of "bon goût" articulated in Ernaux's first publication, *Les armoires vides*, permeates *La honte*: "La répartition sociale des choses a plus de sens que leur existence" (36-37). Indeed, while Ernaux's earlier narratives portray specific childhood events and memories, *La honte* regresses still further into that past, detailing, rather, the environment—the concrete objects—which first gave rise to such events, whether the geographical location of the narrator's house in Yvetot (which, despite painstaking precision in representing, she insists on designating as "Y."), or the precise layout of her school.

*La honte* comprises many of the themes found throughout Ernaux's corpus: the important influence of the narrator's working-class childhood, her desire that her work be ethnologically significant—an aim reinforced by the prominence given to

social codes mentioned above—the use of annotated lists to capture the essence of an object or person, or of italicization to reflect accurately working-class speech, the rejection of the validity of psychoanalysis in understanding the narrator's past, and the self-conscious asides on the exacting nature of the writing process. The list goes on. To the reader familiar with Ernaux's corpus, the literary landscape covered in *La honte* may appear well-worn in places and certain observations rather forced, as when the narrator begins to discuss her schooling, "Je reconstruirai maintenant l'univers de l'école privée catholique" (71), or provides superfluous explanations in footnotes, describing, for example, how one executes "un signe de croix" (76): "Qu'on effectue en portant la main droite à la tête, puis à la poitrine, à l'épaule gauche et à l'épaule droite, de préférence avec la croix du chapelet qu'on baise à la fin."

*La honte* is none the less a well-written, courageous work, informative not only in the "public" sense of examining components of French working-class life in the mid-twentieth century, but in the more private sense of facilitating the reader's understanding of Ernaux's writing project generally. The narrative structure of Ernaux's works demonstrates her belief in the fundamental continuity between past and present selves: the retrospective narrative viewpoint and the resultant dissection of the key personal experiences in the narrator's childhood facilitate understanding of her present situation. *La honte* differs from the earlier works, however, in its explicit recognition that such disparate elements of identity cannot be consigned to hermeneutic oblivion. If *La honte* continues to voice objectives found throughout Ernaux's corpus—"Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors" (69-70)—it simultaneously acknowledges the limitations inherent in the realization of this project: "Mais la femme que je suis en 95 est incapable de replacer dans la fille de 52 qui ne connaissait que sa petite ville, sa famille et son école privée, n'avait à sa disposition qu'un lexique réduit" (37). This confession brings with it the readerly hope that, having revealed the precise source of her "ur-honte," Ernaux may venture onto fresh literary territory.

*Siobhán McIlvanney*

*King's College, London*