

## Book Reviews

Rattazzi, Marie (née Bonaparte-Wyse). *L'Aventurière des colonies*. Drame en cinq actes suivi de documents inédits. Présentation de Barbara T. Cooper. Paris : L'Harmattan, Collection Autrement mêmes, 2022. 234 p.

Petite-fille de Lucien Bonaparte et cousine de Napoléon III, tombée en disgrâce et exilée, Marie Rattazzi publie à Naples, faute de pouvoir le confier à des presses françaises, ce drame inspiré des amours adultères du grand financier Eugène Schneider avec une Créole blanche de l'île Maurice. Adaptée d'un roman à clef de 1865 lacéré par la censure, qui trouvait ladite clef par trop facile à tourner dans sa serrure et les allusions trop transparentes, cette pièce de théâtre – également interdite – transpose quelque peu la réalité. De Créole blanche, la protagoniste principale devient une mulâtresse, ancienne esclave qui se fait passer pour baronne et dont l'aspiration principale est de se faire « une position dans le monde » (77) en se procurant dot, famille et mari, pour elle d'abord, et ensuite pour sa fille, tendre fleur d'innocence qu'elle a eue d'un négrier anglais, Bradston, obstinément amoureux d'elle.

Classe et race, conjointes ou opposées, sont ainsi au centre de ce beau gros mélodrame où « vent, tonnerre, éclairs, nuit » (31) fournissent le décor pour des explications palpitantes entre les personnages. Magarthy – tel est le nom de l'héroïne, qui aurait dû d'abord être Marguerite, telle la *Dame aux camélias* – vient d'un « climat torride, où la passion s'échappe du cœur comme la lave des volcans » (28). Sa beauté remarquable et sa sensualité, dont elle n'hésite guère à se servir pour parvenir à ses fins, en font une cousine proche, si ce n'est une sœur jumelle, de la Cécily des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, et les hommes de la bonne et de la moins bonne société dont elle croise le chemin ont vite fait de se transformer près d'elle en de nouvelles incarnations du notaire Jacques Ferrand (dont le nom est évoqué dans la pièce, p. 42), quoique moins impudiquement lubriques.

Magarthy combine sa nature de femme diabolique romantique avec des éléments de critique sociale qui en font un exemple fort curieux d'intersectionnalité avant la lettre. Lorsqu'elle se pose la question de savoir « Au fait, que suis-je, moi [...] ? », elle répond : « une métisse, une quarteronne, une mulâtresse née dans les îles, quelque chose de moins qu'un chien né en Europe » (32-33). Et de cette constatation, elle tire un plan d'action, choisissant pour sa réalisation les outils appropriés : « La nature en nous faisant femmes, la société en nous faisant esclaves, ne nous ont laissé pour arme défensive et offensive que la ruse : il faut bien nous en servir » (61). Cette « femme qui ne recule devant rien » (183), désireuse de prendre sa revanche, se construit donc une nouvelle identité. Nom, fortune, passé, tout est faux chez elle. Mais cette fausseté ne fait que refléter les mensonges d'une société qui ne vaut au fond guère mieux qu'elle. À la douceur et à la pureté (incarnées ici par le personnage angélique de la fille de Magarthy, Mézélie), s'opposent « hypocrisie, assassinat, débauche » (115), les contre-valeurs d'une société où seules valent les apparences.

Une des originalités de cette pièce, qui en compte plusieurs, est indubitablement le personnage de Bradston, le négrier, homme vigoureux et énergique, qui sait ce qu'il veut et n'hésite devant rien pour parvenir à ses fins – tout comme l'objet de sa passion, qu'il parcourt le monde pour retrouver – mais qui, de tout le carrousel de nobles et de riches qui animent l'histoire, semble le seul doté d'un sens clair de la moralité. Lorsqu'il s'écrie, dégoûté du spectacle que la haute société lui offre : « Mais de quelle pâte est donc pétri le monde ? » (133), la comparaison entre les nobles et l'aventurier est toute à son avantage.

De par sa thématique, ce drame, idéal pour une collection comme celle-ci, qui vise à proposer des textes que l'on pourrait définir proto-post-colonialistes, devrait trouver tout naturellement sa place dans les programmes de cours des universités contemporaines –

même si son ambiguïté constitutive risque de dérouter les lecteurs simplistes qui aiment les oppositions tranchées et les morales bien nettes, avec bons et méchants solidement campés les uns en face des autres. Rattazzi écrit avec une belle sympathie pour ses personnages. Un passage du prologue, où un « nègre » tient un long discours qui proclame la supériorité du savoir d'une vieille sorcière sur celui d'un docteur européen, et donc de la médecine indigène sur celle des blancs, anticipe avec verve le même thème que traitera Doris Lessing dans ses *African Stories* presque exactement cent ans après. Ce n'est qu'un exemple de l'étrange modernité de ce texte apparemment si daté. La fatalité qui semble diriger les destins des personnages se révèle une fois de plus, comme d'habitude chez les romantiques, le masque d'une société fautive. Et on ne peut que souhaiter bonne chance à Magarthy et à Bradston, qui, au bout de ce drame agité, partent vers des horizons lointains, un peu comme le Comte de Monte-Cristo et Haydée...

L'excellente présentation, l'abondante bibliographie sélective et les nombreuses annexes, aussi fascinantes qu'utiles, font de ce volume une belle découverte et une lecture à la fois agréable et instructive. On peut et on doit donc féliciter chaudement Barbara T. Cooper d'avoir ainsi redonné un peu de visibilité à cette écrivaine, « poète, sociologue, et très versée dans les choses de la politique » (218), comme le disait la presse de son temps, qui mérite plus d'attention que ne lui en a accordé une histoire littéraire souvent lacunaire ou distraite.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Stampfli, Anaïs. *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain*. Oxford, Bern : Peter Lang, 2020. 454 p.

La présente monographie résulte d'une thèse soutenue en Lettres Modernes en 2016 à l'Université Grenoble-Alpes, et étudie la coprésence dans la prose romanesque antillaise du créole et du français, et de manière périphérique d'autres langues (l'espagnol et l'anglais). L'idée étant, comme le synthétise la chercheuse, de « donner une vision globale sur la pratique d'une écriture créolisée avec une mise en perspective fournissant une représentation de ce qui s'est fait avant, après l'*Éloge de la créolité* aux Antilles françaises et dans les espaces caribéens avoisinants. » (p. 15). Stampfli se confine au genre romanesque mais tout au long de son analyse, brillamment illustrée de nombreux exemples, l'on sent qu'elle aurait pu aisément s'étendre sur d'autres genres, tant il est vrai que dans le milieu littéraire caribéen, la délimitation de genres reste hasardeuse. Stampfli s'appuie sur trois romans de six auteurs guadeloupéens et martiniquais. Les romans choisis sont de la même génération d'auteurs, avec un accent évident sur ceux appartenant à la créolité (pour l'axe chronologique) qui a fait du créole un cheval de bataille dans l'autonomisation du roman non-hexagonal. Il s'agit en effet de *Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique* et *Texaco* de Patrick Chamoiseau ; du *Nègre et l'Amiral*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* de Raphaël Confiant, comparés à trois romans de leur consœur guadeloupéenne, *Moi, Tituba, Sorcière*, *La vie scélérate*, et *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. Le corpus inclut également d'autres romanciers, guadeloupéens. *L'Isolé Soleil*, *Soufrières* et *L'Île et Une nuit* de Daniel Maximin, d'une part, *L'Homme-au-Bâton*, *Tambour-Babel* et *Le tango de la haine* d'Ernest Pépin, de l'autre. Stampfli inclut aussi *Un plat de porc aux bananes vertes* qui par sa cosignature présente un cas de figure bien intéressant : si Simone Schwarz-Bart publia seule *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* et *Ti Jean l'Horizon*, son mari André Schwarz-Bart a pu infléchir la sensibilité à l'infiltration d'une langue minorée du fait que le créole est à l'univers afro-caribéen ce que le yiddish

est à l'univers ashkénaze.<sup>1</sup> L'auteure expose très méthodiquement les fonctions de l'interface des langues dans le domaine romanesque et si de nombreuses études ont paru sur l'interlecte et le basilecte de la part de linguistes chevronnés, *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain* pallie une lacune importante : celle de saisir dans l'analyse du discours romanesque sous ses multiples aspects (polyphonie, structure narrative, alternance des dialogues et de descriptions) l'insertion et l'influence du créole, soit au niveau littéral soit au sens profond<sup>2</sup>. Le créole est aussi examiné comme un élément qui empêche à dessein la compréhension du texte, excluant le lecteur non créolophone.

Quatre raisons d'être des créolismes et du français créolisé.

Commençons par les plus évidentes, du moins du point du lecteur non antillais : la couleur locale. Le français des îles comprend certains archaïsmes comme certaines formes figées qui « régionalisent » le langage. Aux Antilles, le créole est le langage d'un registre : le corporel, le sexuel, l'intime donc. Beaucoup de termes injurieux ou blessants sont automatiquement créoles : l'exemple de « coco-macaque » (*Un plat de porc*, 54) et de « grands-grecs » (*Le Nègre et l'Amiral*, 108) sont à propos. Cela l'amène à un troisième sens : l'agglutination juxtapose deux termes qui n'éclairent en rien le référent auquel le mot composé se réfère.

Au-delà de la fonction esthétique, il y a la fonction ontologique, le créole exprimant le tréfond de l'individu antillais (de la même manière qu'en Haïti, le terme créole « nègre » désigne « homme »), l'Antillais a recours au créole pour ses émotions les plus fortes et les non-dits aussi. L'énoncé antillais est truffé de chansons et proverbes, devinettes et dictons seront aussi le legs créole d'un passé honteux et barbare, proverbialisé quelques traces en guise de « mémoire collective » et culturelle.

A cela s'ajoutent les procédés de syntaxe et de style assez inséparables qui doivent traduire un imaginaire des langues propre à l'archipel caribéen. L'agglutination ou le trait d'union entre un terme commun et un adjectif ou substantif relève aussi de cette modalité de créoliser l'individu dans son dire. Stampfli voit juste lorsqu'elle décèle chez Maximin le créole comme accent on ne peut plus lyrique et métaphorique : le jeu sur kolibri /colibri est intéressant comme l'entre deux de l'identité troublée, de la cohabitation des registres animaliers et humains (« hommes-colibris, de femmes-flamboyants, de lèvres-hibiscus » (*Soufrières*, 70) qui sont aussi responsables d'un baroquisme certain, d'une prose surchargée.

Tout autre est la quatrième, de pure « posture », fioriture, me semble-t-il : il y a une surenchère du créole sous la plume d'abord de Confiant, ensuite de Chamoiseau ; noms, verbes, phrases, tout participe de la jubilation *du* et *en* créole, au risque toutefois de saturer. Si l'association et la juxtaposition de termes peuvent ainsi avoir une valeur esthétique, conceptuelle et descriptive (48), le « Rabelais des tropiques » contraste le français avec le créole pour mieux opposer le propre de l'impropre, le décent de l'indécent. Est créole chez Confiant le vulgaire, l'injure, le « coco macaque » choque là où le « coco sec » de Simone Schwarz-Bart scandalise le lecteur face au boat people haïtien.

Chez Chamoiseau, le chamoisien a été à juste titre déclaré un créole non naturel, fait de toutes pièces<sup>3</sup>, c'est ici qu'on touche à un paradoxe effarant : les défenseurs et

1 Voir mon chapitre « Entre poloniser et polliniser : André Schwarz-Bart, Fremdkörper dans le canon antillais », dans *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Claude Coste et Daniel Lançon, H Champion, 2010.

2 Ainsi, Jean Bernabé a parfaitement démontré dans un article qui a fait date comment, dans *Pluie et vent sur Téliumée Miracle* (1972), certaines phrases au premier abord bien françaises cachaient un substrat créole. Stampfli prend soin d'inclure cette étude sociolinguistique.

3 Voir N'Zengou-Tayo, M.-J. (1996). « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la « chamoisification » du français dans Texaco de Patrick Chamoiseau », *TTR*, 9(1), 155–176. <https://doi.org/10.7202/037243ar>

illustrateurs du créole à la Martinique ont d'abord tué les pères (critiques à l'égard de Césaire pour le peu de créole employé dans sa poésie), pendant qu'eux-mêmes se sont lentement (mais sûrement) éloigné de la démesure créolisante.

Que la créolité a été un masque comme la négritude, auquel il faudrait un jour avoir le courage de le poser (*Bonjour et adieu à la négritude* de Depestre), l'auteure le conclut avec perspicacité. Car le fait est : *L'Éloge de la créolité* dérive du *Discours antillais*, l'essai de Glissant auquel se réfèrent tout au long les trois signataires (142). Malgré la parenté entre Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Glissant, les démarches de Glissant sont nettement moins revendicatives dans l'œuvre romanesque glissantienne. Stampfli cite à propos Jack Corzani notant également la très nette différence dans sa volumineuse histoire littéraire. In fine, un changement de climat dans la sphère littéraire antillaise après la publication de *L'Éloge de la créolité* donne à croire qu'il s'agissait d'une mode chez ceux qui ont le plus juré *par* et *en* créole, là où les auteurs moins tonitruants ont su insuffler au créole le plus profond écho des temps lointains où l'Antillais se voyait confiné à l'inhumain. C'est ici que Stampfli a bien raison de pointer les résonances psychologiques d'expressions créoles comme « ko an-mwen » qui désigne l'enveloppe charnelle au centre de la notion d'individu. Cette évocation du corps créole se fait avec délectation tout au long de l'œuvre schwarz-bartienne. Dans *L'Ancêtre en Solitude* (André et Simone Schwarz-Bart, 2015), elle dégage plusieurs exemples probants : « Elle s'ouvrit à la langue créole [...] Elle se mit à savourer l'expression créole : *cô en moin*, mon corps à moi, par laquelle les nègres d'eau douce désignaient non pas tellement l'enveloppe charnelle que l'ombre fantomatique qui s'y était réfugiée » (266).

Rédigé dans un style limpide, l'essai se lit comme un florilège d'auteurs qui ont joué à divers degrés avec la fusion des langues. De la créolisation à tout prix chez les uns à l'emploi plutôt modéré chez les autres, l'histoire littéraire du dernier quart du siècle dernier a consolidé les « Filles de France » comme *native speakers* d'un français chatoyé et parsemé de pépites linguistiques, sonores, et ingénieuses. *La coprésence de langues dans le roman antillais contemporain* sera un ouvrage de référence pour tout chercheur et critique intéressé dans le dialogue interculturel et l'interface linguistique. Avec cet essai bien argumenté, solidement appuyé sur les plus récentes théories, les *Lettres créoles*, titre d'une anthologie de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant, deviennent enfin à la mesure de tout lecteur, qu'il soit créolophone ou non. Stampfli a su brillamment marier linguistique (et énonciation dans la langue minorée) et analyse littéraire, montrer en quoi le matériau de la langue fait intégralement partie de la fiction antillo-guyanaise, et cela depuis *A ti pas* (1885) de Parépou jusqu'à aujourd'hui. Le lecteur sent à la sortie de cette sérieuse étude combien les générations actuelles que l'auteure a fréquentées dans ses publications académiques, continueront sur cette lancée. De même, vu la distinction des genres peu opérante dans les lettres créoles, ses conclusions valent aussi pour la poésie et le théâtre, pour le roman policier, comme par exemple *Hypérior Victimaire*<sup>4</sup> et d'autres arts qu'elle a examinés avec discernement.

Kathleen Gyssels

Université d'Anvers

\*\*\*

4 Voir son étude du roman policier « *Hypérior victime ou l'art du récit chamoisien* », lors du Colloque Patrick Chamoiseau et la mer des récits que j'ai pu écouter, Université de Toulouse, 2014.

Lorig, Aurélien. *Le retentissant destin de Georges Darien à la Belle Époque. Vie et œuvre d'un écrivain réfractaire*. Leiden-Boston : Brill-Rodopi, Faux Titre, 2020, 256 p.

Georges Darien fait partie de ce vaste groupe d'écrivains talentueux, insuffisamment connus ou injustement méconnus, capables de faire leurs preuves dans nombre de domaines différents – le roman, le journalisme, le théâtre, l'écriture pamphlétaire – qui ont animé le monde littéraire français de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Ce livre d'Aurélien Lorig, au sous-titre délibérément traditionnel – avec ce « Vie et œuvre » presque provocateur, tellement ce type d'approche était voué aux Gémonies dans des temps encore peu éloignés, lorsque la théorie se devait de primer sur tout – est la première étude d'envergure consacrée depuis longtemps à ce personnage hors du commun, dont les œuvres sont restées jeunes et méritent largement le détour. Dans quelle petite boîte caser Darien ? La tâche n'est pas aisée. Ce « réfractaire au sens propre du terme, à savoir celui qui brise l'image convenue » (164), spécialiste de la surenchère et de la provocation, premier à dénoncer les conditions affreuses des bagnes coloniaux avec son roman – qui n'en était pas un – *Biribi*, était proche des milieux anarchistes, fort accueillants à cette époque aux personnalités originales qui refusaient de laisser leur talent dépérir sous l'éteignoir bourgeois. Mais Darien, qui a collaboré également, avec des articles importants, au journal de Zo d'Axa, cet *En dehors* dont le titre même était tout un programme, supporte mal les étiquettes. Lorig, dans son introduction, le rapproche de cette catégorie aux frontières floues, à l'existence idéologiquement douteuse, des « anarchistes de droite » – fourre-tout qu'on dirait parfois réservé pour les mauvais coucheurs ou les têtes de lard... Ce qui est certain – ainsi qu'on le voit au chapitre VI, consacré aux formes particulières que prend l'individualisme à l'époque – est que Darien était un individualiste conséquent, un égoïste dans le sens stirnérien du terme, et un écrivain persuadé du pouvoir que les mots peuvent avoir pour forger la réalité. Cette foi dans les capacités de la littérature, qui se manifeste dans une production apparemment diverse, mais qu'on montre ici être à l'enseigne d'une intention globale, avec à la base un « désir de cycle » (27) aux tonalités balzaciques, porte Darien à signer des romans très marqués par les débats de son temps – tels *Le Voleur*, *Gottlieb Krumm* ou *L'Épaulette*, qu'on découvre ici dans leurs implications, leurs inspirations et leur intertextualité – des pièces (en collaboration, notamment, avec cet autre anarchiste *sui generis* qu'était Lucien Descaves), et des pamphlets vengeurs – *Bas les cœurs*, *La douce France...* –, « qui ouvrent de véritables brèches dans la muraille idéologique bourgeoise » (92). Cela sans parler d'une activité journalistique abondante. Publiciste, comme on disait à l'époque pour définir ces personnages à la plume hyperactive, présents partout et dans tous les domaines, Darien était surtout un polémiste de choc, doué du caractère idoine pour cette profession ingrate ; caractère qui l'a porté à se disputer copieusement avec bien du monde, y compris ses éditeurs, ainsi qu'en font foi les échanges au vitriol avec Stock cités par Lorig.

L'œuvre de Darien s'en prend à une série de cibles voyantes et encombrantes. En plus de l'armée, visée par tant d'autres auteurs pendant cet entre-deux-siècles turbulent, quoique pas toujours avec le même bonheur de style, on a une critique du bas monde de la politique, de l'hypocrisie religieuse, d'un milieu littéraire vénal, et un anti-bourgeoisisme marqué et cohérent. Cela sans oublier un fort engagement pour la cause de la liberté de la femme. Lorig résume efficacement l'attitude de Darien en disant qu'il « offre à ses lecteurs une littérature à *contresens* des sillons tracés par la morale bourgeoise et les hydres institutionnelles » (97). Ce qui n'est pas une recette pour s'assurer un succès grand public, que le romancier pourchasse toutefois obstinément, tout en se prononçant parallèlement sur des questions plus spécifiquement sociales, comme celle de la possession de la terre, inspirée de Proudhon, où il soutient l'élimination de la propriété individuelle du sol, ou la

lutte pour l'impôt unique – à laquelle il consacre même une Revue qui durera deux ans – suivant les théories du sociologue américain Henry George. Et n'oublions pas, parmi ses aventures dans le monde de l'édition, la création du journal *L'Escarmouche*, en 1893, dans lequel publient leurs œuvres des tout premiers noms de l'art de l'époque, tels Toulouse-Lautrec ou Vallotton.

Darien, nous dit son biographe, publie des articles « qui s'apparentent souvent à de véritables *bombes idéologiques* » (101) et son aspiration constante dans ses livres et à travers eux (la phrase revient à plusieurs reprises) est de « faire du pétard ». Au bout du compte, il aura surtout fait de la bien belle littérature, même si elle n'a été que moyennement appréciée par ses contemporains. Dénonciateur indigné, par caractère tout autant que par conviction, « voix contestataire » (111) se complaisant dans les « jeu[x] de massacre idéologique » (104) – et en cela proche d'auteurs tel Léon Bloy, Jules Vallès, Octave Mirbeau ou Henri Fèvre, auxquels Lorig le compare expressément – Darien a laissé une œuvre d'une grande richesse, fortement enracinée dans les débats de son temps, mais encore très actuelle de bien des manières. Ce livre bien écrit et bien conçu, qui sait mettre justement en lumière les tenants et les aboutissants de sa pensée, et retrace avec justesse et sympathie une existence marquée par des « ratages en série » (137), des déboires judiciaires, des engueulades virulentes et un foisonnement extraordinaire de projets, a le mérite de rappeler à une époque oublieuse et étourdie un parcours exemplaire, littérairement et humainement parlant, qui a encore beaucoup à nous apprendre. Qu'il soit donc bienvenu.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Voltaire. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (I) : Introduction générale, Index analytique. Éd. Karen Chidwick, Nicholas Cronk, et al. *Œuvres complètes*. Volume 21. Oxford: Voltaire Foundation, 2019. xxi + 478 p.

Œuvre historique monumentale, l'*Essai sur les mœurs* s'étale sur une dizaine de volumes dans le cadre de l'édition non moins monumentale des *Œuvres complètes* de Voltaire. Publiée par la Voltaire Foundation (Université d'Oxford) depuis une cinquantaine d'années, cette édition critique — avec plus de 200 volumes au total — reste inachevée à ce jour, bien que sa fin imminente ait souvent été annoncée. Notons en passant que le volume VIII de l'*Essai sur les mœurs* (OC 26C) a été recensé dans *Dalhousie French Studies* 106 (Summer 2015).

Initialement publié en 1756, l'*Essai sur les mœurs* a été plusieurs fois remanié par son auteur jusqu'en 1775. Ce volume préliminaire est entièrement consacré à l'introduction à l'œuvre. Le texte de l'*Essai sur les mœurs* se trouve donc dans les volumes suivants. La longue Introduction générale de ce premier volume retrace d'abord l'histoire de la rédaction et de la publication de l'*Essai*. Ensuite, cette œuvre est systématiquement présentée et expliquée : la place de l'*Essai* dans ce qu'on pourrait appeler le projet social et intellectuel de Voltaire ; les diverses sources textuelles exploitées par l'auteur ; l'importance donnée aux civilisations extra-européennes dans l'*Essai* (une des grandes innovations de Voltaire en tant qu'historien) ; les techniques rhétoriques déployées par l'auteur pour convaincre ses lecteurs du bien-fondé de son approche philosophique ; une tentative d'évaluation globale de l'*Essai* en tant qu'œuvre historique, dans le contexte des débats intellectuels à l'époque des Lumières. La question de la réception de l'*Essai* est également abordée, ainsi que son influence sur l'*Encyclopédie*.

En dehors de l'Index analytique (long de plus de 80 pages) de l'ensemble de l'*Essai*, l'appareil critique de ce volume est particulièrement fourni, ce qui est conforme aux

normes éditoriales des *Œuvres complètes* de Voltaire. Les lecteurs trouveront donc dans ce volume : une liste détaillée des manuscrits et des éditions de l'*Essai* ; les principes qui ont gouverné l'édition actuelle ; une liste des titres des chapitres dans les différentes éditions de l'*Essai* ; un tableau récapitulatif des 197 chapitres que comporte l'*Essai* ; une liste des ouvrages cités ; un index du présent volume. D'autre part, une abondante annotation accompagne le texte de l'Introduction générale. Dans l'ensemble, ce volume initial de l'*Essai sur les mœurs* sera un outil précieux pour les spécialistes de l'œuvre de Voltaire.

Edward Ousselin

Western Washington University

\*\*\*

Althen, Gabrielle. *La fête invisible*. Paris : Gallimard, 2021. 128 p,

Long poème tripartite de la joie, de la célébration, et de ce qui risque de les fragiliser, les rendre inaccessibles ou simplement élusives, équivoques, *La fête invisible* reste surtout, et cruciallement, *poème*, sautant par-dessus toute flagrance sentimentalement lyrique afin d'installer ce que Reverdy nommait 'l'émotion poétique' avec sa stricte 'réalité poétique' fondée sur une tensionnalité du 'juste' et du 'lointain', de l'appréciable et de ce qui, plus ou moins phantasmagorique, dépasse celui-ci. C'est ainsi que cette quasi-thématique, qui semble sous-tendre le poème, du néant et de l'être, de la présence et de l'absence, mue sous nos yeux, change de peau et se glisse dans les vrais habillements de sa beauté, autre, *sur-réalisante*, frêle certes, mais infailliblement vivace dans sa pure *poïéticité*, la visible vision de son *poïein*. Nombreux sont les épigraphes qui contextualisent une poétique cherchant à fuir tout acquiescement dans ce qui peut menacer de réduire la force strictement créatrice, transcendante, du poème, son jubilatoire transpercement d'un réel compris comme offrant, malgré si souvent les apparences, splendeurs du naturel et du merveilleux, du donné et de l'inventable, d'un 'invisible' toujours à guetter, traquer : Lorca, Tzara, Tranströmer, Pilinski, Hólderlin, Yeats – et, dans les coulisses, inoubliable pourtant pour Althen, Char.

Le poème intitulé *L'imparable*, avec son évocation épigraphique de Lorca, reprise d'ailleurs dans les derniers mots du poème, révèle cette détermination à puiser dans l'expérience du moment cela qui, au-delà des impulsions qui peuvent pousser vers le moins énergisant, le moins visionnaire, le vaguement mélancolique, saisit la chance de 'l'imparable', d'une irrésistible *energeia* comprise comme une espèce d'absolu qui ne cesse de faire pleuvoir sa fabuleuse et délicate étrangeté :

La pluie te lave et tu appartiens comme les étoiles appartiennent. C'est le temps qui te regarde, où tu lis ton miroir. Votre face-à-face traverse l'univers. On voit aussi le jardin qui commence. Entre la porte qui grince et des forêts d'épieux, la majesté du moment se pose sous le grain de la pluie. Tu peux cesser de t'affoler.  
- Mais, sous mes pieds butés, s'embrouillent des chemins qui ne vont pas à des jardins...  
- Tes théories se taisent, dont tu étais l'esclave. Tu n'avais fait que te tromper de porte, sauf que vient parfois de la terre et calmement y campe un nuage sans infamie et repu de clarté. (42)

De telles touches de subtile voyance – pourtant signes de grande et jaillissante vigueur – percent partout ce voile que le regard non cosmiquement et *autrement* disponible ne réussira pas à dissoudre. Le poème *A bon port*, offert à la mère de la poète, illustre avec la beauté d'une transparence illuminée, cet écart majeur entre un réalisme trop enraciné dans le manifeste et une poésie du *grand réel* :

Avec d'infinies précautions, elle se mit à marcher nue, musicalement, contre le ciel. Entre sa vigilance et sa solitude de jeune fille retrouvée au fond de l'âge, le bagage était vide et, si elle tremblait encore un peu, ce n'était plus d'impatience, ni même à force de vouloir, mais que les courbes de l'amour chantaient ainsi sous son regard qu'elle s'en éblouissait sans le savoir. (101)

On aurait pu penser que les poèmes de ce beau recueil, ceux de la première suite, intitulée *Rumeurs du néant*, ceux de la deuxième suite *L'éclat rétractile* et ceux de la dernière suite, *La fête invisible* suivraient un arc que les titres paraissent tracer, mais, si on discerne le résidu d'un mouvement que colore quelque discrète émotion brute allant de ce qui risque d'opprimer vers cela qui ne réjouit qu'avec ambiguïté, pour pressentir et enfin vivre pleinement ce qui exalte, ce qui l'emporte partout, au-delà de ces distinctions vaguement appréciables, c'est l'implacable sentiment précisément de ce *grand réel*, ce *merveilleux* à la fois des choses qui sont et d'une vision spirituelle, au sens très large de ce terme, qui refuse de se laisser noyer par les flagrances d'un œil, d'un esprit, ne visant que trop bas. 'Damnation, lit-on dans *Rumeurs du néant*, : une fleur, en passant, m'a demandé un avis – que je n'ai pas donné' (29). 'Jour trop nu, nous dit un des poèmes de *L'éclat rétractile*, le vide de l'éclat demande à la passante de le réinventer. Elle regrette la couleur et pleurniche, ignorant que le défaut est une main parfois de la surabondance' (36). Ou, dans la longue suite éponyme, choisissant au hasard, et parmi tant de petits joyaux, on tombe sur ce beau morceau magique :

Suis-je heureuse? Demande l'âme qui se trouve si peu sûre dans cette fête, et elle l'était, mais ne le savait pas.

De la même façon, je me croyais seule, alors que j'étais comprise à l'intérieur d'une pupille céleste aussi inchoative qu'un mot d'émoi parfait.

Le temps devrait danser sur ce pivot (114).

Délicats et robustes, tendres et dynamisants, francs et étonnants, les poèmes de *La fête invisible* ne cessent de chercher la voix d'une illumination, d'un horizon improbable mais atteignable si l'œil et l'esprit n'oublent jamais le puissant et exaltant mystère qui les autorise. Un très beau et très fin recueil.

Michaël Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Zola, Émile. *Chroniques politiques*. Tome II (1871-1872). *Œuvres complètes*. Édition de Claude Sabatier. Paris : Classiques Garnier, 2021. 1137 p.

L'image du créateur des Rougon-Macquart, auteur d'un cycle romanesque à l'importance et l'influence cruciales dans l'histoire de la littérature française, est devenue en quelque sorte victime du succès de cette entreprise et de l'engagement célèbre de Zola dans l'affaire Dreyfus. Ces deux Zola, énormes et incontournables, en ont fait oublier d'autres : l'écrivain débutant et talentueux d'un roman comme *Les Mystères de Marseille* (publié en 2019 chez Classiques Garnier dans l'excellente édition de Daniel Compère), qui cherchait son chemin en suivant les pas d'Eugène Sue, et l'auteur très différent des *Trois villes* et des *Trois Évangiles*, un Zola en transformation, imbu de mystique sociale, que son assassinat a brutalement arrêté dans son évolution. Mais il y en a d'autres, notamment le Zola commentateur de l'actualité, que ce second tome de ses *Chroniques politiques*, qui couvre notamment la période de la Commune de Paris, nous aide à redécouvrir, éclairant ainsi, à travers ce cas particulier, riche d'enseignements, les rapports étroits entre journalisme et littérature qui ont marqué le siècle et dont la centralité n'a été pleinement saisie que depuis relativement peu de temps par la critique littéraire.



L'Introduction de Claude Sabatier restitue avec force détails le contexte de la période, proposant une division de ces chroniques, publiées dans *La Cloche* et *Le Sémaphore de Marseille*, en sept périodes distinctes ainsi qu'« en trois rubriques (politiques, techniques, morales) » (25). L'analyse offerte, qui nous rend un « Zola, toujours scrupuleux, souvent passionné ou critique, parfois ennuyé ou désenchanté » (31), se concentre sur le style et sur les images des chroniques, mettant en relief les accents fantastiques et oniriques de certains écrits, l'usage qui est fait du paradoxe, la tentation constante de franchir le cap, de laisser derrière soi les prétentions à l'objectivité et à l'équidistance et de s'adonner à quelques éreintements ironiques, allègrement méchants, sur la fausse ligne de Juvénal, mais aussi de tant d'autres observateurs de la politique complexe et contradictoire de l'époque, fertile en pamphlétaire de toutes tendances. À la tentation du « sarcasme, proche du pamphlet » (45), Zola résiste – nous dit Sabatier – en faisant appel à son « souci du vrai et du juste, de la sobriété et du bon goût, qui préside [à ses] jugements » (53). Ou alors, croirait-on parfois en lisant ces chroniques, en se positionnant radicalement au centre – contradiction seulement apparente. Entre une droite monarchiste fanatique et intolérante et une gauche radicale portée aux aventures sans lendemain, Zola identifie un centre équilibré, idéale demeure de toutes les vertus, incarnées pour l'occasion dans Adolphe Thiers, le chef du pouvoir exécutif, qualifié à foison d'homme « habile » (208, 216, 287, 313, 393, 420, 443, 590, 663, 669, 697, 770, 848... sans préjudice d'autres occurrences qui nous auraient échappé) et de « voix froide de la raison » (418), dont il loue en même temps « l'influence conciliatrice » (204) et « la fermeté » (207). Ce « chirurgien » (131) de la politique va exciser du corps de la nation, à grands coups de canon, l'excroissance étrangère de la Commune de Paris, aux combats de laquelle, nous dit Sabatier, « assiste le chroniqueur accablé des hauteurs de Saint-Cloud » (40 – en abusant de manière coupable d'une facile confusion de langues, on voudrait dire « du haut de ses nuages »). Zola est-il victime de son désir constant de maintenir, dans les apparences du moins, un équilibre objectif entre les contendants, quels qu'ils soient, ou est-il tout simplement « hésitant à trancher » (86) comme le suggère Sabatier ? Le fait est qu'à mi-chemin « entre les fractions de l'Hôtel de Ville et les intolérants aveugles de l'Assemblée » (194), le chroniqueur de *La Cloche* choisit d'opposer un Paris idéalisé, « cette ville superbe qui a ses heures d'égarement, mais qui reste l'intelligence de l'Europe » (151) au Paris révolutionnaire du peuple. Le conflit, tel qu'il le représente, serait donc celui entre « le vrai Paris [...] ville de bon sens et du patriotisme » (184) et l'émeute. S'il déplore donc les discours de certains politiciens réactionnaires qui morigènent « ce Paris perdu de vices qui ne rêvait que la guerre civile » (148) et qu'il dénonce les paroles amères de Jules Favre, se plaignant de « cette population de Paris qui contient tant de détestables éléments » (194), Zola apparaît en ce moment comme la représentation typique du petit bourgeois timoré, au vague progressisme entravé par une prudence et un bon sens terre-à-terre surdéveloppés, incapable de voir les contradictions d'une république venant de naître, gouvernée par une Assemblée où ses ennemis sont légion, fusillant un peuple républicain sous le regard goguenard de l'ennemi prussien.

Mais l'avantage des chroniques, à une telle distance temporelle, n'est pas seulement de pouvoir retrouver le détail des événements que l'Histoire a tendance à gommer, mais aussi de pouvoir vérifier, au jour le jour, les changements dans l'esprit du chroniqueur. Ainsi la foi de l'auteur en Thiers, « homme d'expérience » (260), au sujet duquel il affirme, presque envers et contre tout : « Je veux encore espérer en lui » (245) alors que le conflit s'envenime et que la guerre fratricide s'installe, se nuance quelque peu au fil des chroniques. Zola n'arrêtait pas de lui trouver de l'habileté. Il lui arrive aussi d'avouer : « Cette habileté m'inquiète parfois » (284). Ce parfois deviendra souvent, sans pour autant que l'écrivain se décide à appuyer trop catégoriquement l'un ou l'autre des deux gouvernements opposés, voyant comme il le fait « d'une part des maladroits et de l'autre

des fous » (298). Berçant encore l'espoir d'un retour *in extremis* à la normale alors que les bombes pleuvent sur la capitale, il croit que « tout le monde applaudira au retour de la paix et de l'ordre » (239). Mais à ces prévisions d'un optimisme injustifié, finira par se substituer la conviction que « la bataille ne cessera que par l'extermination d'un des deux partis » (256). La conclusion est loin d'être fausse, ce qui rend d'ailleurs d'autant plus curieux le fait que la répression, les massacres et les déportations qui ont suivi la défaite des insurgés soient remarquablement absents de ces chroniques. Comme quoi ce qu'on passe sous silence a parfois plus de poids que ce sur quoi on choisit de s'étendre. C'est seulement lors de l'interrogatoire de Courbet, « ce grand bêta » (448), que Zola veut bien consacrer un regard aux Communards prisonniers. Et encore, ce n'est que pour les analyser, selon sa méthode prétendument scientifique, avec un soin sommaire d'entomologiste social devant des espèces irrémédiablement étrangères : « Pour moi, les accusés se classent en quatre groupes bien distincts : il y a les scélérats, les fous, les braves gens et les imbéciles. [...] [S]i l'on prend le plus grand nombre des membres de la Commune, et si on les étudie en moraliste et en médecin, on ne tarde pas à conclure que c'étaient de gens fort doux, un peu fêlés peut-être » (447). Il conclura tout de même : « je demande un peu de pitié » (447), mais il faut bien avouer qu'il ne l'a pas demandée très haut ni très fort.

Ces chroniques de *La Cloche* gagnent à être lues parallèlement à celles, bien plus connues, du *Sémaphore de Marseille*, que le volume propose en clôture, précédées de gloses critiques particulières. Chroniques, celles-là, publiées sans signature et qui ont fait l'objet de doutes quant à leur authenticité dans le cadre du corpus zolien, mais qu'on estime maintenant être effectivement de la plume du romancier. Ce qui étonne au fond tout de même assez peu quand on s'aperçoit à quel point l'analyse des deux chroniqueurs, celui qui signe de son nom et l'anonyme, se recourent sur bien des points. Stylistiquement, des images reviennent (notamment les métaphores théâtrales récurrentes) ; les allusions à Proudhon font penser à *Mes haines*. Les commentaires sur Courbet, plus acerbes, sont cependant frappés au coin de la même admiration pour l'artiste, mêlée à l'impatience pour le politicien amateur. Mais ce qui fait la différence – différence radicale, choquante même – est la violence du discours anti-communard, la représentation des insurgés, tous, en vrac, comme des aliénés, des voleurs et des criminels. Zola « aura des mots cruels et injustes » (936) pour les révoltés, affirme Sabatier. C'est peu dire. Ils sont, à ses yeux, « [d]es misérables fous et [d]es intrigants éhontés » (939), vraisemblablement soutenus par Bismarck ou par les bonapartistes, si ce n'est par les deux à la fois. Alors que Versailles représente la France, équilibrée et juste, la Commune est animée par un « noyau cosmopolite qui se bat par intérêt » (940). D'ailleurs, « [t]out ce monde-là vit largement, mange et boit sans compter » (953). On est surpris par des accents parfois presque cagots. Les « que Dieu nous protège » (984), les descriptions horripilées d'églises transformées en lieux de réunion révolutionnaires, les communards étalant une « volupté malsaine de profanation » (987). Mais on retrouve aussi, dans la condamnation d'une population « sans croyances comme sans instruction » (998) un écho des descriptions de la classe ouvrière de *L'Assommoir*, la sympathie humaine en moins. « Il faut qu'on balaye à jamais les doctrines fausses » (941), insiste le journaliste anonyme en offrant des conseils stratégiques à l'armée versaillaise. Il sera exaucé.

Si Zola n'a rien compris à la Commune et a fini par se désintéresser du sort de ses défenseurs, on se rend compte en revanche, en lisant ses chroniques de *La Cloche*, qu'il a du moins fort bien compris bon nombre de ses adversaires. La galerie de personnages grotesques et comiques siégeant à l'extrême droite de l'Assemblée, en laquelle consiste en grande partie l'intérêt de ces pages, en fait largement foi.

Ces quelques considérations mises à part, que 150 ans d'écart autorisent et même imposent, on a plaisir ici à découvrir les nombreuses façons par lesquelles Zola s'ingénie à concilier, comme le dit Sabatier, « un genre hybride et multiforme et [une] volonté morale

de saine dénonciation, guettée toutefois par le moralisme étroit ou l'obsession pamphlétaire » (60). Les détails des débats sur la centralisation et le fédéralisme, les questions budgétaires et financières, les petites rivalités personnelles de politiciens dont le nom n'évoque pratiquement plus le moindre souvenir, ne sont pas forcément matière à passionner le lecteur. Mais le style de Zola non seulement se lit avec plaisir, mais fait regretter par comparaison la pauvreté de ses épigones actuels. On se prend à imaginer ce que donnerait une rubrique régulière de ce genre signée Houellebecq ou Finkelkraut, s'ils devaient se confronter à des sujets aussi fascinants que les minuties des bilans, les recettes de l'État, la pluie des amendements, l'affranchissement des lettres, les droits sur les alcools, l'impôt sur le revenu, importé d'Angleterre, l'impôt sur les allumettes ou sur la chicorée... Le souffle leur manquerait-il ? Il ne manque pas à Zola, malgré la banalité de tant de séances qui « deviennent de plus en plus vides et ennuyeuses » (419) ou qu'il trouve « d'une nullité parfaite » (608), « parfaitement inutile[s] » (743). « Pâle » est d'ailleurs l'adjectif qui revient le plus souvent dans ces écrits après le substantif « séance ». « Je vous écris pour remplir jusqu'au bout mon sacerdoce » (526), prévient-il les lecteurs, qu'il présume soulagés de ne pas devoir partager en personne ses expériences. Il lui arrive même d'avouer : « Je m'endors le soir dans la terreur de la séance du lendemain » (378). Mais en bon soldat fidèle de l'armée de la presse, il s'obstine néanmoins à continuer la « longue et pénible faction que je fais depuis plus d'un an face à face avec l'Assemblée » (893) et à rendre compte des débats qui constituent la comédie ou la farce du gouvernement, parfois déclinée en « incidents ». « On se croirait vraiment à une première d'Émile Augier ou de Sardou » (470), estime-t-il, à moins que ce ne soit « au dernier acte d'un mélodrame » (685). Les députés-acteurs s'adonnent quotidiennement à « tout un vaudeville » (735), mais le rire du chroniqueur est souvent jaune.

Avec le passage du temps, les commentaires zoliens acquièrent une tonalité que de nos jours on n'hésiterait guère à qualifier de populiste, avec un petit parfum de gilet jaune avant la lettre : « C'est comme au théâtre, on dirait qu'ils vont se manger, et ils boivent ensemble dans les coulisses » (732). Les séances sont un « continuels avortement » (754), les députés des pantins ; « il faut chasser tous les parasites qui sucent l'or du budget » (837), clame-t-il. Et encore : « nous sommes à Charenton, chez les fous, chez les sauvages, dans quelque trou infernal » (819). Tous les mêmes... Sauf Thiers, bien entendu, « cet esprit si souple et si fin » (626) dont la « main adroite » (654) sait frapper ou flatter selon les besoins, qui pèse les concessions et les compromis pour le plus grand bien d'une « République conservatrice » (911) que Zola apprécie d'autant plus quand elle est également applaudie par la gauche. À l'exception de Thiers, seul Louis Blanc mérite en effet, dans ces mille pages abondantes, des jugements positifs, lui dont Zola « aime fort l'éloquence » (800) et aussi, de plus en plus, les positionnements progressistes. On sent, lors de la discussion d'un projet de loi contre l'Internationale, Zola dériver doucement, presque à son cœur et à son corps défendants, vers des opinions progressistes. Après tout, son idole demeure toujours Thiers, dont il a tant admiré « la victoire [...] sur l'anarchie » (612). Le Zola de l'affaire Dreyfus et celui qui a suivi sont encore très loin. Le ton moqueur, qui dérive parfois dans le sarcasme pur et simple quand il s'agit de démolir les royalistes, peut parfois laisser également la place à des envolées qui sentent fort le revanchisme et la franchouillardise :

Lorsqu'un Allemand nous a plaisanté sur nos défaites, sur notre ignorance, il est au bout de son esprit. Eh oui ! Nous avons été battus ; eh oui ! Nous nous imaginons souvent savoir une foule de choses dont nous ignorons le premier mot. Mais Je connais un grand nombre de mes compatriotes qui ne donneraient pas, pour toute la lourdeur savante et victorieuse de l'Allemagne, cet éclair de gaieté, cette vivacité de l'intelligence qui est le génie français. (560)

Il ne faudrait pas s'y tromper : c'est du sérieux, pas de l'ironie... Le « rêve secret de vengeance » (126) face à la Prusse n'atteint pas des niveaux barrésiens, mais sa nature est évidente.

Le Zola journaliste qui ressort de ces pages n'est pas l'écrivain que l'on connaît, même si la quatrième de couverture suggère comme argument de vente que « le journaliste élabore des motifs et des situations que le romancier développera ou transposera » par la suite. C'est néanmoins un virtuose de la plume, aux prises avec des sujets qui se prêtent peu aux envolées lyriques, qui parvient envers et contre tout à pondre quotidiennement des pages à la fois éclairantes et amusantes pour des lecteurs qu'on imagine encore plus confus que lui face aux acrobaties d'une classe politique hétéroclite que n'étouffe pas forcément le sens de la nation. Zola est bien conscient de la nature particulière de sa tâche : « Il est difficile – dit-il en faisant semblant de se justifier – de raconter pareilles batailles, mêlées confuses, clameurs immenses, combats aux mille épisodes. Il faudrait la patience d'Homère ou du Tasse, un dénombrement minutieux, une haleine à ne jamais se lasser » (818). Il ne sera pas l'Homère de l'Assemblée – tâche probablement au-dessus des capacités humaines – mais fera toujours son devoir en écoutant les débats et en les transcrivant à sa manière, même s'il avoue certains jours que « les oreilles me saignent encore » (596). Arrivé au bout des 1134 pages de ce volume, le danger de saignements intempestifs se situe pour le lecteur plutôt du côté des yeux. Mais c'est un risque que rendent acceptable des pages souvent désopilantes, où surgissent des personnages qu'on dirait parfois presque trop beaux pour être vrais, ainsi que tel général légitimiste depuis longtemps oublié par l'Histoire :

Tout à coup on voit le général Changarnier se mouvoir comme une personne naturelle, marcher, gravir les marches, ouvrir la bouche et parler Le public reste stupéfait. La droite dans le ravissement. Et le général Changarnier parle. (...) Il a dit cela jusqu'au bout, sans se tromper ; il a chanté son air, comme une serinette bien notée. Quel grand général ! (815)

Un appareil de notes abondant et très utile offre au lecteur tous les renseignements biographiques et historiques nécessaires pour situer même les figures maintenant les plus obscures que font revivre ces pages. L'édition du texte est tellement soignée qu'on prend presque plaisir à remarquer deux ou trois menues scories, pratiquement invisibles dans une pareille masse<sup>5</sup>. Sabatier fournit ici un beau gros volume qui mérite décidément sa place dans les *Œuvres complètes* du grand romancier, et qui réserve de plus quelques beaux moments de lecture.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Rexer, Raisa Adah. *The Fallen Veil: A Literary and Cultural History of the Photographic Nude in Nineteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2021. 300 p.

With this study Rexer builds on the work of art historians to unveil the historical importance of the photographic nude by focusing less on the images themselves than on what newspapers, magazines, government records, literature, etc. had to say about them. Her approach is chronological, with Part I devoted to the Second Empire and Part II to the

5 On parle ainsi dans l'introduction de « la décennie 1879-1879 » (17), et on indique un peu bizarrement que « frère ignorantin » était le « surnom donné par sarcasme aux XVIII et XXI siècles aux frères des écoles chrétiennes » (51). On trouve aussi par deux fois des « jeunes fines » (867-8) au lieu évidemment de « jeunes filles ». Et c'est strictement tout.

Third Republic, each section opening with an historical overview (chapters 1 and 5) followed by a discussion of non-fiction sources (chapters 2 and 6) and then by individual chapters on specific writers (chapters 3, 4, 7, and 8).

Rexer's point of departure is Louis-Napoléon Bonaparte's decree that the publication, display, or sale of visual materials, including *académies*—figure studies meant for artists—required prior approval by the government. The problem was that there was often little difference between authorized and unauthorized photographs, which made for a “double system” of illegal and legal nudity (4). There was so much overlap, in fact, that many art historians now conflate the two categories, calling the *académie* “little more than legally sanctioned smut” (41). A similar duality was at play in the context of the photographic model who, on the one hand, embodied “the coercion and exploitation of young women” and on the other, “the expression of sexual agency and desire” (45–46). In her chapters on Baudelaire and the Goncourt brothers, Rexer delves into the writers' opposing but interconnected beliefs about the photographic nude. Readers may be surprised to learn that Baudelaire, accused of obscenity himself, objected to the way photography transformed the real body, “worthy itself of art, into the natural body, object only of the basest desires” (74). He considered photography the “refuge of all failed painters” (78) who believed that “perfect verisimilitude was art” (80). “La Chevelure” is, in Rexer's estimation, the most compelling example of a poem that uses metaphor against obscenity and the only one that achieves this by engaging with the visual tropes of nude photography, demonstrating poetry's primacy over the photograph (93–94). As Rexer puts it so succinctly, hair is just hair in a photograph and just an oasis in idealism, but in the poem it is both (94). The Goncourt brothers, for their part, believed that photography in general was ugly and devoid of artistic genius, and that the nude variety had an “insalubrious influence” on artistic representation (96). Rexer reads their novel, *Manette Salomon*, as a “failed attempt to use Baudelairean esthetics to recuperate realist art from (nude) photography” (105).

Rexer's survey of the Third Republic shines a light on technological advances in photography, the incursion of nudity into public spaces, and the repeal of censorship laws. Of special note is her account of how the press repurposed the word *pornography*, its original definition (a treatise on prostitution) giving way to the one it has today (material with sexual content). Her analysis of *Nana* is grounded in the theory that by portraying the eponymous heroine as a “photographic pinup,” Zola connects photographic nudity to prostitution (188). Rexer argues persuasively that Zola was more interested in exposing society's sexual hypocrisy than in condemning *Nana* and her “brute sexuality” (188), offering as evidence a masturbation scene in which *Nana*'s own sexual arousal takes a backseat to the desire of the wealthy men who gaze at her (202). Rexer's final chapter scrutinises the photo-novels of René Maizeroy who, though virtually unknown now, was one of the most successful novelists of his time, in large part because he wrote for and about women. A “cross between a literary guru and a rock star” (210), he paved the way for Colette and other early twentieth-century women writers to take on the subject of female sexual desire (232). Rexer calls our attention to two particularly noteworthy features of these novels: the contrast between the chasteness of the photographs and the eroticism of the narrative, and the disconnect between written and illustrated scenes that resulted from Maizeroy's random dispersion of the photographs throughout the narrative.

Memorable details abound. To wit: models typically earned the equivalent of twelve dollars today for several hours of posing; painters were prohibited from showing pubic hair lest they violate standards of decorum, while photographers, unable to “paint away such unsightly incursions of corporeality,” were obligated to manipulate pose, composition, and perspective to forestall “any suggestion that the model might open her legs and offer herself up for delectation” (21) (elsewhere Rexer notes the uncanny resemblance between Courbet's *L'Origine du monde* and “beaver shot” photographs [39]); photographers

sometimes pasted heads of celebrities such as Sarah Bernhardt onto anonymous naked bodies; Napoléon III's mistress, the Comtesse de Castiglione, commissioned a series of images of her naked legs. In a conclusion that underscores the timeliness and relevance of her study, Rexer details a personal encounter with censorship that occurred when she posted a link on Facebook to an art review she had written only to have the post disappear because it contained an image that showed bits of a woman's pubic hair and breast. Clearly we are still, over a century later, struggling to come to terms with photographic representations of the female body.

Illustrated with no fewer than eighty-seven remarkable images, *The Fallen Veil* could almost be marketed as a coffee-table book. But that would be a waste. As conversant in literary analysis as in art history and photography, Rexer has produced a superb piece of scholarship that deserves nothing less than a cover-to-cover reading.

Hope Christiansen

University of Arkansas

\*\*\*

Mees, Martin. *Nerval ou la pensée du poétique*. Paris : Classiques Garnier, 2021. 461 p.

M. Mees s'intéresse à la recherche par Nerval du sublime dont l'origine se situerait dans la perception de la mélancolie romantique, elle-même née du désenchantement ; cette recherche du sublime dépasse la réalisation de l'œuvre pour affronter la conception du faire-œuvre : « La mélancolie prend acte d'un temps irrattrapable [...] le sublime correspond [...] à la tentative [...] de condenser en lui et le passé et l'avenir [...] [d'] annuler [...] la temporalité ».

M. Mees montre une lecture attentive des textes de Nerval, il circule heureusement dans les textes de la maturité et sait en saisir ce qui sert son propos. Son champ de recherche, appartenant au monde de la philosophie, ne peut prendre en considération l'écrivain d'un moment de l'Histoire. En effet, Nerval est pleinement engagé dans les interrogations de son temps et l'approche de M. Mees conduit à donner à Nerval une trop grande singularité ; ce que Nerval dit à sa façon d'autres l'ont dit à leur façon mais tous pensent leur moment d'Histoire, soit sur un axe orienté (c'est l'historiographie bourgeoise), soit comme une succession de cycles composés d'époques critiques et d'époques organiques (Saint-Simon, ses prédécesseurs et ses héritiers).

Par ailleurs, le travail de rapprochement de la pensée allemande et des réflexions françaises auquel se livre inlassablement Nerval doit s'inscrire en partie dans le courant germanophile de Premier XIX<sup>e</sup> siècle, et les réflexions de Jean-Paul Richter doivent figurer à côté des réflexions similaires – et obligatoirement plus tardives – de V. Considérant (*Destinée sociale*, 1828), de P. Leroux « Du Style symbolique » (1828) repris largement dans « De la poésie de notre époque » (1831) sur la nécessité d'une poésie nouvelle ; nous devons nous rappeler *Cris et Soupirs* (1840) de Jean Journet, carbonaro puis fouriériste, cris et soupirs poussés – en fonction des *époques* – par la fée ou la sainte de « El Desdichado ».

A côté de l'interpellation des textes entre eux jusqu'à saturation et avec un risque de surinterprétation, une autre réserve à faire sur cet ouvrage est liée à l'utilisation de citations auxquelles le sens qui leur est donné privilégie la thèse de l'auteur au détriment d'un constat plus large : Ainsi, page 347, le daguerréotype est commenté aux dépens des réflexions sociales de Nerval, sur "le malheur et l'abrutissement"(nov. 1852) des plus démunis ou qu'il cherchera à obtenir des secours en janvier 1853 pour une famille "sans travail, sans feu, sans pain, sans lumière".

*Nerval ou la pensée du poétique* est une étude appartenant à la philosophie appliquée, avec des développements et des explications de théories qui nous font parfois perdre Nerval

pendant quelques pages ; quand on le retrouve, souvent à partir d'une citation, il s'efface de nouveau dans des paraphrases peu utiles pour toute catégorie de lecteurs ; le public nervalien connaît les textes de Nerval et leurs innombrables mise en parallèles. M. Mees prend Nerval comme sujet de vérification de ses centres d'intérêt en philosophe, pas en littérature. Son ouvrage est à lire comme un formidable exercice intellectuel qui interroge l'œuvre nervalienne qui, elle, ne cesse d'étonner. Deux points de détail pour finir : « métempycose » s'écrit sans « h », et, page 361, il faut lire « ressort[issent] » et non pas « ressort[ent] ».

Michel Carle

Bishop's University

\*\*\*

Louwagie, Fransiska. *Témoignage et littérature d'après Auschwitz*. The Netherlands: Koninklijke Brill NV, 2020. 383 pp. + IX introductory matter.

Given the recent emphasis on the value of examining the impact of survivor testimony on second and third generation family members, Fransiska Louwagie, in *Témoignage et littérature d'après Auschwitz*, provides a timely analysis of two key areas of Holocaust literature, survivor testimony and second-generation writing. Specifically, Louwagie explores the works of major and lesser-known writers, drawing on her extensive knowledge of the Vichy period. In her analysis, Louwagie highlights the individual specificity of each author's works, while at the same time offers insights into the ethical and aesthetic questions that underlie acts of witnessing and writing "after Auschwitz."

After a thorough introduction, *Témoignage et littérature d'après Auschwitz* is divided into two main parts: "Œuvres-témoignages" and "Littératures des générations d'après". "Œuvres-témoignages" encompasses works by Robert Antelme, André Schwarz-Bart, Piotr Rawicz, Jorge Semprun, and Imre Kertész. "Littératures des générations d'après" covers works by Georges Perec, Raymond Federman, Gérard Wajcman, Henri Raczymow and Michel Kichka. Of special note to Louwagie's analysis is the linguistic diversity of the authors, such as Jewish-Hungarian Nobel Prize-winner Imre Kertész, bilingual Franco-American avant-garde author Raymond Federman, and Belgian-born cartoonist Michel Kichka, who publishes in French and Hebrew.

For "Œuvres-témoignages", this reviewer, while reaping the benefits from the new perspective given by Louwagie to well-known authors such as Robert Antelme, was intrigued to learn more about the lesser-known authors. For example, in Chapitre 5: Jorge Semprun: réécrire Buchenwald, Louwagie describes:

Dans *Quel beau dimanche*, d'abord, la narration se présente comme autobiographique mais l'identité du « je » y reste profondément instable, entre autres en raison du fait que le narrateur se distancie en partie de son moi passé, et notamment de son engagement communiste. Le récit à la première personne alterne dès lors avec la désignation du protagoniste à la deuxième ou à la troisième personne. En outre, comme Semprun le répète souvent, en paraphrasant ou citant Primo Levi, l'expérience des camps lui donne l'impression que sa vie ultérieure n'est qu'un rêve, et que seule l'existence là-bas vraie. Par moments, le narrateur avoue aussi ne plus très bien savoir qui il est et s'octroie des tendances « subtilement schizophréniques ». (138)

In a similar vein of analyzing the implications generated by shifts of narrative focus, most especially with autobiographical and auto-fictional narratives, Louwagie provides the same attention to detail when examining the works of second-generation testimony. As someone who has enjoyed teaching Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance* because of its highly effective alternative narrative, this reviewer was particularly interested to see how

Louwagie handled Perec's "'Je n'ai pas de souvenirs d'enfance': je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi" (Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 13) in her Chapitre 7: "Une fois pour toutes: *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec", Louwagie explains:

Si Perec n'adhère désormais plus à cette approche et se décide à surmonter son mutisme, c'est parce que le silence lui paraît désormais faussement innocent, une façon d'esquiver le passé et de se « protéger » de son histoire à lui, telle qu'il l'a vécue. Il s'engage donc à affronter cette dernière, suivant en cela l'exemple du narrateur adulte Gaspard Winckler qui se résout – lui aussi après un long silence – à parler de son voyage à W. (199)

In conclusion, *Témoignage et littérature d'après Auschwitz* brings much needed attention to lesser-known survivor testimony and brings to the forefront the importance of supporting the examination of second-generation survivor testimony. The analysis of the second-generation survivor testimony plays a pivotal role in understanding the relationship between survivor and second-generation testimonies. It is hoped that Louwagie's efforts with *Témoignage et littérature d'après Auschwitz* will lead to a more inclusive examination of survivor testimony and the corresponding second-generation testimony so that greater representation by female writers is included in the canon of Holocaust literature.

Eileen M. Angelini

SUNY Empire State College (NY)

\*\*\*

Lancaster, Rosemary. *Women Writing on the French Riviera: Travellers and Trendsetters, 1870-1970*. The Netherlands: Koninklijke Brill NV, 2020. 275 p. + XI introductory matter.

Beginning with an inspirational quote by Edith Wharton ["...the more eastern position of the Riviera, has a peculiar nobility, a Virgilian breadth of composition, in marked contrast to the red-rocked precipitous landscape beyond" (1)] and immediately followed by a stunning photograph of Parc Sainte-Claire, Wharton's garden, Rosemary Lancaster sets the stage perfectly for her stimulating analysis of the work of nine women writers who came to the French Riviera between 1870 and 1970 (thus, encapsulating the Belle Époque, the "roaring twenties," and the emancipatory post-war years) from Russia, Britain, American, and metropolitan France. Lancaster explains:

Like Edith Wharton, the women writers addressed in this book came to the Riviera with their own ambitions, travel anticipations, and personality traits. Some had strong reasons to travel; some came to holiday or convalesce; some to seek writing time or forge new careers; some held strong social and political opinions; two came as dependents, not knowing what lay ahead. Yet, for all, the Riviera promised adventure, discovery, opportunity, a new lifestyle, a change of pace. And like Wharton, whose garden typified her ability to take what the South offered while leaving upon it the imprint of her feminine person and creative genius, all – charged or recharged by their experience – helped fashion the identity of the Riviera, affirmed in their written records and the remarkable lives they led. (2)

Divided into three sections (Part I - Art and Illness: 1. Marie Bashkirtseff's Quest for Glory: The Nice Years and After and 2. "Ordered South": Katherine Mansfield in Menton; Part II - High Life on the Riviera: 3. Fact and Fiction: Alice Williamson's Monte Carlo, 4. Bronislava Nijinska: The Ballets Russes Years, and 5. The Riviera and the Rich: Rebecca West's *The Thinking Reed* (1936); and, Part III: The Mediterranean Idyll: 6. Rebirth in



Saint-Tropez: Colette's *Break of Day*, 7. An Invented Childhood: Honoria Murphy in Antibes, and 8. Flavours of the South: the Culinary Revolutions of Elizabeth David and Julia Child), the works of the nine authors constitute an unusual range of genres (e.g., fiction, memoir, diary, letters, cookbooks, and choreographies) but typify the social and innovative artistic changes by daring females of these times. By bringing together the works of authors one would not normally associate together, Lancaster demonstrates clearly the especially unique impact of the French Riviera. For example, in Chapter Eight, "Flavours of the South: The Culinary Revolutions of Elizabeth David and Julia Child," Lancaster deftly brings the reader into the exciting world of David and Child and how both became legendary because of their cookbooks that continue to sell well and be the gold standard for cooking ["both, insisted on the joy of cooking and eating, proffering receipts that were flavoursome, time-honoured, and, for most readers, intriguingly new; some of Child's, particularly, required encouragement and time to master; many, iconically David's, were easy to prepare." (238)] As she does in her examination of what brought each woman to the French Riviera and what propelled each one to stay and/or return as well as how each one's writing was inspired by her surroundings, Lancaster draws the reader into the fascinating mindset of each woman. In the case of David, Lancaster brings attention to the opening pages of *French Provincial Cooking* where David confides:

Provence is a country to which I am always returning, next week, next year, any day now, as soon as I can get on to a train. Here in London it is an effort of will to believe in the existence of such a place at all. But now and again the vision of golden tiles on a round southern roof, or of some warm, stony, herb-scented hillside will rise out of my kitchen pots with the smell of a piece of orange peel scenting a beef stew. (250)

Or in the case of Child, Lancaster explains how Child was often at odds with her fellow authors because of what would become her trademark rule of "operational proof":

In Marseille, poised to write the "fish" chapter of "the Book" she went onto the streets to understand what sold and why. The port's open-air market and the colourful *Criée aux Poissons*, Marseille's major fish market, became her laboratories. "I loved the fishwives," she recalls ...

... They were a breed apart: big, loud, and territorial, they screamed at each other in nasal accents ... [They] were a great resource for me, even though they didn't always agree with each other. A large *rascasse* (an ugly thing, like a sculpin) was called a *chapon*, accruing to some of the ladies. But other ladies pointed to another fish – flat and red and big, with a watery eye, and identified that as a *rascasse*. Hm. (253)

Moreover, each chapter is supported by carefully selected illustrations and photographs as well as a satisfying epilogue that prevents the reader from thinking "what happened next."

In conclusion, *Women Writing on the French Riviera: Travellers and Trendsetters, 1870-1970* is ideal for those interested in women's travels and travel literatures of the nineteenth and twentieth centuries. Reflecting Lancaster's meticulous research, each individual chapter is a gold mine for anyone seeking detailed and precise information on that specific writer as well as to be wholeheartedly engaged in a discussion of what at first appears to be an eclectic mix of authors but, in reality, is an excellent analysis of feminine writings from 1870 to 1970 that reflect the social and cultural history of the French Riviera.

Eileen M. Angelini

SUNY Empire State College (NY)

\*\*\*

Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte : Cinq aspects de l'espace*. Paris : Classiques Garnier, 2019. 243 p.

Concevant l'édification narrative de l'espace comme une discipline rhétorique à part entière, Vincent Gélinas-Lemaire se propose, dans *Le Récit architecte*, de soutenir et nuancer l'ensemble des études et théories de l'espace en littérature par l'élaboration d'un « vocabulaire simple qui permettrait de relier ces approches entre elles et d'en faciliter l'usage dans la critique générale » (9). Alors que Gérard Genette aborde la notion du temps sous une perspective mimétique narratologique dans son *Discours du récit*, Gélinas-Lemaire campe son examen de la spatialité au sein de l'univers diégétique de la littérature car, précise-t-il, « cet essai cherche à fonder une typologie qui puisse capter, de manière aussi exhaustive que possible, les surgissements de l'espace dans un texte » (10). Ainsi le critique développe-t-il sa typologie en cinq chapitres dont chacun identifie, présente et exemplifie l'un des aspects distincts—à savoir *géométrique*, *localisé*, *allégorique*, *dynamique* et *technique*—sous lesquels est représenté l'espace dans la littérature. Comme en témoigne le riche corpus hétéroclite de textes évoqués et analysés par l'auteur, la méthodologie qui nous est proposée se veut universelle, sans contraintes (générique ou chronologique) ni limites (de langue ou d'auteur). Qui plus est, tandis que la structure de l'étude se prête logiquement à une appréciation et application systématiques de chacun des cinq aspects, l'un après l'autre, les cinq catégories poétiques proposées par le critique sont censées pouvoir être appliquées tout aussi bien séparément qu'à l'unisson lors de l'analyse d'un texte narratif.

Gélinas-Lemaire commence l'exposition de sa typologie par l'aspect *géométrique* de l'espace, lequel délimite l'espace par des mesures, formes et proportions. Le langage géométrique, en schématisant l'espace, peut donc se déployer de manière objective ou en fonction des déplacements et perspectives d'un personnage. En examinant *La Jalousie* de Robbe-Grillet, Gélinas-Lemaire illustre par exemple à quel point le protagoniste recourt à la précision géométrique—en principe objectif—de sa maison afin de décerner la preuve de l'adultère qu'il soupçonne entre sa femme et Franck : « Ces distances, suspicieusement courtes ou longues, sont de précieux indices pour l'enquête sentimentale du narrateur car, pas plus que le lecteur, il n'a accès aux gestes et aux désirs intimes que peuvent lui dissimuler les autres personnages » (27). En conséquence, « la rigueur descriptive » du roman sert à la fois à représenter l'espace et à rendre présente la sensibilité « maniaque » du narrateur, « car la maison est pour lui un réseau de percées et d'obstacles qui conditionnent ses postures d'espionnage » (31). Évoquant par la suite l'espace concentrationnaire qui s'articule dans des textes tels que *Le grand voyage* de Jorge Semprun, le critique nous révèle comment l'expérience incarnée contribue à la création de la poétique spatiale du texte. Aussi les dimensions des wagons transportant les prisonniers, au lieu d'être précisées avec des mesures objectives, sont-elles décrites par le biais d'un « corps-étalon » (42), lequel est calculé par la juxtaposition de deux modes de représentation : les expériences diachroniques du protagoniste lui-même et son corps-objet qui, avec cent dix-neuf autres individus, occupe le même espace. À force de s'adapter à « la mathématique particulière des fourgons » (45), le lecteur comprendra donc mieux la souffrance et le traitement des prisonniers juifs.

Selon la terminologie proposée par Gélinas-Lemaire dans le deuxième chapitre, l'aspect *localisé* de l'espace résulte d'une transformation de l'espace en un lieu connu, voire reconnu, ce qui nous permet d'y associer de près l'idée de toponyme. À l'instar du géographe Yi-Fu Tuan, le critique conçoit la localisation d'un espace comme la

« construction progressive et capricieuse d'une unité » (52). Pour cette raison, dans la mesure où « l'acte localisateur situe, borne *ou* caractérise un espace et c'est par l'agrégation d'informations hétéroclites au fil du texte que le lieu se constitue, » l'espace exprimé dans un récit reste toutefois « ostensiblement ouvert, incomplet et évolutif » (52). D'une part, de par l'emploi d'un toponyme dans un texte, la représentation tacite et sans doute réductive d'un lieu (réel) peut suppléer au travail de l'auteur du fait qu'il permet au lecteur d'imaginer d'emblée l'univers référentiel, ne serait-ce que de manière schématique. D'autre part, comme l'explique Gélinas-Lemaire, le contraire peut s'effectuer, car l'essence identitaire de certains lieux risque de se trouver à son tour influencée par les (grandes) œuvres littéraires dans lesquelles le lieu en question occupe une place centrale. Qui plus est, il s'avère dans certains textes que des écarts explicites entre les mondes réel et fictionnel troublent « la situation de référentialité dans laquelle le lecteur ne peut ni calquer pleinement ses connaissances géographiques ni les négliger » (60). Ainsi est-il parfois question d'éviter une « surcharge référentielle » (64) quand, par exemple, son évocation explicite serait taboue. Force est de noter les réflexions stimulantes au sujet des « noms de lieux » auxquelles le critique se livre dans ce chapitre. Reconnaisant la tentation de « sursaturation sémantique » (72), Gélinas-Lemaire se refuse d'atteler carrément l'onomastique à l'étude des toponymes et explore alors le dilemme de tout lecteur qui, se trouvant devant un toponyme dans un texte, doit décider de l'aborder comme un pur signifiant ou bien de l'interpréter (uniquement ou simultanément) comme un signifié ayant des associations sonores, culturelles, etc. La spécificité du lieu s'avère ainsi difficile et incertaine en raison d'innombrables données anthropologiques et naturelles qui, puisqu'elles sont toujours en relation et qu'il faut ne pas négliger le passage du temps, risquent d'estomper les qualités dudit lieu que l'on croyait immuables. Le critique en conclut que la poétique spatiale invite « une négociation dynamique et continue entre le reconnaissable et sa dissolution » (88) due aux décalages, évitements et travestissements des formes stables du lieu.

Le troisième aspect de l'espace sur lequel Gélinas-Lemaire s'interroge est *allégorique*. Qualifiant cet aspect aussi comme étant nécessairement flexible, le critique trace l'évolution historique du trait fondamental de l'allégorie qu'est « la composition simultanée, et par un discours unique, de deux 'pensées', de deux univers parallèles » (92). À en croire Gélinas-Lemaire, « [l]a représentation allégorique incarne un équilibre particulier entre la rigueur logique et l'effort d'invention, ce qui la rend de fait adaptable, et souvent nécessaire, à chaque niveau du texte, du signifiant jusqu'à la structure générale de l'intrigue » (95). Bien entendu, l'aspect allégorique de l'espace consisterait en des couples de représentations dont au moins un des membres est spatialisé. Pour préciser davantage les relations possibles du binôme allégorique, Gélinas-Lemaire propose les termes de « *sens immédiat*, pour l'objet explicitement représenté, et de *sens latent*, pour l'objet qui lui est associé par un lien parfois implicite que le récit ne confirmera que progressivement ou imparfaitement » (106). Se penchant sur *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, il avance donc que pour dépasser la personnification, « forme élémentaire de l'allégorie » (110-111), il s'agit de relever des allégories latentes dans le texte. Or, dans la mesure où il faut concevoir l'allégorie comme une contamination réciproque et non comme une relation de subordination, toujours est-il que le degré d'équilibre gouvernant cette relation peut varier selon l'influence que tient le personnage sur son environnement et vice versa, ou bien si c'est le ressenti ou le langage qui l'importe. Le critique cite *Le Rivage des Syrtes* en tant qu'exemple « de la prise en charge d'un récit par ses espaces » (120) et, plus loin, *Le Château d'Argol* de Julien Gracq pour illustrer le « pouvoir du signifiant » qui, en fondant « un seul et même lieu » (139), maintient le lecteur au niveau du langage de par sa « pure représentation » de l'espace.

L'aspect *dynamique* de l'espace, ancré « dans le mouvement et la posture de l'individu » (145), met l'accent sur les différentes stratégies qui, « par le biais du personnage, relie le développement du récit à celui de l'espace » (146). Gélinas-Lemaire précise aussitôt que, à l'instar des aspects déjà présentés, le jeu des influences à cet égard demeure réciproque car la facette dynamique « représente le personnage manipulant l'espace ou l'espace manœuvrant le personnage » (147). Le critique commence avec un texte dramatique, *Le Mariage de Figaro*, pour démontrer à quel point les manipulations du décor dans la pièce « contrôle[nt] les possibilités d'action des autres personnages par le biais de l'environnement plutôt que par une confrontation de corps à corps » (156). Dans cette veine « [u]n espace peut donc manœuvrer les personnages, au point parfois de s'imposer comme le principe organisateur du récit » (160), que ce soit un relief naturel ou humain qu'il faut traverser ou bien dont on ne peut sortir, telle la salle dans laquelle se trouvent les personnages de *Huis-clos* de Sartre. De même, l'espace peut servir à altérer ou bloquer les informations sensorielles qu'un personnage est censé (ou non) percevoir, ce qui souligne l'importance des déplacements de celui-ci, comme c'est le cas pour l'agent narratif dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Afin d'illustrer comment la représentation dynamique de l'espace peut à la fois se déployer comme un élément sensible/tangible du monde fictionnel et contribuer à l'organisation narratologique du récit, Gélinas-Lemaire étudie le motif de la fenêtre tel qu'il s'opère dans *La Modification* de Michel Butor et *L'Amant* de Marguerite Duras. Selon qu'elle est transparente ou translucide, fermée ou ouverte, l'espace dynamique de la fenêtre offre aux personnages des mondes voisins du leur et ceux, aussi, de leur rêves et fantasmes. Par conséquent, toujours en fonction de l'état de la fenêtre, celle-ci peut servir pour fuir tout simplement ou bien pour « ouvrir une voie de communication (multi)sensorielle ou affective entre deux espaces qui existaient jusqu'alors indépendamment » (183).

Le dernier mode de représentation de l'espace sur lequel se concentre Gélinas-Lemaire est *technique*, à savoir ce qui permet à un personnage et à un lecteur d'appréhender l'espace comme « la source d'un apprentissage artistique, scientifique, pratique, ou comme le produit d'un savoir appliqué » (194), et qui peut permettre à ce premier d'en tirer profit. D'un côté, *Robinson Crusoe* sert d'exemple où les notions techniques sont acquises de manière plutôt artisanale ; ayant bénéficié de peu d'instruction pratique avant de se trouver naufragé sur l'île, le personnage éponyme base l'ensemble de ses expérimentations sur des observations préalables ou sur sa seule intuition. D'un autre côté, les sources de savoir s'avèrent plus érudites dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, car non seulement les deux protagonistes se rendent-ils au Louvre et au Collège de France, mais, lorsqu'ils décident de se consacrer au jardinage, ils consultent *Maison Rustique* dans leur bibliothèque et s'abonnent à un journal d'agriculture. Peu importe que ces derniers échouent, à la grande différence de Robinson Crusoe qui, lui, parvient à réussir la majorité de ses exploitations. Comme l'explique Gélinas-Lemaire, dans les deux cas, « c'est une chaîne de travaux pratiques qui dessine l'espace » (201) et qui en effectue la mise en scène. Or, l'espace peut tout aussi bien figurer la mise en œuvre, tel qu'on le constate dans le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau, lequel trace l'histoire d'un quartier de Fort-de-France à travers « l'évolution des méthodes constructives apprises et appliquées » dont on s'est servi pour le bâtir depuis le temps de l'esclavage jusqu'aux années 1980. Gélinas-Lemaire analyse aussi l'exemple des ressources naturelles que l'on cherche à exploiter dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, ainsi que celui des espaces spécialisés—ces espaces qui peuvent être modelés pour satisfaire à « une fonction précise qui n'entretient qu'un rapport superficiel » avec le site naturel—dans *Plateforme* de Michel Houellebecq. Aussi Manuel, protagoniste du roman canonique haïtien, arpente-t-il la terre haïtienne afin de trouver la source d'eau qui peut sauver sa communauté alors que, dans le roman de Houellebecq, est

mis à nu un espace multipliable et en quelque sorte *alocalisable* du fait qu'il est structuré selon les pures lois de l'industrie du tourisme sexuel et du marché global.

En tant que typologie cherchant à « capter [...] les surgissements de l'espace dans un texte » (10), l'étude de Gélinas-Lemaire est à la fois cohérente et prenante. Non seulement les cinq aspects proposés sont-ils bien définis et situés adroitement par rapport à la critique spatiale contemporaine, ils sont de même repérés et commentés dans un grand nombre de textes d'auteurs, nationalités, époques et langues variés. Outre ceux que nous avons déjà mentionnés au cours du résumé des chapitres ci-dessus, le critique en fait aussi appel à d'autres tels que *La Cité des Dames* de Christine de Pisan, *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, *Prochain épisode* de Hubert Aquin et *Va savoir* de Réjean Ducharme. Qui plus est, le fait que nous n'avons pas cessé, nous, en lisant cette étude, de penser à des textes et des passages précis de textes qui auraient bien appuyé chacun des aspects exposés, suggère que la méthodologie avancée par Gélinas-Lemaire est non seulement claire mais qui plus est pratique et constitue un appareil critique utile.

Notre seul regret quant au *Récit architecte* serait la mise en œuvre limitée qui nous est offerte en ce qui concerne l'application des cinq aspects de la typologie qui nous sont présentés. Force est de reconnaître en l'occurrence que l'objectif de l'essai ne consiste pas à explorer chaque œuvre citée en profondeur « mais de glisser de l'une à l'autre pour révéler des affinités et des contrastes entre leurs stratégies de représentation » (12). Or, comme le note Gélinas-Lemaire lui-même dans la conclusion de son étude, au sujet des différents aspects de l'espace : « le plus souvent, c'est donc par leurs combinaisons et leurs juxtapositions que se construisent les images et la poétique d'un texte » (227). Effectivement, l'image évoquée tout au début de son ouvrage, lorsque l'auteur signale l'utilité et l'apport de chaque aspect de l'espace en soi, semble souligner davantage leur apport commun, voire collectif : « [Les cinq aspects de l'espace] sont en cela semblables aux éléments d'une carte dont l'échelle et la grille, les traits et les toponymes, les pictogrammes et les couleurs, le papier ou l'écran, la légende et les sources, créent ensemble un tout signifiant » (11). Ce à quoi le critique ajoute, en évoquant à nouveau la nature aléatoire de l'ordre dans lequel l'on appréhende les cinq chapitres/aspects : « mais ce n'est qu'une fois saisis dans leur ensemble qu'ils donneront au projet tout son sens » (12).

Malgré les nombreux textes littéraires que cite Gélinas-Lemaire lors des lectures attentives auxquelles il se livre, la « carte » représentant le plein sens (et potentiel) de sa méthodologie nous est largement privée. Parmi les nombreuses œuvres qui réapparaissent plus d'une fois au cours des chapitres, *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq et *Le grand voyage* de Semprun semblent les plus sollicités ; or, le critique avoue que ses analyses de ce dernier « ne sont [...] qu'un point de départ » (228). C'est sans doute en raison de l'attrait et de l'utilité prometteuse des cinq aspects de l'espace proposés par l'auteur que nous aurions voulu voir comment il envisage leur application collective et en quoi les différentes manifestations de l'espace pourraient constituer l'étude approfondie et conséquente, sinon forcément harmonieuse, d'un texte. Faute de l'évidence d'une telle analyse, nous reconnaissons toutefois en avoir maintenant les outils nécessaires pour le découvrir pour nous-mêmes.

Jason Herbeck

Boise State University (Idaho, USA)

\*\*\*

Leclerc, Yvan. *Crimes écrits: la littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2021. 448 p.

First published by Plon in 1991, this study examines the trials of Flaubert (for *Madame Bovary* [1857]: acquitted), Baudelaire (for *Les Fleurs du mal* [1857]: fined 300 francs), and Barbey d'Aurevilly (for *Les Diaboliques* [1874]: *non-lieu*) in an effort to situate the book in the trial “mais aussi et surtout le procès dans le livre, par l'effet de la loi sur la lettre” (10–11). Leclerc argues that the only way the modern reader can appreciate the accused authors' plight is to consider their works from the perspective of a prosecutor, “afin de redonner à leurs textes la force de scandale qu'ils ont perdue en passant par une plaidoirie moralisante et par plus d'un siècle de blanchiment pédagogique” (11). Leclerc's first chapter provides an overview of the applicable laws, the types of offenses (*outrage à la morale publique, outrage à la morale religieuse, outrage aux bonnes mœurs*), and the key personalities involved, in particular Ernest Pinard, the prosecutor who, Leclerc quips, “ne lit que d'une main,” the other holding a copy of the penal code (18). Leclerc emphasizes the “problem” of realism and the double standard which allowed journalism, gendered as male, free rein to show society as it was but not fiction, “liée par un contrat de moralité et un devoir d'idéalisation” (61). *Feuilletons* were considered less immoral than books, not only because newspapers were discarded but because individual installments contained smaller doses of the “poison” that stood to harm female readers (69).

Not surprisingly, given his status as a pre-eminent Flaubert scholar, Leclerc devotes the longest chapter to *Madame Bovary*, in which individual words (*grossesse, vierge, adultère, baiser*, etc.) as well as certain situations (the scene in the *fiacre*, the erotic positioning, “même avant la lambada” [151], of Emma's and the vicomte's legs, etc.) got tagged as immoral. Flaubert found strategies for navigating these dangerous legal waters, purging himself of his proclivity for obscenities by writing them all over his *scénarios*, for instance, and sprinkling his text with terms featuring the word *cul* (*culs de-basse-fosse, culs de bouteilles, charrettes toutes à cul, M. Cullembourg*) (130). But when the phrase “morceau de veau, cuit au four” came under fire for being too “fleshy,” he ultimately rejected his own (decidedly bland) alternative, unwilling to miss the opportunity to buttress his network of bovine references (*Bovary, nouveau, Vaufraylard, Vaubyessard, Tuvache* [144]). More broadly, Flaubert chafed against the notion that individual details should incriminate a work; what mattered for him was integrating every element into the whole (136). Impersonality and *style indirect libre* afforded him the ability to establish a certain anonymity as well as to shift responsibility from a character to the language itself (183). But those very techniques would come to haunt him. “Parce que Flaubert se refuse à conclure,” says Leclerc, “le roman se conclut sur un procès; parce qu'il ne juge pas Emma, il est jugé” (277). Leclerc's knowledge of all things Flaubert is unparalleled, though he mistakes the color of the arsenic in *Madame Bovary*, referring to “un bocal contenant de la poudre bleue” (110) when in fact the substance is twice described as white powder in a blue jar; and attributes to Proust a statement that Flaubert made in a letter to Louise Colet (“le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses”): “Ce qu'on reproche à Barbey, comme à Flaubert et à Baudelaire, c'est d'avoir du style, entendu au sens proustien d'une manière absolue de voir les choses” (287).

The accusations against Baudelaire were strikingly similar. He dared to call things by their names, to “tout mettre à nu” (214), for one thing. But Pinard himself approached the case quite differently, as if he somehow understood the poet better than the novelist (229). Rather than bring in other writings as he did in his case against Flaubert, Pinard limited himself to the individual offensive poems; rather than attempt to link Baudelaire to the realist movement, he emphasized his originality (229). Baudelaire, like Flaubert, fought back in various ways, ensuring, for example, that Pinard was on the distribution list for *Les*

*Épaves*, the 1866 collection that included the six condemned poems. Moreover, instead of simply plugging a new poem into the hole left by each suppressed one, Baudelaire opted, for five of the six “cas de mutilation,” to leave the “wound” open, “comme un intervalle muet entre les deux lèvres de la blessure” (245–46). He, too, was adamant that the entire work be taken into consideration since there were poems, he claimed, that counterbalanced the ones under attack (239). As sobering evidence of the ongoing impulse to censor Baudelaire, Leclerc references a 1984 edition of *Les Fleurs du mal* (a volume in the *Grands écrivains choisis par l’Académie Goncourt* series), supposedly *intégrale*, in which the six poems are nowhere to be found (257).

In the final chapter, what stands out is Barbey’s apparent eagerness to prepare a future defense for *Les Diaboliques*, putting in place a system of alibis that Leclerc labels “alibi d’une publication antérieure, alibi du fait réel et alibi d’un autre auteur cité comme témoin de moralité” (271), and including a preface that invited readers to “mordre dans la ‘pêche’ du péché” (281). His epigraphs likewise have a protective function, “même si elles sont un peu des lignes Maginot . . .” (274–75). Similar to his predecessors, Barbey believed that by depicting reality, the artist is by definition moral and true: “Quand [l’artiste a reproduit les choses que Dieu a faites] exactement, lumineusement, il a, cela est certain, comme artiste, toute la moralité qu’il doit avoir” (qtd. in Leclerc 275).

The appendices include the problematic passages from *Madame Bovary*; the text of the ruling on *Les Fleurs du mal* and the 1949 *jugement de réhabilitation*; the main documents in the *dossier de non-lieu* for *Les Diaboliques*; and dossiers on the *affaires* Béranger, Luchet, Goncourt, Montépin, Sue, Mendès, Monnier, Verlaine, Claudel, Richepin, Maupassant, Desprez, Bonnetain, Rachilde, Maizeroy, Adam, Dubut de Laforest, Lemonnier, Descaves, Ponchon, and Bonnamour. A *tableau synoptique* offers a bird’s-eye view of all 24 cases. For *dix-neuviémistes*, *Crimes écrits* is a treasure trove of useful information, the density of its material offset by Leclerc’s singularly witty presentation style.

Hope Christiansen

University of Arkansas

\*\*\*

St Clair, Robert. *Poetry, Politics & The Body in Rimbaud*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 271 p.

Robert St Clair nous offre une étude innovante de la poésie d’Arthur Rimbaud, tissant une manière de pénétrer dans la matière même des poèmes qui leur donne une nouvelle ampleur, à la fois purement poétique et concrètement mêlée aux préoccupations de la politique révolutionnaire à nouveau en effervescence dans la courte période 1870-72. C’est donc autant une étude fouillée d’un corpus symptomatique qu’une méthode de lecture générale de la poésie et production littéraire du dix-neuvième siècle, celle de Rimbaud (la première période surtout), mais tout aussi bien celle des romantiques, des parnassiens, et des communalards. Sans restreindre son prisme d’analyse, les quelques poèmes passés à la loupe nous révèlent une politique incarnée de Rimbaud, ou plutôt, ce que St Clair a raison de nommer une poétique politique (« poetic politics » (p. 8)), qui évoquerait presque la poétique de la politique chère à Glissant. Au croisement des théories de l’éco-critique (Morton), de la phénoménologie (Merleau-Ponty), du marxisme, de Rancière, Adorno, Butler et Foucault, l’approche de St Clair reste profondément originale et ancrée dans la formule et le lieu de l’écriture rimbaldienne, sa dislocation raisonnée du vers et de la métrique, son inclusion vertigineuse des registres et lexiques, de façon parodique et littéraire (vocabulaire révolutionnaire, hugolien, ouvrier, parnassien, populaire, zutique, homosexuel). Nous savions la poésie de Rimbaud vivante, (im)pertinente, parodique, mais son aspect plus politiquement incarné était beaucoup moins connu, surtout dans les poèmes

souvent lus trop rapidement ou classés comme étant encore trop tributaires des poètes admirés. Car c'est bien du corps et des sens dans et des poèmes rimbaldiens que ce livre parle, corps ébloui à la recherche d'un nouveau rapport utopique au texte et à l'environnement (« Sensation »), corps vulnérables et meurtris des « Effarés », corps au repos et corps ouvrier d'une communauté trouvée-cherchée (« Au Cabaret-vert, cinq heures du soir »), corps révolutionnaire du vieux travailleur (« Le forgeron »), corps mêlés, transgresseurs, ludiques et amoureux des amants (ir-)réguliers (« Le sonnet du trou du cul »). St Clair le précise tout au long de son étude, il s'agit non d'interpréter mais de dénouer et renouer la trinité composée du texte, de l'intertexte et du contexte, pour déjouer les pièges herméneutiques rimbaldiens (Arthur est de loin le plus fin stratège comme l'a bien montré Steve Murphy), et parcourir en suivant *littéralement* son rythme, son vocabulaire, ses références, la constante novation, l'ébauche révolutionnaire que le poète apporte aux luttes qui prennent forme en 1870, avant de s'incarner dans la sidérante et *sidérale* (Louise Michel), et aussitôt écrasée Commune. Chez Rimbaud, la révolte est d'emblée soigneusement, méthodiquement, poétiquement préparée à la fois dans les champs de l'observé, ce qui doit être vu enfin à nu, et du faisable (libérer les possibles de la forme poétique héritée et toujours consacrée), dans le présent, le passé et le rêvé (qui sera bientôt l'émancipation anticipée et anticipatrice (Ernst Bloch), inscrite par le poème). La méthode critique proposée par St Clair suit au plus près les « révoltes logiques » du corps (corpus/corporalité) rimbaldien : « [...] for Rimbaud, the body forms the site of a complex poetics, a literary 'vision' of poetry as incorporating relations into its folds, and a poetic politics in which the high and the low, the historical and the lyrical, the ideal and the material do not so much cancel each other as they become dialectically inter-related, caught-up in one another » (p. 10). Selon St Clair, à l'instar de la figure du chiasme merleau-pontien, le corps chez Rimbaud, loin d'être une quelconque topique extrinsèque, devient ce point nodal d'une rencontre inédite entre le verbal et l'actuel, l'idéal et la matière, « a crisscrossing implication of ideas in the material, and of the materiality of ideas themselves » (p. 11), tout en étant un vecteur d'investigation mêlant le poétique, le social et l'historique. Les lectures de St Clair, nourries de l'appareil critique développé par Steve Murphy, Seth Whidden, Jean-Pierre Bobillot etc., lancent un regard décapant sur les enjeux du corps poétique, vrai site utopique incarné, point d'articulation en quête d'un en-commun, ouvroir de désirs potentiels, césure réflexive et incontrôlable, moment de rupture politique et esthétique. Les poèmes de Rimbaud battent en brèche et frappent d'inanité verbale la tradition établie, les innovations timides, et viennent creuser une brèche « through which poetry enters into contact with history and, crucially, with a larger body of other texts » (p. 13). Faisant de la critique une philologie politique, St Clair met au jour la texture verbale et sensorielle des poèmes, reprenant ainsi la méthode du « close reading » (travail sur la rime, versification, césure, lexique etc) de Malcolm Bowie, Clive Scott, Michèle Aquien et de Benoît de Cornulier, mais en lui donnant aussi une tonalité théorique au diapason des tensions et luttes présentes. St Clair suit les contours granuleux de poèmes clés (1870-73), traversés par le spleen carolopolitain, l'entour vertigineux de la Commune, Verlaine et les nouveaux départs, en revisitant les concepts du lyrisme, de l'épique et du parodique, sans ôter ce qui rend le parcours rimbaldien si fulgurant, sinueux, insaisissable, ne faisant de quartier à personne, y compris à la figure du poète. On pourrait ajouter que, pas si loin d'Hölderlin, lui aussi rêveur concret d'un programme poétique et politique collectif, Rimbaud secoue les vieilleries poétiques et idéologiques pour mieux épouser la nouvelle vie qui s'incarne si brièvement dans la Commune : ce sont aussi les « pensées chantées » (Benjamin Fondane) de Louise Michel, Paul Avenel, Eugène Pottier, Jean-Baptiste Clément, *noces rouges* et bientôt *chansons des prisons*. Les mots renaissent jusque dans les charniers qui jonchent la ville, dans le paysage sanglant et spectral de la guerre, puis de l'après-Commune, et c'est tout le langage qui est retourné, tandis que la poésie



« artiste » est à la traîne, voire pire ; Rimbaud le sait, s'en inspire puis lance autre chose, sera *de l'avant*. St Clair redonne chair et vie aux vers et poèmes, et c'est sans doute l'angle marxiste qui permet de mieux plonger dans le tourbillon anonyme et égalitaire des sens et du sens matériels, enfin libres de toute oppression prédatrice, comme une invitation à allier érudition, histoire, philosophie politique et intermédialités (voir les belles analyses du chapitre cinq sur le cercle des poètes zutiques, et des peintures de Fantin-Latour, pp. 223-234). Chez Rimbaud, le corps se pense et se rêve dans et en avant de la langue, poreuse, multiple, égalisatrice dans la différence qu'elle injecte ; il n'y aurait pas loin d'une refonte du corps, forgé par ce que Jérôme Thélot a appelé, dans la veine marxiste, « le *travail* vivant de la poésie ». Le livre de St Clair est désormais incontournable et un tremplin pour les spécialistes ainsi que pour les études s'intéressant à la production poétique et pensée politique révolutionnaire en France et transnationalement. L'auteur le dit magnifiquement dans le point d'orgue de son étude, autour du sonnet co-écrit par Verlaine et Rimbaud, mais qui vaut pour les autres : « Like the poem, Rimbaud's bodies are productive sites of aesthetic intensities and uninhibited, self-fulfilling pleasures ; they are social and historical bodies where the emergence and elaboration [...] of meaning take place in active, even intimate, complicity and collaboration with others » (p. 247). Les conclusions du livre sont de nouveaux départs, pointant du doigt le lieu et la formule du corps poétique : « the idea of the body – its folds, apertures, and opacities, its common relations, partages and resources – the principle of a new poetic idiom, an ideal lyrical material » (p. 247). Cette façon de lire la poésie en « relation », théoriquement et politiquement, toujours concrètement, confirme et ouvre de nouvelles alliances, dans l'attente d'un « germinal nouveau » où « les bardes se lèvent » (Louise Michel).

Hugues Azérad

University of Cambridge

\*\*\*

Guibal, Antoine. *Stendhal biographe*. Grenoble : UGA Éditions, 2020. 198 p.

À force d'étudier l'œuvre d'un grand écrivain, le critique risque d'emprunter son style et sa méthode, surtout au début de sa carrière. Dans son ouvrage *Stendhal biographe*, issu de sa thèse de doctorat, Antoine Guibal se propose avec succès d'analyser les « vies » de Stendhal, des œuvres qui sortent du genre biographique, tout en proposant une méthode de composition et une écriture particulière. Avec passion, méthode, et en recourant à une pluralité d'approches (thématique, rhétorique, analyse du discours, théorie des genres littéraires), Guibal examine un corpus d'œuvres d'un Stendhal improvisé biographe « suite à son échec à devenir le Molière de son siècle » (p. 26) : les *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase* (sous pseudonyme en 1814) ; le diptyque sur Napoléon : la *Vie de Napoléon* (posthume, 1817-1818) et les *Mémoires sur Napoléon* (1836-1837) ; la *Vie de Rossini* (1823) ; la *Vie d'Henry Brulard* (rédigée en 1835-1836). Œuvres à statut générique incontestablement ambigu, ces « autobiographies stendhaliennes » sont examinées ici pour la première fois comme un corpus à part, avec des éléments, une méthodologie et des techniques discursives apparentées, dans un regroupement qui cependant se réclame et se rapproche également de la production romanesque stendhalienne.

Dans son désir d'explorer une « facette biographique de l'œuvre de Stendhal largement délaissée de la critique » (p. 14), Guibal s'adresse essentiellement à un public spécialiste : étudiants, professeurs, critiques ; cependant, son ample Introduction (30 pages) témoigne de la volonté de l'auteur d'élargir son lectorat, par une présentation des concepts et des genres discutés (le biographique aux alentours du XIXe siècle), tout comme par un survol des textes stendhaliens analysés.

Guibal se donne pour objectifs de considérer les textes de son corpus comme un ensemble et d'étudier le rôle des concepts « vies » et « biographique » chez Stendhal au

point de vue générique, stylistique, méthodologique et historiographique. Le corpus tellement hétérogène, où discours autobiographique, biographique et diariste s'entretiennent et où l'auteur bascule sans cesse entre Mémoires, confessions et journal impose la structure particulière de cet ouvrage.

Le premier chapitre se concentre sur l'influence de l'écriture diariste d'un Stendhal essentiellement égotiste dans ses Journaux et son épitaphe, afin d'y placer la source de la substitution graduelle du « je » par « il », pratique qui se traduit dans les « vies » par un poids de plus en plus considérable du biographique par rapport à l'écriture diariste autobiographique. On apprécie ici l'analyse discursive de Guibal et ses conclusions sur le recours à la 3<sup>e</sup> personne dans l'énonciation biographique stendhalienne (l'accent déplacé sur les faits, une plus grande subjectivité du récit de vie), cependant on aimerait que dans ses conclusions l'auteur fasse plus que l'état des critiques parues sur la question – par exemple la place du journal dans l'œuvre de Stendhal – pour imposer plus fermement une opinion personnelle et originale.

Dans le deuxième chapitre, « Mouvements rossiniens », Guibal choisit très bien le terme de « mouvement » afin d'identifier les éléments qui font l'originalité de la *Vie de Rossini* : la difficulté du biographe-Stendhal à transmettre les émotions musicales (le mouvement en musique) et le défi d'écrire la biographie d'un artiste vivant au moment de la rédaction (le goût en mouvement). Cela caractérise un style biographique propre à Stendhal, où se mêlent l'autobiographique, l'histoire, les intrusions d'auteur et les commentaires sur les personnalités de l'époque décrite.

Le troisième chapitre, « Du style de l'histoire », propose une analyse complexe, rapportée à tous les titres du corpus, avec une étude comparée des « vies » de Stendhal dans une perspective plurielle (thématique, discursive, mais essentiellement rhétorique), afin de déterminer la place de Stendhal-biographe par rapport à ses confrères, un Stendhal « témoin privilégié » des événements décrits dans ses « vies », se démarquant ainsi de ceux qu'il appelle des « faussaires » (p. 124), tels que Mme de Staël et Chateaubriand. Sans perdre de vue son objectif essentiel, de montrer en quoi les « vies » de Stendhal reflètent l'évolution de la biographie comme genre littéraire au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Guibal met en relief dans ce chapitre quelques-uns des plus importants concepts de son étude : l'influence de l'hagiographie sur le discours historique dans la *Vie de Napoléon* par le recours du narrateur à une rhétorique apostolique (p. 104) ; l'importance du concept de « soupçon » discuté par Stendhal par rapport à la confiance du lecteur à l'égard de l'auteur (p. 105) ; l'importance du discours épistolaire, le plus propice d'après Stendhal à reconstituer une histoire/vie, format utilisé dans les *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase* ; les multiples procédés discursifs – précautions oratoires, mentions dans les préfaces et les textes – par lesquels Stendhal-historien témoigne de son souci de s'attirer la confiance du lecteur.

Le quatrième chapitre, « *La Vie de Henry Brulard* : un genre à part », est le plus condensé de l'ouvrage, bien structuré et soutenu par des arguments originaux, débutant par une discussion autour de la coprésence de deux termes clés, « Mémoires » et « confessions », indiquant pourtant des distinctions nettes, dont Stendhal est bien conscient sans pour autant accepter de se ranger d'un seul côté. Guibal souligne avec succès la propension de Stendhal-autobiographe à se présenter en tant qu'antihéros, participant passif à l'histoire, dans un discours à mettre en rapport avec son regard sur ses échecs sentimentaux. Pour Guibal, ce penchant de Stendhal vers la modestie et la dérision est dû au refus de l'écrivain de décrire le bonheur trop intense, tout comme à la préférence de l'autobiographe pour le rêve et la passion artistique subie plutôt que pratiquée. Plusieurs idées sont à retenir ici, qui constitueront des références dans les études stendhaliennes à venir : l'importance des champs lexicaux artistiques – le théâtre dans l'autobiographie comme une mise en scène et la peinture dans la métaphore de la vie vue comme une grande

fréquent dont il manque des pans-trous de mémoire ; le flou des frontières de genre dans cet ouvrage *autobiographique* que Stendhal appelle « un véridique *journal* », tout en hésitant entre les termes « *confessions* » et « *Mémoires* » pour caractériser son projet (p. 147) ; le rejet du romanesque par un Stendhal qui refuse dans son autobiographie l'ingérence du sentimental, le « roman ennemi générique entre tous » (p. 164).

Sans faire une hiérarchie ou une classification des « vies » de Stendhal, œuvres du corpus qu'il étudie, Guibal appelle la *Vie de Rossini* « la plus aboutie », œuvre au « style fougueux et sautillant » comme celui du Maestro Rossini, tandis que la *Vie de Henry Brulard* est « la plus personnelle de toutes ». Dans la filée, on retient deux concepts-clés qui caractérisent le corpus, celui d'imprévisibilité des « vies » de Stendhal dictées par la subjectivité, où le biographe rencontre l'historien pour mieux s'en détacher, et finalement le concept d'hybridité qui mène à une remise en question de la nature des « vies » de Stendhal, et voire du statut de l'écrivain.

Corina Sandu

King's University College at Western

\*\*\*

*Cahiers Alexandre Dumas* n°47, 2020. « Dumas pour tous, tous pour Dumas ». Sous la direction de Julie Anselmini et Claude Schopp. Paris : Classiques Garnier, 2021. 193 p.

C'est à l'occasion des cent-cinquante ans de la mort d'Alexandre Dumas que cette collection de textes et d'articles a vu le jour dans le but de rendre hommage à un des écrivains les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle. Regroupant les témoignages de ceux, d'ici et d'ailleurs, qui ont côtoyé Dumas et ses œuvres, ce collectif vise à partager l'héritage littéraire légué par ce dernier, qui, des décennies plus tard, reste indémodable.

Répartis sur plusieurs siècles, les témoignages compilés dans ce cahier sont divisés en quatre grandes sections ; la première, « Dumas d'aujourd'hui » et la seconde « ...Et de juste avant » regroupent des textes du XXI<sup>e</sup> siècle et des deux siècles précédents. La troisième, « Dumas adapté pour les yeux », inclut des représentations visuelles mais surtout artistiques des œuvres et de la vie de Dumas. Quant à la dernière, « Dumas épistolier et critique », elle contient un échange épistolaire publié dans la presse entre Dumas et un critique littéraire. Le compte-rendu ci-présent se concentre sur les hommages écrits, en faisant omission de la troisième section susmentionnée.

Le volume s'ouvre avec un hommage de l'écrivain Pierre Lemaitre à Dumas, à qui il confère l'appellation familière de « camarade » (20) et dont les écrits l'ont suivi tout au long de son existence. Conquis dès son plus jeune âge par *Les Trois Mousquetaires*, Lemaitre applaudit le parcours de ces personnages tout autant que la fin réservée à chacun par Dumas. Fasciné lui aussi par les mousquetaires, Gian Luca Favetto conçoit que grâce à la belle plume d'Alexandre Dumas, le lecteur devient lui-même un mousquetaire en vivant l'histoire d'un tiers comme la sienne.

Dans la même optique, Frédéric Verger fait part de quelques anecdotes singulières de Jean Renoir associées à Alexandre Dumas père, avant de finir sur une comparaison de l'écrivain à ses contemporains qui révèle l'idée d'une « vengeance » (26) de Dumas contre Dieu. Selon Jean-Paul Desprat, Dumas, revêtant sa cape « d'historien » (29), retrace l'histoire dans ses écrits avec une exactitude surprenante ; des détails saugrenus aux sous-entendus scandaleux, l'écrivain n'épargne rien ni personne dans ses romans.

Emmanuel Pierrat rend quant à lui hommage aux Dumas père et fils qui ont, de même que d'autres illustres auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, usé de leur encre pour donner aux filles de joie parisiennes une image plus humaine, que la société de l'époque se refusait à leur accorder. C'est à travers les yeux d'écrivains reconnus que Christophe Mercier honore Alexandre Dumas ; le critique littéraire décrit comment et surtout pourquoi, dans l'espace

de deux siècles, les avis, tantôt mitigés tantôt favorables sur le père des *Mousquetaires*, ont évolué.

L'admiration de Jacques Laurent pour Dumas transparaît dans cinq préfaces qu'il lui a dédiées ; pour *Le Comte de Monte-Cristo*, c'est l'appréciation du nouveau « héros capitaliste » (52) qui prédomine, pour *La Reine Margot* et *Les Compagnons de Jésus*, ce sont les talents d'historien scrupuleux de l'auteur qui sont mis à l'honneur. Les autres préfaces, écrites pour des ouvrages parlant de Dumas, mêlent les sentiments de Laurent à la notoriété incontestable de Dumas. S'ensuit la retranscription d'une conversation entre Laurent et Mercier durant laquelle moult opinions sont échangées autour du « génie » (67) de Dumas, injustement oublié de l'histoire de la littérature française.

C'est à travers un examen minutieux du roman que le grand écrivain anglais Robert Louis Stevenson partage son enthousiasme pour *Le Vicomte de Bragelonne*, en vue d'expliquer le succès moins important mais non négligeable du volet clôturant la trilogie héroïque dumasienne. Avec une approche similaire, Michele Mari décortique les divers aspects du *Comte de Monte-Cristo* en explorant les thèmes sinistres de l'œuvre : de l'obsession de la vengeance à l'omniprésence de la mort, symbolique ou réelle, Mari argumente en usant des éléments extraits du roman de Dumas.

En se tournant vers l'histoire, le romancier espagnol Arturo Pérez-Reverte parle des personnages bel et bien réels qui ont inspiré ses quatre vaillants mousquetaires à Dumas, qui leur a habilement attribué une « écrasante humanité » (99), de leur première à leur dernière apparition. Cependant, se lamentant de la censure moderne qui exige la parité des sexes dans les livres, Pérez-Reverte défend *Les Trois Mousquetaires* en mentionnant les luttes qu'y entreprennent les femmes, malgré le sort tragique ou même injuste des héroïnes de Dumas.

Innovateur, Vittorio Frigerio présente une nouvelle prenant place au XIX<sup>e</sup> siècle, à la veille de l'enterrement du général Lamarque et de l'insurrection républicaine à Paris, tandis que sévit impitoyablement le « choléra-morbus » (127). Alors que les tensions politiques atteignent leur paroxysme, Alexandre Dumas se rend à une réunion secrète, convaincu d'une insurrection imminente. Le lendemain a lieu l'inéluctable et au milieu du chaos, Dumas, épuisé, s'écroule en regagnant sa demeure. La défaite des insurgés est inévitable mais c'est sur une note étonnamment légère que se termine cette nouvelle racontant les mésaventures de Dumas durant l'une des multiples périodes instables de l'histoire de France.

À ce collectif, s'ajoute une contribution de Dumas lui-même sous forme de lettres ; par le biais de la presse, Alexandre Dumas condamne la critique aussi bien moderne, qu'il accuse d'avoir précipité à leur mort des confrères, que celle des générations passées, notamment celle du siècle de Molière. Outré par ces propos, Paulin Limayrac lui répond, avec une lettre publiée elle aussi dans la presse, afin de défendre la critique contemporaine dont lui et Dumas font partie. Ainsi débute un échange épistolaire public entre « l'écrivain-critique » (154) qui semble l'avoir oublié et le critique tenant à cœur son art.

Ce cahier réunit différentes marques d'admiration d'auteurs variés dans le noble objectif de faire honneur à l'œuvre dumasienne ; le collectif permet de la redécouvrir et d'en savourer certaines subtilités enfouies dans la vie de Dumas. Ainsi, cet ouvrage est une mine d'informations pour le lecteur en quête d'une nouvelle approche au génie d'Alexandre Dumas.

*Athéna Quirin*

*Université de l'Île-du-Prince-Édouard*