

## Comptes rendus Book Reviews

Sanda Badescu, Édouard Langille, Vittorio Frigerio, Hope Christiansen, Scott Powers, Sophie Beaulé, Thérèse De Raedt, Jean-Louis Cornille et Michael Bishop

Numéro 115, hiver 2020

Précisions sur les sciences dans l'oeuvre de Marie Darrieussecq

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1067891ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1067891ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Badescu, S., Langille, É., Frigerio, V., Christiansen, H., Powers, S., Beaulé, S., De Raedt, T., Cornille, J.-L. & Bishop, M. (2020). Compte rendu de [Comptes rendus]. *Dalhousie French Studies*, (115), 133–155. <https://doi.org/10.7202/1067891ar>

## Book Reviews

Langer, Ullrich. *Lyric in the Renaissance. From Petrarch to Montaigne*. Cambridge University Press, 2017. 226 p.

*Lyric in the Renaissance. From Petrarch to Montaigne* propose une étude de l'aspect lyrique chez de grandes figures de la littérature italienne et surtout française du Moyen Âge tardif à la Renaissance. Comme le chapitre introductif l'explique en détail, le lyrique est vu ici non pas essentiellement comme dans le « genre lyrique » mais dans une perspective moderne, comme une expression du particulier et du singulier. Dans ce sens, le lyrique implique ainsi l'intensité à part d'une expérience, le choix spécifique d'un moment ou d'un sentiment qui se traduit par un langage poétique complexe.

Après avoir déterminé les limites de l'étude et démontré l'insuffisance d'une théorie basée exclusivement sur la rhétorique et sur les modes de l'énonciation et de représentation mimétique, Ullrich Langer se donne comme tâche d'explorer l'unicité des textes de la période visée dans les cinq chapitres qui suivent. Chaque chapitre approche un des poètes choisis.

« Pétrarque et le singulier existentiel » explore le poème *Canzoniere* de l'humaniste florentin, le seul poète italien présent dans cette étude, qui a exercé, comme Langer le démontrera avec conviction, une des plus grandes influences sur la poésie à naître en France dans les siècles suivants. En lisant de près les poèmes de Charles d'Orléans (1394-1465), l'auteur ne se propose pas de confirmer ce que les théoriciens ont beau affirmer, à savoir que le poète souffrait d'*acedia* et que son œuvre constitue un exemple de mélancolie littéraire, mais de révéler des caractéristiques de ses textes qui nous convainquent que le désespoir de Charles d'Orléans est singulier. Ainsi, l'analyse révèle-t-elle que le poète n'est pas en deuil de quelque chose ou de quelqu'un qu'il aurait perdu, mais plutôt que c'est lui qui est perdu, ce qui rend cet objet perdu radicalement singulier. A travers le choix des mots et les figures de style suggérées par la tradition du *Canzoniere* de Pétrarque, les poèmes de Pierre de Ronsard (1524-1525) utilisent des techniques de singularisation telles que le contraste entre l'indéfini et le défini, la négation et le déictique. C'est de cette manière que la belle aimée présente dans le sonnet érotique s'avère un objet extra-ordinaire et que le plaisir « indéfini » et « infini » du poète/amoureux devient unique.

Rappelant la tristesse de Charles d'Orléans, la collection de sonnets *Les Regrets* de Joachim Du Bellay dépeint la perte de l'ambition poétique et le malheur de la vie en exil. Le particulier se manifesterait à deux niveaux. Le premier serait un sentiment de perte qui n'est pas le sentiment d'une absence générique ou générale mais qui, à travers une combinaison de topoï, à savoir biblique et pétrarquéen, relève d'un aspect et d'un moment spécifiques de la vie du poète. Le deuxième niveau se manifeste spécifiquement dans le sonnet « France mère des arts », où la particularité se rend dans le vocabulaire insolite combinant le thème de l'amoureux délaissé et de l'enfant abandonné ainsi que le langage juridique, ce qui transformerait le poème en une plainte *légale* contre la France.

L'élément inattendu de *Lyric in the Renaissance* doit certainement constituer le dernier chapitre, consacré à l'œuvre de Montaigne qui, comme on le sait bien, n'a jamais publié de poésie. De manière originale, Langer relie Montaigne au lyrique par un processus double : 1) une analyse de Montaigne vu comme lecteur profond et commentateur érudit de la poésie en latin et en langue vernaculaire ; et 2) une observation de certaines phrases poétiques de ses *Essais* dans lesquelles l'effet domine le sens. L'essai de Langer offre une analyse approfondie de la poésie médiévale tardive et renaissante ainsi que de la prose poétique du plus ancien essayiste français en s'éloignant de la rhétorique traditionnelle et de l'histoire littéraire pures. En approchant les textes par

la question *Qu'est-ce qui se passe dans le texte ?* l'auteur étale des outils modernes et efficaces de lecture qui pourront offrir des idées intéressantes aux étudiants en littérature et aux chercheurs dans le domaine des Lettres et de l'histoire de la littérature.

Sanda Badescu

University of Prince Edward Island

\*\*\*

Claudine-Alexandrine Gérin de Tencin. *Memoirs of the Count of Comminge and the Misfortunes of Love*. Edited and translated by Jonathan Walsh (foreword Michel Delon). Toronto: Iter Academic Press, 2016. 147 p.

Claudine de Tencin (1682-1749) was one of the most famous (and infamous) women of her time. She achieved notoriety during the Regency of Philippe, duc d'Orléans, whose dissolute morals stood in marked contrast with the austerity of the previous reign. The youngest of five children, Claudine was placed in the royal convent of Monfleury where, at the age of 16, she took solemn vows. Such, we gather, was the custom for the last born in well-off families anxious to husband their fortunes (rather than their daughters). The young Claudine had a passionate, outspoken nature, and her unsuitability for religious life was soon apparent. At 22 she left the convent, was freed of her vows, and joined her sister, the wily Madame de Ferriol, in Paris. Claudine lost no time making up for her years of sequestration, and she soon earned a reputation for her sharp-wit, free manners, and amorous intrigues.

Claudine had a huge appetite for money, power, and sex. To gain ready access to all three, she established a salon that attracted powerful men and the toast of Parisian intellectual life. Her natural gift for intrigue found an outlet in the politics of the day. She allied herself with the Scottish financier John Law and, in breach of custom and etiquette, she opened her own brokerage firm in the rue Quincampoix. On Church matters she supported the adoption in France of Clement XI's *Ugenitus Dei Filius*, condemning Jansenist doctrine. Her most brilliant success, however, was her brother Pierre-Paul's consecration as Archbishop of Embrun, in June 1724. Many have argued that the ambitious Claudine lived vicariously through her brother who was elevated to the dignity of Cardinal in 1739.

Claudine de Tencin's love affairs were scandalous, even by the standards of the day. Saint-Simon called her the public mistress of Abbé Dubois, Philippe d'Orléans' chief minister, who died in 1723. It is generally known that she was D'Alembert's mother, and that she abandoned him on the steps of the church of Saint-Jean-le-Rond. Less well known nowadays is her turbulent affair with the Charles La Fresnais (La Fresnaye). Masson writes that the pair spent four years making love, and speculating with other people's money. When at length La Fresnais was no longer able to satisfy his creditors, he committed suicide in Claudine's townhouse as an act of revenge, thus precipitating a public scandal. A will in the possession of his lawyer formally accused Claudine of having embezzled his fortune. The authorities were notified and in May 1726 Claudine was arrested and confined to the Bastille. She was subsequently acquitted of wrongdoing. In fact, she had taken possession quite legally of what remained of her lover's diminished assets. Nevertheless, now at the age of 45, Claudine renounced her career as *femme galante*. It was at this juncture, or shortly thereafter, that she took up writing the romantic novels for which she is remembered today.

It has been written that Mme de Tencin was one of those novelists whose life was more colourful than her fiction. There can be little doubt that her passionate (and unhappy) love affairs found expression in her books. In 1735 she published her best-known work, *Les Mémoires du comte de Comminge*. The sequel to this was the historical romance *Le Siècle de Calais* which appeared four years later in 1739. There followed a

hiatus of almost ten years. The final work Tencin published in her lifetime was *Les Malheurs de l'amour* which appeared in 1747, two years before her death. None of these works was signed, giving rise to contemporary speculation as to their true authorship. Tencin's last work was the unfinished, *Anecdotes de la cour et du règne d'Édouard II, Roi d'Angleterre*, published posthumously under her name in 1776.

Tencin's fiction owes much to the novels of Madame de La Fayette, most notably *La Princesse de Clèves* (1678). Both writers were drawn to historical settings in which an idealised couple finds itself at odds with strictures of an unspoken code of honour. Both, likewise, share a talent for portraying love's agonising struggle with virtue. Thwarted love has traditionally been portrayed as absolute, unwavering, and sublime. For a society nurtured on the classical French dramas of Corneille and Racine, love was represented as a dangerous passion, manifesting itself suddenly, and taking possession of the soul, all the more violently if its promise were unlikely to be fulfilled. Hence, in the literature of the period, the cult of noble suffering (18-20). Indeed, the only physical release the protagonists achieve is in their abundant tears. It is no coincidence that this device, evident in Part 4 of *La Princesse de Clèves*, has a counterpart in both the *Mémoires du comte de Comminge* and *Les Malheurs de l'amour*. Another contrivance common to our two writers are their mildly erotic scenes of voyeurism. In terms of style too, La Fayette et Tencin deliver the same sober, restrained, cut-glass prose, so difficult to render adequately in English.

Tencin's novels are derivative in several particulars, but they are also extremely original. From the outset she demonstrated a flair for the narrative innovations outlined in Walsh's Introduction (21-25). Tencin consistently places her characters in gloomy confined spaces – prisons, convents, monasteries – as well as in eerie settings – remote castles, or ancient forests – where they take comfort in their obsessive and often morbid ruminations. These fictional spaces and the distinct psychology they imply, paved the way for the Gothic novel, generally considered to have been introduced by the Francophile Horace Walpole in 1764. Another related innovation worth pointing out is Tencin's proclivity for scenes of female cross-dressing where women disguised as men enjoy a freedom society denies them.

There is much to praise in Jonathan Walsh's version of the two works he has translated neither of which is well known to English speakers. The original version of the *Memoirs of the Count of Comminge* was published by Charlotte Lennox in 1756<sup>1</sup>. A scholarly edition of Lennox's adaptation was recently brought out by Marianna D'Ezio under Lennox's original title *The History of the Count of Comminge* (Cambridge Scholars Publishing, 2011). Walsh's version updates Lennox's archaic style and eliminates her fanciful adaptations which, in parts, distort Tencin's original intent (27). Walsh's *The Misfortunes of Love* is the first to appear in English.

It would be over-fastidious here to present in detail the respective plots of these two novellas. The *Mémoires of the Count de Comminge* tell the story of a family feud and the impossible love of two cousins, Comminge and the beautiful Adelaïde. The semi-autobiographical *Misfortunes of Love* also tells a story of star-crossed lovers, the rich middle-class Pauline and the poor but noble Barbasan. However, in this case, the main narrative is thematically supported by the interpolated story of the nun Eugénie (Part Two: Eugénie's Story) whose unhappy love affairs convinced her to withdraw to a convent. Having listened to Eugénie's saga, Pauline chooses a similar path. In her own words: "I went to shut myself in with my dearest Eugénie, and without pronouncing the vows that would commit me, I renounce worldly life forever" (139). Solitude, silent

---

1 Later published under the misleading title of *The History of the Marquis of Lussan and Isabella*, by Mrs Lennox, James Hoey, Dublin, 1764.

suffering, and death, it seems, are all that these unhappy lovers can hope for. Tencin may have been opposed to Jansenist doctrine; she was certainly a libertine. With age, nonetheless, she interiorized to an astonishing degree the Jansenist cult of stoic abnegation.

As previously mentioned, classical French prose presents many difficulties in English. French pronouns allow for a condensed, even claustrophobic, style. The classical aesthetic, moreover, offers little scope for descriptions or the picturesque. In his foreword (2-3) Michel Delon explains the French partiality for the abstract plural forms of such nouns as honneurs, tendresses, bontés, délicatesses, inquiétudes. These, he claims, have no natural equivalent in English. (e.g. in English delicacies are tasty morsels and not fine feelings). To this difficulty one might add the consistent use of a whole battery of rhetorical devices – hyperbole, litotes, and euphemisms (e.g. ‘ne point hair’ for ‘aimer’) – creating, from the reader’s standpoint, a deliberate sense of distance. Finally, if writers like Tencin consistently eschew banal physical details, one cannot help but notice the frequent recurrence in their prose of such words as *calme*, *repos*, *trouble*, *aigreur*, *passion*, *embarras*, *tristesse*, *douleur*, *aveu*, *persuasion*, *prédiction*, *franchise*, *rigueur* and so forth. In short, Tencin speaks the distilled language of emotion, and introspection, and so do her characters.

On the whole Walsh’s translations read well enough, though it must be added that a final copy edit would have helped give the added polish to his efforts that these works deserve. There are inconsistencies in the use of the uppercase throughout, sometimes on the same page (Duchess/ duchess (68); La Fayette/ Lafayette; *Les Malheurs... / Les malheurs*), and other annoying mistakes (I *can not* describe [72]). Some of these, regrettably, we must put down to poor English. For instance: “Mother, who had taken it from me, was so upset that she felt *obligated* [obliged/compelled] to return it” (43); “The remainder of our journey continued as it *began* [had begun]” (40).

Looking at the translations in detail, one also notes here and there a lack of clarity that sometimes obscures the author’s meaning. The opening paragraph of the *Memoires* provides an example of this:

The Comminge family to which I belong is one of France’s most illustrious. My great-grandfather, having two sons, gave to the younger the better part of his domain along with the title of Marquis de Lussan, to the disadvantage of the elder. This did not bother the brothers’ friendship in the least; indeed they insisted their children be raised together. However, the upbringing intended to unite the *brothers* (sic) made them, to the contrary, enemies almost from birth (31).

The difficulty in this passage lies in the confusion arising through use of the term brothers in the last sentence. Which brothers are we talking about? Since original French refers to the second-generation, *cousins*, it seems to me, would have been a better choice.

L’amitié des deux frères n’en fut point altérée ; ils voulurent même que leurs enfants fussent élevés ensemble. Mais cette éducation commune dont l’objet était de les unir, les [i.e. les enfants] rendit au contraire ennemis presque en naissant.

Another awkward passage can be found in *The Misfortunes of Love* where the narrator states: “in my mother, on the contrary, I could only sense *an affection involving herself* [...]” (73). What does *an affection* mean? The original *une tendresse qui ne tenait qu’à elle*, is admittedly difficult to render in English. A clearer translation might have been ‘In my mother, on the contrary, I sensed only self-regard [...]’. Finally, how can an

'old valet' be called a 'young man' in the same paragraph (83)? The young man in question was quite obviously a former valet, and not an old one.

Translations of period texts present the constant risk of anachronism. The trick is to find an appropriate equivalent for archaic words in the language of the period without falling into the trap of Wardour Street English. The French word *petit-maitre* would be better translated as *fop* (or some equivalent), rather than snob (69) which, the dictionary tells us, was coined in the 19<sup>th</sup> century. Similarly, the word chauffeur (39); it certainly does not translate the French *conducteur* which might be more simply rendered by *guide*. Again, a *portefeuille* is not a purse (82) (i.e. a small leather pouch), but rather a document case, or folio. The rich man's phrase "Here is a small *purse* containing most of my wealth" (82)<sup>2</sup>, can only make sense if we understand that the wealth in question comes in the form of bank notes, stocks and property titles (paper), as opposed to gold or silver coin. In other cases, the reader might like the occasional footnote to elucidate unusual words and expressions. What is a dark lantern (50)? What is a chair made of straw (88)? (A straw-bottomed chair, perhaps.) What can "I have work to do in the duchy" (77) mean? Finally, would a full-blooded Frenchman speak of his *fatherland* (93)? Such an expression is inconceivable.

It is to be regretted that academic publishers nowadays have renounced both copy-editing and proof reading, shifting these responsibilities to the author, or in this case the translator. In the age of publish or perish, we all would do well to heed the advice of Mme de Lafayette's illustrious contemporary, the no-nonsense Boileau who wisely counselled: "Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage, Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage".

Nonetheless, it is most valuable to have these works better known. Walsh is to be given credit for bringing them to our attention.

Édouard Langille

St. Francis Xavier University

\*\*\*

Fabre, Gérard. *Les fables canadiennes de Jules Verne. Discorde et concorde dans une autre Amérique*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2019. 201 p.

Dans l'océan de la production vernienne, quelques îles sont plus mystérieuses que d'autres. C'est d'un tel petit archipel, fait de trois romans ne figurant guère parmi les plus lus et reproposés de l'auteur nantais, que Gérard Fabre s'occupe dans cet ouvrage bien pensé et d'agréable lecture : *Le Pays des fourrures*, *Famille-Sans-Nom* et *Le Volcan d'or*. La première partie de l'ouvrage fait le tour de « La place du Canada dans la production vernienne », suivie d'une analyse des problématiques inhérentes à chaque roman, ainsi que d'une section fort intéressante consacrée aux « variations autour de la figure du "voyageur canadien" » dans la littérature française.

En ce qui touche au Canada, la production vernienne se révèle comme un reflet des positions idéologiques ou sentimentales de son époque, ainsi qu'on pourrait s'y attendre de la part d'un auteur qui « se comporte comme une éponge » (3) par rapport aux sentiments de la société française de son temps. Mais ce qui est aussi intéressant est la forte ambivalence qui transparaît dans ces œuvres entre l'inévitable nostalgie d'une Amérique française que l'on sait n'appartenir désormais plus qu'au passé et une certaine anglophilie admirative. C'est cela qui permet de démarquer en grande partie l'ensemble de son œuvre de la production romanesque d'aventures à lui contemporaine, souvent

---

2 Voilà un petit portefeuille qui contient presque tout mon bien.

nourrie de sentiments revanchards envers la « perfide Albion » que les écrivains ne s'efforçaient guère de dissimuler, ou qu'ils jouaient même à mettre en scène délibérément avec de visées idéologiques précises. Verne, produit d'une époque où l'exploration des contrées inconnues ne peut se séparer du projet colonialiste qui la sous-tend, montre toutefois une plus grande sensibilité que la plupart de ses collègues aux subtilités de la géopolitique, guère aussi manichéenne qu'on veut parfois la comprendre. Fabre nous fait ainsi découvrir le paradoxe d'un auteur qui n'a réellement jamais mis les pieds au Canada (si on exclut une brève incursion touristique aux chutes du Niagara) mais qui parvient à fournir un portrait multidimensionnel, souvent étonnamment juste, d'un pays auquel l'harmonie qu'on souhaite voir se développer entre les deux peuples fondateurs (autochtones évidemment exclus) promet un avenir brillant. Verne se montre ainsi capable de développer une « conscience historique » (77) complexe de son époque, en fonction notamment de la place grandissante que prennent les États-Unis dans la politique internationale.

Au-delà d'une lecture politique et idéologique solidement ancrée dans les visions de sa période historique, Fabre offre également nombre de remarques très pertinentes sur le contexte éditorial, les rapports à l'actualité, les sources auxquelles s'inspire l'auteur, les influences littéraires qui ont pu le marquer (Cooper, évidemment), les modalités de l'inclusion dans la fiction d'événements historiques réels, la nature des personnages verniens, le rôle du dialogue dans les romans, ainsi que sur la fonction des illustrations – présence dont on ne doit pas sous-estimer l'importance dans les feuilletons du dix-neuvième siècle, et moins encore dans le cas de Verne, tellement elles ont pu contribuer à la popularité de ses romans. Sans oublier non plus les réactions québécoises à l'image qui est donnée de leur pays dans la production romanesque française en général. Émerge ainsi de cette étude l'image subtile d'un auteur à la fois traditionnaliste, conservateur si ce n'est par moments réactionnaire, qui dépeint avec admiration les découvertes technologiques de son temps et montre une sympathie évidente pour des figures de rebelles luttant contre l'autorité constituée – figures populaires dans un dix-neuvième siècle qui a connu l'« éveil des nationalités » (127). Fabre n'oublie évidemment pas non plus de signaler les pièges inhérents à toute tentative de récupérer l'œuvre vernienne – ou certains romans singuliers – pour appuyer un projet politique contemporain, et souligne l'inconséquence de vouloir tenter d'utiliser un roman comme *Famille-Sans-Nom* pour en faire la prophétie d'un souverainisme présenté comme inéluctable. Verne, en effet, active plutôt dans ses écrits la vision de son époque d'une « entente cordiale » entre France et Angleterre, qui se répercute symboliquement sur le Canada, représenté comme la preuve concrète de la possibilité d'une collaboration positive et constructive de la part des anciens « ennemis héréditaires ». Le critique peut ainsi affirmer justement : « c'est le rêve politique d'une mémoire apaisée que caresse Jules Verne : c'est donc la cause de l'union des deux Canada qu'il épouse » (139). Et dans ces romans, cette bonne entente pourra aussi servir, comme dans *Le Volcan d'or*, pour narrer des fables morales qui mettent en garde le lecteur contre la « sauvagerie » américaine qui pointe à l'horizon...

Dans cet ouvrage dense, bien documenté, solidement raisonné, Fabre offre une lecture stimulante de trois romans relativement peu connus de Jules Verne. Les conclusions qu'il en tire intéresseront, au-delà des fans encore de nos jours nombreux de l'auteur des « Voyages extraordinaires », les étudiants de l'histoire et du développement du roman populaire et d'aventures au dix-neuvième siècle, ainsi que, bien sûr, les lecteurs qui se passionnent au sujet du développement de la représentation du Canada français dans la culture hexagonale de l'époque.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Grivel, Charles. *Le Corps défait. Études en noir de la littérature fin-de-siècle*. Les Âmes d'Atala, 2019. 149 p. ISBN : 978-2-914851-24-4.

Un bon livre de critique littéraire est une machine à voyager dans le temps. Celui-ci l'est à double titre. Dans son acception pourrait-on dire classique – quoique son sujet, ou ses sujets multiples, ne le soient guère – en ce qu'il évoque, reconstruit, commente et suit à la trace une époque littéraire et sa sensibilité particulière : cette fin-de-siècle imbuée de symbolisme et de décadentisme, si riche en œuvres suggestives et en auteurs, même « mineurs », si ce n'est parfois surtout « mineurs », qui valent bien tant des « grands » habituels. Mais il l'est également dans son désir de donner de nouveau la parole à une des personnalités les plus originales et attachantes de la critique dix-neuviémiste contemporaine, ce Charles Grivel dont les débuts fracassants se firent en 1973 avec un fort volume, *Production de l'intérêt romanesque*, du genre qui fait époque, et qui ne se démentit guère le long d'une carrière qui le porta à s'intéresser souvent aux plumes que l'on disait marginales. Dumasien averti alors que le père des trois mousquetaires brillait par son absence de l'histoire littéraire, et que de s'intéresser à son œuvre était accueilli dans les milieux académiques par des haussements dédaigneux de sourcils, Charles Grivel a été parmi les premiers grands chercheurs universitaires à travailler à fond la matière populaire. Et comme le montre ce livre, cela n'a pas été là son unique mérite.

La maison d'édition Les Âmes d'Atala, en la personne de son directeur Ian Geay, publie aujourd'hui, à quatre années de distance du décès de l'auteur, ce qui aurait dû être son dernier ouvrage. Et qui l'est, tout en ne l'étant pas. Ce *Corps défait*, ainsi que l'explique l'éditeur dans son introduction, intitulée très pertinemment « Les livres ne sont pas des livres », est en réalité autant un « corps refait » que la concrétisation, nécessairement lacunaire, d'une promesse. Promesse de « reficeler », pour le dire avec le verbe ironique de Grivel lui-même, un certain nombre d'articles précédemment parus dans des revues ou des volumes et, en les liant, rendre encore plus évidente l'unité profonde d'une réflexion originale sur une matière parcourue et analysée à fond lors d'une vie de lectures. La maladie n'a pas voulu que le projet se réalise ainsi que l'auteur l'avait conçu. Geay – dont l'introduction touchante, vrai témoignage d'amitié, restitue le processus de conception et (re)composition de l'ouvrage – nous livre donc un « livre provisoire » (10), doué d'un sommaire idéal (qui permettra à tout lecteur curieux de compléter lui-même le parcours ici donné, en se procurant les articles que l'auteur n'a pas eu le temps de retravailler) et comportant trois chapitres que l'auteur estimait prêts. Le terrain exploré est celui de cette « Fin de siècle [qui] s'acharne [...] à détruire l'image positiviste des corps, harmonie supposée issue de la correspondance fictive établie entre le vu et le voir » (80). Le premier chapitre (qui aurait dû être le cinquième), « Villiers de l'Isle-Adam. Surnaturel et contre-vision », disserte sur le corps féminin, idéal ou artificiel, à travers cet authentique chef-d'œuvre qu'est *l'Ève future* et par le biais du regard scientifique, puissamment autosatisfait de Tribulat Bonhomet. Le deuxième, « Gourmont et quelques autres luxures », révèle la place centrale du sexe dans l'imaginaire du temps, et celle non moins essentielle de la photographie, double la plupart du temps non-dit de l'écriture. Le troisième « Goncourt, La Faustin à plusieurs mains. Stratégie polygraphique du secret d'écriture », suivi en annexe de la nouvelle de Lorrain, « Dolmancé », offre une véritable enquête littéraire où les suspects ont nom « nouveauté », « transposition » ou « emprunt ». Les mains citées appartiennent à Maupassant, Bourget et Lorrain, dans une farandole de réécritures et d'allusions. « [N]ous cherchons à pousser à bout le texte » (121), disait Grivel. C'est chose faite. Et au-delà même de toute attente.

Pour clore le volume, faute d'une conclusion, le lecteur aura droit à un beau petit inédit, un court texte de 2013, « Le Bois de justice », où il reconnaîtra sans peine nombre

de thématiques qui apparaissent tout au travers de l'œuvre critique de Grivel, traitées ici littérairement par quelqu'un qui n'a jamais voulu séparer critique et création.

On peut regretter quelques coquilles survivantes ici et là, notamment la mystérieuse transformation de tout « qu'il » en « qu'il ». Mais cela ne diminue en rien l'intérêt de la démarche, ni la réussite globale de cette généreuse tentative, qui fait entendre une fois de plus une voix non des moindres de la critique littéraire française de notre époque. Modeste en même temps que riche, l'écriture critique de Charles Grivel voilait souvent son abondance derrière des phrases comme « [j]e ne puis faire mieux là que l'esquisser »... (79) C'est une esquisse aussi que ce livre reconstitué. Mais une esquisse puissante, à traits décidés, qui laisse voir en arrière-fond une structure de pensée solide, des séries d'intuitions systématisées, éprouvées, convaincantes. Un bon livre autant en plein qu'en creux, qui donne, comme il le faut, tout aussi bien à réfléchir qu'à rêver.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

\*\*\*

Ginsburg, Michal P. and Bradley Stephens, eds. *Approaches to Teaching Hugo's Les Misérables*. The Modern Language Association of America, 2018. xii + 224 p.

In their introduction, Ginsburg and Stephens bring to the fore a key fact that underpins a number of the essays here: by the time Hugo published *Les Misérables* in 1862—the 1848 revolution having forced him to suspend writing for thirteen years—the novel was out of sync with current aesthetic and political trends, which meant that its larger-than-life characters, long digressions, and mix of genres, not to mention a plot that has little to do with the everyday lives of ordinary people, drew hostile criticism from the likes of Flaubert even as the public celebrated Hugo's achievement (viii). The primary challenge for instructors interested in building a course around the novel or working it into an established one is its length; thankfully, the twenty-two essays in this volume offer multiple tools to make the task seem less daunting.

The courses fleshed out here are wide ranging: childhood in nineteenth-century France (Pauline de Tholozany), crime (Andrea Goulet), the literature of Paris (Cary Hollinshead-Strick and Anne-Marie Picard), war and resistance (Brian Martin). There is a graduate survey on adaptations (Bradley Stephens), a class on character development and social Romanticism for International Baccalaureate students (André Iliev), and one on the novel's moral system for honors fellows (Joseph Mai). The majority require students to read selected passages, but Mai's read the novel in its entirety over two semesters, and Stephens's undergraduates do so before the course begins.

Part I, "Materials," includes maps of the Paris of *Les Misérables* and information on editions and translations; visual, audiovisual, and digital materials; biographies; the various *-isms* at play; and character networks, among other items. Part II, titled "Approaches," is sub-divided into "Contexts," "Specific Courses," and "Critical Perspectives," but these categories are rather arbitrary, at least for this particular collection (there are "Contexts" essays that deal with specific courses, "Specific Courses" ones that skew more toward "Contexts" or "Critical Perspectives," etc.).

As difficult as it is to single out individual contributions, several that are particularly representative of the collection's overall high quality bear mentioning. Kathryn M. Grossman discusses multimedia adaptations of the novel, showing how, after the novel's publication, Americans quickly adopted Hugo's characters then adapted them to their own cultural mythology: "The ingenuity and derring-do required to conquer the ever-expanding new country," she affirms, "were modeled in the popular consciousness after Hugo's ex-convict" (65). Grossman surveys plays and movies, recommends film clips,

and describes assignments, including one for which students find online references to the novel, with results running the gamut from a South Korean parody on *You Tube* to a Jean Valjean action figure on *Tumblr* to a *Les Misérables* board game. In the process, students learn that “universal works of literature are always being reshaped to meet and respond to current cultural needs, sometimes to striking effect and with stunning artistic originality” (71). Michal P. Ginsburg outlines an undergraduate class which involves watching a filmic adaptation at the outset (to get a sense of the plot line), reading a single digression, and viewing short clips (e.g. comparing versions of Javert) to demonstrate that even if the adaptations are not “faithful,” they, like the novel, “involve choices that produce meaning” (86). Finally, Isabel K. Roche’s fine essay lays out an undergraduate course on character and characterization in which students progress from devising a basic definition of literary character to making distinctions among the textual view of character, the dynamic view, and one that privileges the role of the reader. Roche argues eloquently for considering Hugo’s characters not clumsy creations but components of a larger system “in which character has a reimagined and surprisingly modern function” (198); for her, their lack of psychological depth is “exactly what has allowed them to remain adaptable and detachable from the finite boundaries of the text, to become part of a collective consciousness in a way that other nineteenth-century fictional characters have not” (198).

In other contributions, Dean de la Motte treats the reception of *Les Misérables*; Anne O’Neil-Henry, the literary market; Rachel Fuchs, the historical context of *misère*, especially as it regards women and children; Bettina Lerner, the Waterloo segment (she advises embracing, rather than avoiding, the digressions, an opinion shared by Mary Anne O’Neil, who posits that they help students understand Hugo’s construction of plot and character). Laurence Porter focuses on the novel’s sociohistorical consciousness; Dorothy Kelly, on poverty as viewed through the lens of gender and sexuality; Timothy Raser, on the role of narrative motivation; Daniel Sipe on Hugo’s utopianism. Philippe Moisan’s plan for a nineteenth-century novel class emphasizes *Les Misérables*’s part in “stag[ing] the disappearance of Romanticism” (79), while Julia Douthwaite Viglione explores Hugo’s treatment of republican values. William Paulson, in the cleverly titled “What the Novel Omits from the Musical,” pits *Les Misérables* against musical adaptations, many of which omit references to history and ideology.

Of course, many (most?) of us do not have the luxury of offering specialized courses (O’Neil-Henry’s students read Hugo’s correspondence with his editors, advertisements, and reviews; and Tholozanay’s, Jules Janin’s essay on *gamins* and Jean Itard’s reports on the feral child Victor de l’Aveyron) to gifted students (Douthwaite Viglione proposes inviting students to rewrite the end of the novel to make it answer to Hugo’s preface; Hollinshead-Strick and Picard have strong students read Lévi-Strauss), because we are obligated to cover the basics in the canon to, often, average students. But even the most ambitious of course plans incite us to think outside the box, to stretch ourselves in new directions, and to get excited about teaching again, no matter what the course.

*Hope Christiansen*

*University of Arkansas*

\*\*\*

Le Calvez, Éric, éd. *Flaubert voyageur*. Paris : Classiques Garnier, 2019. 359 p.

This collection of eighteen essays (along with a preface by Le Calvez) aims not to synthesize Flaubert’s travel experiences but rather to highlight their diversity and especially their crucial role in the construction of his *œuvre romanesque* (27). Flaubert was, not surprisingly, a conflicted traveler who dreamed of elsewhere when at home and of home when elsewhere. In a “Prolégomène,” Thierry Poyet lays the foundation for the studies to follow, surveying Flaubert’s five key trips—to the south of France and Corsica

(1840); to Italy (1845); to Anjou, Bretagne, and Normandie (1847); to the Middle East (1849-1851); and to North Africa (1858). The essays in Part I deal with the writer's early travels. Alexandre Bonafos shows how Flaubert's travel notes became "un récit pour soi" (66), with "[l]'expérience du voyage comme quête existentielle se sublim[ant] [...] dans l'exercice de l'écriture comme quête esthétique" (69). Two contributors discuss *Pyrénées-Corse*: Abbey Carrico presents Flaubert as an *écrivain-panthéiste*, and Jeffrey Thomas makes the case that Flaubert's direct contact with the vestiges of Antiquity at Nîmes and Arles allowed him to realize "son rêve d'Orient qui imprègnera ses écrits ultérieurs" (85). Khalid Lyamlahy, who reads *Voyage en Italie* against Barthes, posits that underlying Flaubert's travel notes is "un désir, une volonté, un élan vers le Roman comme pratique absolue de l'écriture" (104). Christophe Ippolito brings the section to a close with an analysis of the way Flaubert, imbued with his research on the history of Bretagne and in the wake of his 1845 *L'Éducation sentimentale*, writes history in *Par les champs et par les grèves*.

The studies in Part II, which all treat Flaubert's pivotal *voyage en Orient*, play off each other nicely, albeit with a great deal of overlap. Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro compares the style of the notes in Flaubert's  *carnets de voyage*  to that in the travel writings of Maxime Du Camp, Fromentin, Delacroix, and Gautier. Asmaa Et. Meknassi (who adds Nerval to the mix of predecessors referenced repeatedly in the collection) paints a portrait of a traveler "en dilettante," free from writerly obligations because of his firm belief that travel writing was not the way to make a name for oneself (160), a point with which Catherine Thomas-Ripault follows up, submitting that however opposed Flaubert was to publishing a travel account, he had no qualms about inserting lively descriptions of his travels in his correspondence, taking care to adapt the details to the particular correspondent (letters to Louis Bouilhet, for example, often featured "le drôle" or "le grotesque") (181); she goes on to argue that the letters show evidence of some dabbling in *l'effacement du je*, "principe qui fondera l'ensemble de l'œuvre à venir" (177). Vesna Elez's essay bookends Thomas-Ripault's in also treating the correspondence, where Flaubert's travels are revealed to be "le point d'intersection entre quelques mythes personnels et la réalité rencontrée" (354), a reality rife with illness and death. Stéphanie Dord-Crouslé claims, in "Flaubert en Orient: l'anti-touriste?" that the writer was neither tourist (given the pains that he and Du Camp took to blend in with the locals) nor traveler, but "un écrivain en devenir dont le périple oriental sera fondateur pour le renouvellement de sa pratique scripturale" (203). The final piece in the section is Martine Breuillot's piece on Flaubert's visit to Greece, where he embodied "[l]'homme de son temps" who never lost sight of the past (232).

The essays in the part III, "Héritages de l'Orient et autres voyages," are more varied in content. Comparing Flaubert's two trips to Italy (one with family and the other with Du Camp), Nathalie Petibon pinpoints the factors responsible for the development of the impersonal style that is *Madame Bovary's* trademark. For Moulay Youssef Soussou, it is Flaubert's experiences in Egypt—and particularly his encounters with the courtesan Kuchiuk-Hanem, "la femme réelle à travers laquelle Flaubert retrouvera ces femmes imaginaires" (256)—that were the turning point in Flaubert's writing, henceforth "un exercice difficile et un labeur expiatoire" (268). Several contributions in this section pair specific trips with specific works (*Madame Bovary* is referenced throughout the volume). Rosa Maria Palermo Di Stefano looks at the ways the religious hatred that Flaubert witnessed in Palestine found its way into *Hérodiade*. Ôphélia Claudel and Biaggio Magganda scrutinize Flaubert's travels in Algeria and Tunisia as he prepared to dig into *Salammô*, the work by which, according to Claudel, "il semble s'expurger du bonhomme lyrique" (292); intriguingly, she compares his *carnet de voyage* to a hologram "dont chaque détail, chaque touche parviendrait à rappeler l'impression d'ensemble, du

sentiment pressenti et éprouvé: le sentiment de l'Orient" (296). Magguda focuses on the more personal observations that Flaubert incorporated into his correspondence. Finally, Stella Mangiapane looks at travel on a smaller scale, outlining Flaubert's brief excursions (including one to the *ferme modèle de Lisors*) during the drafting of *Bouvard et Pécuchet*. The act of transferring what he wrote in his *carnets* into the text, "parfois tel quel" (330), reactivates "au niveau mnémonique tout ce qu'il a vu pendant son excursion et qu'il a synthétisé dans sa note" (319).

Carefully documented and edited, remarkably consistent in tone and writing quality, *Flaubert voyageur* might have benefited from a subtitle that, like the essays themselves, put Flaubert the writer on equal footing with Flaubert the traveler, lest potential readers think the book skews toward the biographical. Indeed, the book is replete with useful material for literary scholars; as Mangiapane states so lyrically, even in Flaubert's travel writing, "[l]a fiction, elle est toujours là, en germe, comme une attente, comme une destination, ou un destin" (316).

Hope Christiansen

University of Arkansas

\*\*\*

Delic, Emir et Julie Delorme (s. la dir. de). *Altérations des frontières, frontières des altérations : le paradoxe des espaces frontaliers dans les littératures franco-canadiennes*. Ottawa : Les Éditions David, 2018. 253 p.

Edited by Emir Delic and Julie Delorme, this collection of ten essays analyzes from a diversity of angles the geographical notion of *frontière* in French-Canadian literary works. The volume's impressive coherence owes to the common objective shared by the contributors to explore the paradoxical nature of various types of *frontière* (spatial, cultural, psychological, bodily), a polyvalent term in French denoting both borders that contain and control, as well as frontiers that open onto uncharted territories. Critical analyses of francophone texts from Acadia, Manitoba, Ontario, and Québec uncover ways in which collective and personal borders are continuously erected, dismantled, undermined, transgressed, and redrawn.

The Introduction places in geo-political context the contributors' inquiry into the theme of shifting frontiers. While the lifting of national and regional barriers constitutes a primary component of globalisation, intensifying countercurrents that seek to contain, protect, and preserve have led to the erection of new walls. Definitions of Self and Other thereby find themselves in constant flux, as brought to bear in this volume through critical analysis of pertinent poems, novels, and plays. The editors argue that francophone Canadian writers, by virtue of belonging to a cultural climate of *exiguïté* in which a majority, English-speaking Canada exerts constant pressure on adjacent, delimited French-speaking communities, are aptly positioned to explore relationships between self and borders, as well as between self and others.

The first of three sections, entitled "La frontière polymorphe chez Marguerite Andersen" features essays devoted to the theme of *frontières* in representative works by the Ontarian writer. The special attention given to Andersen is justified by the theme's prominence throughout her writings, which draw from her own "parcours migratoire" (17). As the editors note, "ses écrits représentent en abyme l'expérience du passage, de la transition, de la mutation, bref de la frontière comme lieu de tensions entre ouverture et fermeture" (18). Delorme's essay on "L'espace paradoxal de la frontière" examines Andersen's *Parallèles*, an autobiographical novel that follows the itinerary of two female protagonists who, in the manner of the existentialist hero, frequently cross national borders as a way to express their freedom from origins and confinement. But as Delorme deftly shows, the *frontière* proves as much a form of imprisonment as it does a path of

liberation. In moving freely from country to country, the heroines pay the price of becoming estranged from their original identities and of being perceived by others as foreign. In another compelling essay, Mathieu Simard turns to Andersen's *Bleu sur blanc* to examine the crossing of temporal and spatial boundaries in the writing of memory as a question of travelling between literary genres. By drawing from seminal narrative theory on the chronotope and the distinctions between *énoncé* and *énonciation*, the essay presents Andersen's text as conjuring a subjective experience of living in mid-twentieth-century Tunisia through an interlacing of verse, prose, narration and lyricism, as well as of text and paratext. As Simard shows through skillful close readings, the blurring of genre boundaries in *Bleu sur blanc* undermines the putatively insurmountable divide between present and past, here and there.

Section Two, entitled "Frontières: entre discours et contre-discours," focuses on relationships between ideological discourses and *frontières*. In her fascinating analysis of Jeanne-Mance Delisle's "Le rêve d'un géant," Isabelle Kirouac Massicotte approaches the representation of Abitibi in its early days as the Québécois version of the American Western frontier. Her interest in the complex character of the male protagonist as both a colonizing missionary and mine prospector uncovers a forceful example of what historian Christian Morissonneau calls "la tension fondamentale de l'histoire québécoise" that is to say, a founding tension between "errance" and "sédentarité." (120-21) According to Kirouac Massicotte, the early history of the "northern frontier," as illustrated in Delisle's novella, consists of both colonizing and anti-colonizing forces, or in other words, of territorial occupation and adventurous exploration. The essay also brings to light a critical commentary of the frontier as a symbol of boundless possibility in the novella's theme of madness. Frédérique Arroyas, in her essay on Robert Lepage's solo performances, examines the playwright's recurrent juxtaposition of the international and the local as a rejection of Québec's cultural "repliement sur soi," and concomitantly as a gesture toward participation on the global stage (135). For Lepage, Arroyas convincingly argues, globalisation presents in fact an opportunity for regional (Québécois) authors to explore local cultural specificities. In *Les aiguilles de l'opium*, Lepage's visual superpositions of local and global figures—Lepage himself, Miles Davis, and Jean Cocteau—perform a blurring of the regional and the international that in fact reclaims a Québécois reality. According to Arroyas, through a postmodern *mise-en-scène* that defies geographical, temporal, and psychic *frontières*, Lepage reimagines Québécois identity as "glocalisé," that is to say in terms of its connections within a planetary web (151).

Among the four diverse and thought-provoking essays of the final section entitled "Mises à l'épreuve et dépassements des frontières," Jimmy Thibeault analyzes Jean Babineau's *Gîte* as a veritable deconstruction of "l'espace identitaire" (155). As Thibeault explains, the protagonists' grappling with Acadian identity has as its problematic point of departure a culture that possesses no geographical boundaries. The characters' wanderings into, out of, and around historically Acadian spaces provide a vivid illustration of the Acadian dilemma of finding oneself torn between remaining psychically invested in a tragic past and the desire to inhabit a geographical Acadian space in the present. Whereas the novel presents the search for Acadian identity as a labyrinth with no way out (a maze that never leads to a "gîte"), Thibeault ends on a positive note by suggesting that the solution may be to jettison the very notion of *frontière*, whether it be imagined or geographical, and to rethink Acadian identity as a key participant in a more expansive cultural space open to difference. In Claudia Labrosse's essay, deconstruction shifts focus from geographical *frontières* to those of the human body. In her comparative analysis of the female protagonist's struggle with her "laideur" in Marie-Claire Blais's *La belle bête* and the male protagonist's coming to grips with his physical handicap in Monique Proulx's *Homme invisible à la fenêtre*, Labrosse

shows how the two protagonists seek to overcome their physical “limitations” by dissociating their identity from the constraints of the body. In *La belle bête*, the female protagonist circumvents the objectifying look of the other and forges a more constructive identity by engaging in a relationship with a blind lover. In the case of the *Homme invisible*, the protagonist’s status of diegetic narrator affords him control over (the representation of) his bodily movements. In both cases, Labrosse contends, a symbolic image of the self liberates the characters from the body’s physical limits. But ultimately, these limits are revealed to be constructions fueled by various prejudices ubiquitous in social discourse.

In presenting a series of multifaceted and interrelated essays, this volume makes a significant contribution to our understanding and appreciation of contemporary issues related to the notion of *frontières* both within a French-Canadian context and as part of a broader discussion of identity and globalization. For these reasons, the publication will prove to be an important reference and source of inquiry for scholars and graduate students interested in theory on boundaries between self and other, as well as between the local and the global.

Scott Powers

The University of Mary Washington

\*\*\*

Trudel, Jean-Louis, *Petit guide de la science-fiction au Québec*. Lévis : Éditions Alire, coll. « Essais », 2017. 174 p. ISBN : 978-2-89615-166-0.

Pourquoi un guide de la science-fiction québécoise (sfq) ? C’est que le genre apparaît plus important au Québec qu’on ne le penserait *a priori*. Près de 800 auteurs ont publié au moins un texte entre le XIXe siècle et le nouveau millénaire ; voilà qui n’est pas négligeable. L’écrivain plusieurs fois primé, traducteur et historien de la littérature Jean-Louis Trudel propose un guide très fouillé – sans viser l’exhaustivité – de la production québécoise, un objet d’exploration pour le lecteur général et de référence pour les aficionados.

Divisé en sept chapitres abondamment illustrés, l’ouvrage se révèle très riche sur le plan du contenu. Il suit l’évolution du genre en la replaçant dans les contextes social, politique et culturel québécois, en plus de la situer par rapport aux productions française et anglo-américaine. En outre, la présentation des œuvres s’accompagne de commentaires biographiques et d’une analyse des conditions de production et de réception, tout en relevant la présence du genre dans différents médias tels que la bande dessinée et la radio. Une bibliographie critique succincte, des annexes et un index complètent l’ouvrage. Notons enfin que le guide se consacre exclusivement aux écrivains québécois, ce qui exclut des auteurs tels qu’Annick Perrot-Bishop, Vittorio Frigerio, Maurice Dantec et Trudel lui-même.

C’est à Napoléon Aubin, un calviniste d’origine suisse, que l’on doit la première fantaisie utopique, « Le Plan de la République canadienne » (1838), et le premier feuilleton (incomplet) de science-fiction, « Mon voyage de Québec à la Lune » (1839). L’intérêt pour la politique-fiction donne, en 1880, la première nouvelle d’anticipation, « La tête de saint Jean-Baptiste ou Légende pour nos arrière-petits-neveux en 1980 » de Wenceslas-Eugène Dick. Le premier roman d’anticipation apparaît cinq ans plus tard sous la plume de Jules-Paul Tardivel, *Pour la patrie*. Cet écrivain se montre d’ailleurs plus audacieux sur le plan science-fictionnel que la première uchronie québécoise, *Similia similibus, ou la guerre au Canada* (1916) d’Ulrich Barthe. Trudel souligne que la rencontre du spéculatif et du religieux constitue une spécificité de la sfq du XIXe siècle.

La popularité de Jules Verne atteint aussi le Québec ; l’écrivain français influence des auteurs comme Emmanuel Desrosiers avec sa *Fin de la Terre* (1931). Parallèlement

aux revues et journaux dispensateurs de feuilletons, la province accueille plus tard la production bon marché des États-Unis. En général le genre ne jouit pas de la reconnaissance institutionnelle ni ne s'épanouit durant la période couvrant la fin du XIXe siècle à la Deuxième Guerre mondiale, voire aux années 1960. Parmi les rares productions, Trudel relève entre autres *La cité dans les fers* (1926) d'Ubaldo Paquin, la série « Les aventures futuristes de deux savants canadiens-français » (1949) de Pierre Daigneault, ainsi que la première bande dessinée de sfq, *Les Deux petits nains* (1947-1949) de Paulin Lessard.

Le vent tourne avec la fin des années 1950 et s'affirme dans la décennie suivante ; c'est à ce moment que débute la sfq moderne. Le genre se déploie d'abord dans la littérature pour jeunes, d'où ressortent des œuvres telles que *Quatre Montréalais en l'an 3000* de Suzanne Martel (1963) ou la série « Unipax » (1965-1968) de Maurice Gagnon. Il profite également de la fortune dont jouissent la nouvelle et le roman, ainsi que d'autres médias, au point que Trudel parle d'une imprégnation de la culture québécoise. Dans les années 1970, la sf se prête aux projets expérimentaux (Roger Des Roches), féministes (Louki Bersianik) ou ésotériques. Elle profite aussi d'influences et de collaborations internationales – on pense, par exemple, à l'opéra rock *Starmania* (1978). Enfin, elle prend la forme de la politique-fiction, dans le sillage nationaliste. L'écrivain majeur de cette décennie est sans conteste Jacques Brossard, dont l'œuvre sera publiée plus tard.

La période 1974-1986 est d'autant plus importante qu'elle voit la constitution de la « génération Vonarburg », ainsi nommée par Trudel pour le rôle central de pionnière et d'animatrice que joue Elisabeth Vonarburg dans le milieu sfq (science-fiction et fantastique québécois). L'historien consacre un chapitre entier à ces auteurs. Outre Vonarburg, Esther Rochon, Jean-Pierre April, Alain Bergeron, Daniel Sernine, Joël Champetier et Yves Meynard (auxquels on devrait ajouter Trudel) créent des œuvres qui enrichissent le corpus québécois tout en participant à l'évolution de la sf transnationale.

Le chercheur revient ensuite sur les structures du milieu sfq depuis le « point d'inflexion » de 1974. Un sous-champ culturel avec ses lieux de socialisation (les congrès Boréal) et des instances de production et de légitimation se cristallisent rapidement. Celles-ci apparaissent sous la forme de prix et des compilations de *L'Année de la sfq*, puis du *DALIAF* (Claude Janelle, 2011). Les instances de production s'orientent selon quatre groupes entre le début des années 1960 au début des années 1980. D'abord, « Les écrivains institutionnels » légitiment la sf ; ils sont issus des littératures populaire, de jeunesse et surtout avant-gardiste, où Louis-Philippe Hébert tient une place centrale. Ensuite, les collaborateurs de *Requiem* (1974-1979), autour de Norbert Spehner, stimulent un mouvement littéraire. La revue devient *Solaris* et passera au format livre en 2000. Un troisième groupe crée la revue *Pour ta belle gueule d'ahuri* (1979-1983) qui lance des artistes. Enfin, le groupe de la revue *imagine...* (1979-1997/8) avec entre autres Jean-Marc Gouanvic comme directeur, représente selon Trudel l'essai le plus ambitieux pour élaborer une littérature de sfq.

Trudel examine aussi d'autres instances de production, des fanzines à la micro-édition et à l'édition spécialisée. Celle-ci démarre en 1974 avec une collection pour adultes, « Demain Aujourd'hui » des éditions Helios. Suivent d'autres collections à la durée variable. Après la disparition de « Sextan », son directeur Jean Pettigrew cofonde les éditions Alire, qui a publié entre 1996 et 2016 43 romans, 8 recueils de nouvelles – la collection « Nouvelles » se révèle d'ailleurs l'une des plus riches de l'histoire québécoise, déclare le critique – ainsi que des essais et les compilations mentionnées plus haut. Dans les années 2000 apparaissent des lieux de production intra et hors-milieu, tels que les éditions des Six Brumes, et des anthologies (plus d'une vingtaine entre 1983 et 2014).

La sf imprègne plus que jamais la culture du nouveau millénaire. Au Québec, les rassemblements faniques témoignent de l'engouement pour la culture geek. De plus, des séries télévisées, des webséries, des bandes dessinées et des films québécois apparaissent. Du côté littéraire, une partie de la production migre hors du milieu. Ses écrivains proposent des œuvres appartenant généralement à la dystopie, à l'apocalyptique (Ariane Gélinas) et surtout à la politique-fiction (Mathieu Blais et Joël Casséus) dans un cadre québécois, ce qui amène Trudel à déclarer que c'est désormais moins une génération d'auteur qu'une thématique qui s'impose. Le critique parle d'une « nouvelle science-fiction politique québécoise » qui exprime les angoisses contemporaines et le désir d'un renouvellement. Avec la religion, la politique-fiction se révèle ainsi une constante de la sf depuis Napoléon Aubin.

Avec son *Petit guide*, Trudel porte un éclairage aussi érudit qu'agréable à lire sur un aspect moins connu de la littérature québécoise. À joindre absolument aux côtés des anthologies et histoires littéraires du Québec – et du genre conjectural.

Sophie Beaulé

Saint Mary's University

\*\*\*

Poirrier, Philippe (s. la dir. de). *Culture, médias, pouvoirs aux États-Unis et en Europe occidentale de 1945 à 1991. Textes et documents*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2019. 300 p.

La définition même du concept de culture a subi des changements d'envergure depuis la fin du XIXe siècle, qui n'ont fait que s'accélérer à une vitesse exponentielle avec les progrès technologiques qui ont marqué d'abord l'époque des deux guerres mondiales, ensuite l'entrée dans la période des médias de masse. De la culture « savante » réservée aux élites, que s'efforçaient d'étendre au peuple les révolutionnaires et idéalistes de tous acabits issus du prolétariat, nous sommes passés à une culture médiatique de diffusion massive, axée bien davantage sur le visible et l'audible que sur les objets culturels consacrés – le livre, l'art – qui véhiculaient auparavant les valeurs dominantes d'une société.

Destiné – nous dit la quatrième de couverture – « aux étudiants des Universités, des Classes préparatoires aux grandes Écoles, des Instituts d'études politiques et des écoles de journalisme », ainsi qu'aux enseignants des collèges et des lycées, cet ouvrage permet de se rendre compte de l'évolution notable qui a eu lieu dans la perception de la notion de culture dans le monde occidental. Évolution qui est encore bien loin de se terminer, et que le type de balises offertes par un livre aux visées nécessairement très générales, tel celui-ci, peut utilement aider à saisir, si ce n'est, dans une certaine mesure peut-être – on aimerait le croire – même à prévoir. Mais à l'intérieur d'une période aussi riche en événements marquants et en transformations radicales du paysage culturel, comment organiser la réflexion pour offrir un parcours susceptible de couvrir des moments importants et significatifs, porteurs de sens ? Ce volume essaie de résoudre le problème en proposant une organisation tripartite basée tout autant sur des périodes historiques que sur des contenus. La première section, intitulée « Libération, engagements et guerre froide », propose douze textes portant sur des thèmes aussi variés que la « red scare » des années cinquante aux États-Unis, le rapport au cinéma du PCF à partir de l'Après-Guerre et l'essor du phénomène des clubs de vacances, mais aussi sur des personnalités marquantes, Jean Vilar ou Raymond Aron. La deuxième, « Contestations, révoltes et contre-culture » (quatorze textes), fait une large part à la musique (Bob Dylan, le Free Jazz, le yéyé, la Beatlemania et les festivals de musique populaire) sans oublier la culture de l'écrit (l'essor du livre de poche, les éditeurs engagés) ou les arts visuels (les affiches de Mai 68 ou la « Nouvelle figuration »). La troisième, « Libéralisation,

patrimonialisation et mondialisation » (16 textes), passe en revue des thèmes plus variés, de la bande dessinée à la télé et à la radio, mais aussi la diplomatie culturelle, le patrimoine ethnologique, la soi-disant « French Theory » ou des personnages comme Howard Zinn, Soljenitsyne ou les Pink Floyd... Le livre se termine, voudrait-on dire de manière emblématique, sur un texte de Philippe Poirrier intitulé « Les critiques de l'État culturel », qui évoque la réaction (dans tous les sens du terme) d'auteurs tels qu'Alain Finkielkraut, Bernard-Henri Lévy et surtout Marc Fumaroli à l'élargissement du domaine de la culture et au rôle de l'état dans l'organisation et la promotion d'événements culturels. C'est alors la définition même de la culture telle qu'elle est maintenant comprise dans la société contemporaine qui est remise en question et ramenée idéalement à l'intérieur d'un champ qui était celui de la culture humaniste, individuelle.

Chaque intervention, faisant généralement deux ou trois pages, est suivie d'orientations bibliographiques essentielles et d'un bref dossier documentaire. Elles sont signées bien souvent par des spécialistes connus et appréciés de leur domaine, tel Jean-Yves Mollier, Laurent Martin, Évelyne Cohen, Pascal Ory et bien d'autres. Étant donné la forte hétérogénéité du contenu – inévitable et même indispensable par ailleurs – on pourrait se demander dans quelle mesure la disponibilité des chercheurs a pu contribuer à infléchir le point de vue, mais une entreprise telle que celle-ci exige évidemment des choix de sujets assez œcuméniques pour refléter la variété, toujours croissante, de contenus culturels au sens large qu'il importe de mentionner et de traiter. Les diverses interventions entrent directement dans le vif du sujet et sont uniformément bien écrites et informatives. Ce volume devrait donc non seulement pouvoir se révéler fort utile pour son public visé, principalement européen, mais aussi potentiellement pour le public étudiant des universités nord-américaines offrant des programmes en français.

*Vittorio Frigerio*

*Dalhousie University*

\*\*\*

Laroussi, Farid. *Postcolonial Counterpoint. Orientalism, France, and the Maghreb*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. 228 p.

Farid Laroussi, currently associate professor of French at the University of British Columbia, has written extensively on issues dealing with identity in France and the Maghreb. He has written many scholarly articles and an interesting piece "Pourquoi je suis devenu américain" that was published in *Le Monde*, December 10, 2003 (and translated by Françoise Jaouen in "Why I Became an American" for the issue of *Yale Alumni Magazine*, May/June 2004). Laroussi reveals some aspects of his biography towards the end of this book *Postcolonial Counterpoint*. In the "Epilogue," he explains that he was born in France to Algerian parents and grew up in Toulouse, like Mohamed Merah, the 27-year-old self-proclaimed jihadist who killed 7 people in 2012, and who came to epitomize "the tragic spiraling down within the postcolonial condition" and "was able to recast the postcolonial identity in its most radical signifying system, that is, as 'us absolutely versus them'" (171).

This monograph discusses a wide selection of material ranging from socio-cultural concerns to literature (novels and poetry) through the socio-political debates on national identity. It could have been written only by someone who knows the terrain thoroughly through having experienced what he denounces. There are no close textual analyses, but he mentions and refers to the work of several North African and *Beur* writers. Rather, his book is a provocative and erudite investigation that contains a wealth of information. The fact that Laroussi provides so many examples, facts and background information to prove his point is at the same time the book's strength but perhaps also its weakness. It is a strength because the novice reader learns a great deal; it is a weakness because the main

argument sometimes gets a bit lost and does not always have the impact that it could have (especially in the first chapter).

Laroussi proposes to offer new insights to Said's *Orientalism*. He "diagnoses a condition of 'latent Orientalism' that gradually morphs into 'internal Orientalism,'" as Christopher Miller's blurb on the dust jacket indicates. Over the course of eight chapters, he highlights in an authoritative and passionate voice how the ideological violence of Orientalist discourse and practices present in colonial times is still present today. In the first chapter, titled "States of Postcolonial Reading," Laroussi explains his goal: "this book is about the inner life of a never-dying ideology, at times called 'Orientalism' and at other times 'neo-imperialism.'" It is also an attempt to make sense of cultural practices and historical events by looking beyond their representation and the so-called objective truth of language to reveal how mere speculation is too often turned into settled certainty" (5). The second chapter, "The Orient in Question," focuses on Said's theoretical framework whereas the third chapter "Orientalism and Postcolonial Studies" explores very critically the impact of Orientalism in academia. In the fourth chapter "Unfinished (Literary) Business: Orientalism and the Maghreb," Laroussi highlights the postcolonial sense of culture and proposes to call Maghrebi literatures "Maghrebtopia" (85), "a frantic escape from the Western canon," "the art of worrying, of trying to make the absent present in someone else's language" (85-86).

Chapter five, "André Gide and Imperial Dystopia" is particularly interesting because it explains Gide's perspectives about Algeria. Laroussi argues that while never putting in question French cultural universalism, Gide elevates "Algeria to the status of a mirror reflecting self-desire back to itself" (18). Next, in a chapter titled "Fables of Maghreb Nationhood," he examines the evolution of Maghrebian nationhood as shaped by nineteenth-century European ideologies. The seventh chapter "A View from *Diversité*. Writing and Nation," focuses on the emergence of *Beur* literature in France while emphasizing institutional and ideological issues, as well as the covert racialization of citizenship in France. He contends that though *Beur* literature may seem "schizophrenic," it is in fact "denying French literature its utopian ideal – that is, one culture embodied in one language" (149). The final chapter, "The Challenge of Identities and the French Republic" discusses secularism and the headscarf in France, and questions how French citizens born to Arab/Muslim immigrant parents position themselves within the debate of national identity. In the epilogue he wonders if Franco-Maghrebi national cultures are in fact an 'Elusive Convergence?' and suggest that "we first need to recapture a moment of innocence in the face of centuries of civilizational errancy" (172).

In sum, *Postcolonial Counterpoint. Orientalism, France, and the Maghreb* is an instructive, opinionated reflection that should be applauded for its thoroughly argued *tour d'horizon* of the historical and cross-cultural relations between France and the Maghreb. While integrating a wealth of information within a solid theoretical framework, this book is a provocative and challenging examination of the place of Muslims and Islam in Francophone culture. Not only does Laroussi show how France "remains unable to relocate itself on the global multicultural map" (169), he implicitly suggests ways to reconcile history, identity, citizenship, and Islam globally and multiculturally. The book should especially appeal to specialists but also graduate students in cultural studies, anthropology, and North African and French studies. The beautiful cover illustration *Hands and Amulets I* by Laila Shawa represents visually the core of this book: the place of Orientalism in the modern Francophone world.

Thérèse De Raedt

University of Utah

\*\*\*

Emina, Antonella. *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve*. Paris : L'Harmattan, 2018.

Voici un ouvrage dont on peut dire, sans rien exagérer, qu'un bon vent nous l'amène. Bien documenté, comme on peut s'y attendre de la part d'une éminente spécialiste de la littérature francophone, le livre s'ouvre sur une notice biographique très détaillée de la carrière littéraire et politique du poète guyanais. Il est ensuite procédé à la « description » de l'œuvre littéraire de Damas, dont les titres sont passés en revue d'une manière chronologique – exercice fatalement réversible, puisque Damas se plaît à revenir en arrière, et multiplie les retouches à mesure que tel ou tel de ses poèmes ou tel ou tel de ses recueils est réédité, parfois à plus de vingt ans d'intervalle. De fait, le premier travail d'A. Emina sera de suivre le jeu des variantes d'une édition à l'autre des poèmes contenus dans *Pigments* (publié en 1937, ce recueil connu des rééditions légèrement altérées en 1962 et 1972) ; elle y repère une accentuation des rythmes syncopés, obtenue essentiellement par la redistribution d'un vers sur plusieurs lignes, mais aussi par la scission de certains mots (tels que « banjo » ou « guitare », coupés en deux – ce qui fait ressortir les thèmes du bannissement et de la tare, ou encore celui du viol dans « vi-olon ») – selon B. Ndagano et G. Chirhalwirwa (p. 45), sur les travaux lexicaux desquels A. Emina s'appuie ici.

Pour le second volume publié par Damas, *Poèmes nègres sur des airs africains* (1948), l'auteure renvoie en revanche aux travaux de S. Poujols qui avait détecté la source de la plupart des chants soi-disant « traduits » par Damas : tout en ajoutant quelques documents supplémentaires au dossier, elle en conclut que l'auteur revisite systématiquement des contes africains déjà répertoriés qu'il recycle à sa manière en les remaniant afin de les accorder à sa poétique (p. 61). Cette poétique atteint son apogée dans *Black-Label*, la plus achevée de ses œuvres, qui s'ouvre par ce « Et », « ce petit mot, ayant la capacité d'établir des relations et de mettre en communication » (p. 63) ; mais qui en l'occurrence signifie peut-être moins l'enchaînement qu'une sorte de bégaiement, dont Damas fut affecté dans son enfance. Comme l'auteure nous le rappelle, le fameux « hoquet » retrouve ici sa place d'autant plus naturellement qu'il est question de boisson. Qu'on songe au verre de l'alcoolique : le dernier verre n'étant jamais que pénultième, le premier est toujours déjà un deuxième. Pareillement, le premier « vers » du recueil est en réalité déjà le second : « ET BLACK-LABEL/ pour ne pas changer/ Black-Label à boire/ à quoi bon changer ». Il est dommage qu'aucune référence ne soit faite ici à l'ouvrage que Kathleen Gyssels a consacré à ce recueil (une note renvoie bien à l'un de ses articles, mais il concerne la relation de Damas à Desnos). Au lieu de cela, on a droit à une conclusion des plus problématiques lorsque Emina dit déceler dans *Black-Label* : « l'évolution de l'écriture vers un effet naturel » (p. 67). Parlant de naturalité, elle est elle-même loin de pouvoir y prétendre à mesure que se multiplient des erreurs translatives telles que « lacuneuse » (p. 17), terme botanique, « salvifiques » (p. 98), terme religieux, ou des expressions macaroniques comme « il semble donc se résoudre le paradoxe » (p. 87), « s'alternent à » (p. 90), « le rappel à » (p. 92), « résulte vaine » (p. 94) – « naturalité » dont elle doit bien admettre par ailleurs qu'il reste un concept « quelque peu flou » (p. 67), avant de retomber plus heureusement sur l'analyse de B. Ndagano et G. Chirhalwirwa. Au risque de s'empêtrer, pourquoi se débattre encore avec des questions que l'on croyait depuis longtemps résolues, comme lorsque l'auteure s'essaie à distinguer entre narrateur et personnage à la première personne (p. 63) ? Voilà qui nous invite à remettre en question les fondations théoriques qui soutiennent ce livre : elles datent. C'est ainsi par exemple qu'on voit pour la nième fois le carnavalisme bakhtinien ressortir sa tête sympathiquement monstrueuse (p. 141). Sans doute certains d'entre nous ont-ils leur suffisant des déconstructions postcoloniales, mais de là à en

revenir aux ancêtres de la bonne vieille analyse textuelle, à la stylistique même, c'est un piétinement... Ainsi, Guiraud ne manque pas à l'appel ; Riffaterre non plus, et Ricoeur *et passim*. Bref, Emina semble revenir aux années '70, convoquant des critiques dont de surcroît elle s'excuse. En effet, en alléguant que son étude s'adresse à un « large public » (p. 78), elle se montre « pé-da-go-gi-que » (aurait épelé notre Damas...). Est-ce leur rendre service que de leur servir des mets à ce point refroidis ?

Le niveau d'intérêt se rehausse cependant lorsque Emina aborde le doublet *Graffiti/ Névralgies* : elle y revient sur un terrain qui lui est plus familier, la comparaison des variantes entre les deux recueils, l'un publié en 1952, l'autre en 1966. « Comme le suggère Ippolito » (p. 71), à l'étude duquel il est renvoyé, en mettant en tête du second recueil le poème « Pour que tout soit en tout », Damas cimente son œuvre et l'accomplit ; il « recrée le rêve du dormeur éveillé / ... / à partir de la première pierre posée/ de main de maître d'œuvre ». D'autant que *Névralgies* fut déjà le premier titre envisagé pour *Pigments*. D'une certaine façon, en reprenant les 27 poèmes du recueil de 1952, pour la plupart à nouveau disposés différemment, *Névralgies* complète et achève ce qui n'était encore qu'un « graffiti » ; cela se vérifie jusque dans le jeu des initiales, leurs premières lettres associées donnant en effet ce syntagme fédérateur du projet damassien : NE/GR. Tout est dans tout. Et ce tout est complet. Mais c'est sans compter sur la logique de l'alcoolique, qui veut qu'un dernier verre /vers soit toujours suivi d'un autre. Le « der » des « der », si l'on veut ; mais demeuré inachevé (« le mot/ FIN/ dont ce poème/ n'a vraiment que faire »), et publié posthument de manière très confidentielle ; texte-fantôme à manier avec précaution pour peu qu'on réussisse à mettre la main dessus, (in)justement intitulé par ses éditeurs *Dernière escale* (2012) – mais que l'on désigne aussi sous ce titre plus fidèle : *Mines de rien*. Si l'auteure fait observer à juste titre que *Névralgies* est placé sous le signe du Rêve (celui-ci y intervient du début à la fin), il ne gît sous lui aucun Nerval, mais bien cet autre grand rêveur, Robert Desnos (« J'ai tant rêvé de toi »), qui de son vivant avait déjà préfacé *Pigments* : « mes amis morts en celui qui avait nom Robert ». Et qui revient donc dans *Mines de rien* (MDR), titre d'une partie de l'ultime recueil de Damas, qui fut écrit aux États-Unis peu avant sa mort en 1978 ; c'est bien encore Desnos auquel Damas rend ici hommage en inversant le rapport pluriel/singulier au sein d'un titre desnosien à l'origine : *Mine de riens*, dans lequel le surréaliste avait habilement su dissimuler ses initiales. Et que non moins habilement Damas s'approprie, fait sien (« mine » en anglais), comme il dit sienne la « Terre ferme / aframérindienne/ mienne » : ce sera l'ultime recueil, la « dernière escale », si l'on veut – « de rien » pouvant sournoisement s'inverser en « dernier ». L'auteure semble du reste souscrire à ce genre de jeux de mots en faisant remarquer que l'énoncé « mine de rien » se retrouve en entier dans le titre d'une autre partie du recueil « Amerind » (p. 82).

Si cette première approche de l'œuvre damassienne est toute à la recherche des différenciations entre les divers recueils, l'évaluation des variations jusqu'au sein des recueils, la seconde partie, intitulée « Penser la poésie », prend résolument le contre-pied, puisqu'elle traite comme un seul texte l'œuvre entière de Damas, en vue d'établir des constantes ou de repérer « leur éventuelle évolution » en suivant « les chemins tracés par le poète en tout début de sa carrière » (p. 111). Que « tout soit dans tout » est ainsi parfaitement illustré. Emina propose cette fois une lecture sémantique de l'œuvre, selon une série d'axes thématiques. On y retrouve, approfondies, deux de ses préoccupations majeures : la multiplicité des « moi », et la syncope rythmique qui se rapporte au jazz (mais pourquoi pas aussi au slam ou même le rap, à la sauce Eminem ?).

Mais alors que penser du sous-titre, qui ne paraît guère sollicité : « Penser en poésie » ? Et plus généralement, que penser de l'intitulé de l'ouvrage, *Les Détours vers la Cité Neuve*, qui a de quoi étonner aussi ? Comment comprendre ce sous-titre, pour le moins obscur et loin d'être heureux, mais dont on peut néanmoins légitimement supposer

qu'il a ici valeur programmatique ? « Cité neuve », cela ne sonne-t-il pas comme ces noms euphorisants que l'on donne à de lugubres projets urbanistiques en banlieue parisienne ? On objectera que le syntagme est dans le texte de Damas (il surgit dans *Dernière escale*) : mais alors pourquoi l'avoir choisi (plutôt par exemple que « Madame la Dussèche de La Bagatelle », qui est aussi dans le texte, et nettement plus drôle) ? Il n'est de plus qu'une seule fois question de « Cité Neuve » dans l'œuvre plutôt noire de Damas (p. 95). Reste que la « Città nuova » est une référence italienne de taille. Il s'agit d'un projet architectural qui, de même que *Dernière escale*, ne fut jamais réalisé : datant de 1914, l'idée en incombait au futuriste Antonio Sant'elia, dont le nom semble contracté dans le prénom de notre auteure. Souscrire à une telle référence, n'est-ce pas inscrire l'ultime projet de Damas dans le rappel d'une avant-garde italienne à laquelle il ne paraît pas s'être associé, à savoir le futurisme ? Certes, le titre de l'ouvrage précise qu'il s'agit de « détours » (notion du reste glissantienne), ce qui indique bien la difficulté qu'il y a à l'atteindre, cette cité neuve... vers laquelle néanmoins l'on se dirige. Mais n'est-ce pas le propre des détours de nous éloigner, fût-ce temporairement, de notre but, au lieu que d'y mener ? On objectera que tous les chemins pour finir mènent à Rome : c'est oublier qu'ils écartent de Damas.

Si rien de fondamentalement très « neuf » n'apparaît dans ce qui est « cité », la raison en est peut-être à chercher dans le binarisme soutenu de la double approche choisie par Emina. Ici ce sont « deux éléments opposés (qui) se confrontent » (p. 7), « deux regards (qui) se confondent », ou encore un « dualisme interne de principes antagoniques » ; là, ce sont « deux mondes, deux sociétés » (p. 92), « deux géographies opposées » (p. 96). Partout s'impose une logique binaire : il n'est question que de deux parties, de double problème, de « deux éléments opposés », et même d'un « dualisme féroce » (p. 64). Voilà qui ne cadre guère avec les propos d'un poète qui n'a eu de cesse de se réclamer d'une logique ternaire (ses « trois fleuves » qui coulent dans ses veines, pourtant cités) – ce qui le distingue précisément des autres protagonistes de la négritude, et contribue sans doute à le rendre plus lisible que jamais à notre époque, plus férue d'hybridité que de dualisme. Or c'est là pourtant exactement ce qu'Emina soutenait dans un article antérieur dont elle cite un passage dans ce livre-ci : que Damas ne cessait de brouiller en la transgressant la dichotomie fondatrice entre un « ici » et un « là-bas ».

Jean-Louis Cornille

University of Cape Town

\*\*\*

Khoury-Ghata, Vénus. *Gens de l'eau*. Paris : Mercure de France, 2018. 128 p.

Auteure d'une vaste œuvre romanesque qui va des *Inadaptés* (1971), *Le Fils empaillé* (1980) et *Les Fugues d'Olympia* (1989) jusqu'à *La Fille qui marchait dans le désert* (2010), *Les Derniers Jours de Mandelstam* (2016) et *Marina Tsvétaïéva, mourir à Elabouga* (2019), Vénus Khoury-Ghata publie également depuis les premiers moments une très grande œuvre poétique, remarquable par sa force, son audace et son originalité. Parmi les derniers titres on notera *Quelle est la nuit parmi les nuits* (2004), *Les Obscurcis* (2008), *Le Livre des suppliques* (2015), *Les Mots étaient des loups* (2017). *Gens de l'eau* révèle la même inlassable énergie qui caractérise son geste poétique, centré si souvent sur la vie des gens qui se trouvent coincés, bloqués et abrutis partout dans le monde où les guerres déshumanisent, déprivant, ravageant et violent. 'Les gens de l'eau, lisons-nous (et ceci sans savoir de quelle eau, de quelle terre il s'agit : il y en a tant...), enterrent leurs morts derrière la cascade / leurs appels transmis par l'eau criarde / ils ne doivent rien à personne // seule l'eau qui marche à grandes enjambées sait laver les souffrances disent-ils' (LGE, 18). Ce que nous savons, c'est que ceux qui tuent et exploitent, visent les pauvres, les démunis, les vulnérables – de ce Moyen-Orient que connaît si intimement

Khoury-Ghata, certes, mais implicitement, de l'Afrique, de l'Amérique du Sud, du Mexique et d'ailleurs, de là où l'emporte le pouvoir discriminatoire, idéologisé, dépersonnalisant. La misère, qui déjà prolifère, se trouve exacerbée par l'«incompréhension [qui écrase] et [le] deuil [qui s'avère implacable]» (22). La naissance d'un enfant devient le signe annonciateur d'une mort; le sang règne; l'homme n'appartient plus à sa propre simplicité, étant «chez lui dans sa béance / dans ce tourbillon étourdissant de sucs et de chair retournée» (36). Partout, dans ces terres devenues champs de bataille et de massacre où l'honneur et la compassion se dissolvent, tout est démantèlement, minimalité, ruine, un monde à l'envers, vidé de ses possibles.

Et, dans un tel monde, on ne s'étonne pas de voir surgir l'ironie du phantasmagorique, du surréel, de l'hallucinatoire. Le récit du catastrophique, vécu de front, de plein fouet, devient intolérable; l'onirique, l'extravagant qu'épouse la poésie de Vénus Khoury-Ghata permet de garder un résidu de la magie, de l'extraordinaire qui inhère à toute existence au-delà de ce qui l'opprime et la défigure. C'est ainsi un stratagème qui élève et caresse tout en articulant sardoniquement la terreur et l'horreur qui submergent la vie de ces – autrefois, peut-être, bibliques, édéniques? – «gens de l'eau». Le poème est, comme l'a dit si bien Jean-Luc Nancy, «résistance», hardiesse, continuité, vision là où les horizons semblent disparaître, noyés dans l'immédiat. Nous lisons :

Le vacarme des enfants qui jouent sous terre tarit le lait du figuier  
 pas de consolation à attendre de la photo  
 les corps endimanchés réduits à des traits  
 l'eau des visages a tourné au gel  
 comment expliquer ces pleurs lorsque la mère traîne le berceau jusqu'au  
 fleuve frottant jusqu'à épuisement de ses forces le brou qui noircissait  
 les petites mains qui continuent d'applaudir (32)

L'indescriptible et le méconnaissable sont l'objet, simultanément, dans le même geste lacrymal et robuste, d'une compassion qui s'avère également indignation, révolte face à ces mêmes crimes contre l'humanité qu'évoque dans ses romans et ses essais Arundhati Roy. Le poème de Vénus Khoury-Ghata nous plonge ainsi dans un lyrisme troublant, paradoxal, tragique même, où pourtant se profilent à l'horizon la beauté, la tendresse, la probité, la simple décence de ceux et celles que Victor Hugo appelle les «gens du peuple». C'est ainsi que le poème des terribles injustices qui ne cessent de menacer la terre et ses habitant.e.s et que *Gens de l'eau* détaille avec une ironie délicatement compatissante, devient, improbablement, presque impossiblement, *chant* : de tendresse, de vision désespérée, de fragile présence. S'adressant à tous ceux, toutes celles qui peuvent toujours l'écouter dans ces pays dévastés, Vénus Khoury-Ghata dit : «je t'écris pour éteindre le feu qui dévore mes doigts dès qu'ils touchent ton nom» (89). Le poème : ce chant, ce cri dans le vide mais vers son au-delà.

Michael Bishop

Dalhousie University

\*\*\*

Finck, Michèle. *Connaissance par les larmes*. Lac Noir : Arfuyen, 2017. 208 p.

L'épigraphe de ce beau livre vient de Marina Tsvétaïéva : «Ô Muse des larmes, la plus belle des Muses!». Et c'est avec ferveur, avec une haute sensibilité et une délicate touche d'originalité que Michèle Finck, afin de répondre à cette déclaration quasi injonctive, puise profond dans son expérience personnelle, tout comme dans celle de grands artistes, musiciens et cinéastes pour qui l'acte de pleurer reste également le grand chemin de la

vérité, de l'authenticité, du mystère de notre présence au monde. Et c'est le poétique qui ouvre ce chemin, celui de la connaissance de soi, mais, au-delà, d'une connaissance métaphysique, spirituelle, 'anonyme [et] universelle', écrit-elle (CPL, 37). Le recueil, s'articule en sept suites, la première évoquant le court-circuitage des 'glandes lacrymales [soudain] électrocutées' (20) de l'auteur, ce qui la plonge dans une crise identitaire, existentielle : 'ne te crois plus digne du nom d'être humain, lit-on, / Qui n'a pas de larmes a-t-il encore visage?' (21). C'est la mer, l'incessamment pleureuse et renaissante ancêtre, qui la sauve de cette 'malédiction' (ibid.); sa douceur et sa vigueur, sa caresse et son 'rituel' permettent de 'boire les larmes de la mer jusqu'à la dernière goutte / Dans la gourde de l'été où tremble l'éternité' (53), permettent de vivre l'infini, central et originel 'songe' de 'nos larmes de communion avec le cosmos, qui coulent, transparentes, sur nos visages parfumés d'iode talismanique' (58). Et c'est là, faisant la planche dans cette mythique eau méditerranéenne, que, baignée d'une lumière qui ne cesse de se métamorphoser, l'inonde une grande joie, rédemptrice, ressuscitante, lui offrant 'une raison suffisante de vivre' (62), 'avec, affirme-t-elle, dans la bouche gercée, au plus profond de la vulve, le goût d'enfance éternelle des larmes de la mer'. Expérience 'utopique', puissante, déterminante, paraît-il, pour Michèle Finck, poétiq ue au plus haut degré, transformant sa vision même du possible du faire et de l'être.

Les trois suites suivantes, *Musique des larmes*, *Musée des larmes* et *Cinéma thèque des larmes*, nous plongent dans le monde des arts qui ont toujours cherché à rivaliser avec cette sensation de l'indicible éprouvée au sein de l'infinie étreinte extatique des 'larmes du large' (39). Chacun des nombreux poèmes que nous proposons ces suites a pour projet précaire, vulnérable et puissamment senti, d'[avancer] / dans le labyrinthe / de tes larmes' (33), convaincue qu'est la voix poétique des vérités ontologiques que recèlent certains visages filmés, certaines formes picturales, certaines musiques quasi divines (cf. 75) cherchant à pénétrer dans les secrets les plus profonds de l'humain. Bach et sa *Passion selon saint Jean* : 'Qui écoute s'agenouille aussi et essaie de prier. / Comprendre *weinen* pour la première fois. / Sanglots du remords de n'avoir pas su / Aimer brûlent le corps jusqu'à l'os' (76); Verdi et son *Aida* : 'S'écoute soudain la transmutation / Silencieuse et sonore de l'obscur en lumière. / Duo d'adieu hisse l'amour sur la plus haute cime. / Larmes : arches d'extase en vol' (83). Roger Van der Weyden et sa *Déposition de croix* : la sœur de la Vierge 's'essuie les yeux avec son voile, / Comme la femme qui pleure au pied de la Croix, / Pourquoi ne t'en souviens-tu pas?, dans *Le Retable / Des sept sacrements*. Spectateur du tableau boîte / De larmes. Boîte. Titube devant le Mystère' (102). Van Gogh et sa *Femme qui pleure* : 'Femme : solitude, souffrance, tues. / Où Dieu? Peut-être dans les larmes qu'on ne voit pas / Mais qu'on croit entendre. Comme dans *Le vieillard / Qui souffre*, mêmes poings serrés rongéant la face. / L'oreille écoute les larmes que l'œil ne voit pas. / Larmes vues par l'ouïe : caillots mystiques' (104). Fellini et *La Strada* : 'À Zampano ivre qui s'écroule la nuit / Sur la plage et sanglote la tête dans le sable. / Blanc des vagues dans le noir du monde. / À Federico Fellini. À Nino Rota. Qui laissent / Béante l'énigme. Des visages. De la vie' (125). Rossellini et *L'Amore. La voix humaine* : 'Muet / Le téléphone. Elle pleure. Sanglots de chat-huant. Elle hurle. Larmes changent la carnation de la peau. « Pronto ». Noces de la caméra et de la chair. « Ti amo ». / Rossellini filme le visage comme une vulve. Offerte. / Caméra fait trembler la béance. Ouverte. Vulnérable. En pleurs' (141-2). Et, toujours, dans *Le Chant de la terre* de Mahler ou *Die Einsame* de Webern; dans *Autoportait à la colonne cassée* de Frida Kahlo ou *Larmes d'Enak (Formes terrestres)* de Hans Arp; dans *Théorème* de Pasolini ou *Le sacrifice* de Tarkovski – toujours la même intensité, la même tension entre l'effroi, la terreur et le mystère, ce qui pousse à y voir, écouter, vivre leur face secrète qu'est la tremblante force de l'amour, d'un indicible, d'une transcendance au sein même de toute vie, tout geste.

Le ‘chœur’ qui ouvre la sixième suite de *Connaissance par les larmes* pousse plus loin cette idée – mieux – sensation d’un reflourissement, d’un reverdissement, possible, viscéral, sensible et implicitement ontique, grâce à un art résolu à étreindre *la totalité* de ce qui est, tout le bien, tout le mal de l’expérience vécue directement ou par procuration (l’art de l’autre) – autrement dit, comme écrit Bataille, l’expérience de l’innommable ou du ‘divin’ perçu ici au sein de l’acte de pleurer. C’est dans ce sens que face à ce qui est, ce qui reste de fondamental, c’est le caractère/geste lacrymal, simultanément, inséparablement tragique et extatique du poème, de tout grand art assimilable au poétique. Pour ‘qui ne peut plus pleurer, poèmes lui soient larmes impersonnelles enfin versées, lit-on, / Partageables. / Anonymes’ (156). D’où la nécessité de procéder, écrivant, à un compactage de l’amour, de la mort et de la poésie : ‘une seule et même œuvre’, écrit Michèle Finck (161). Ce qui n’a pas été pleuré pousse à écrire, ‘lutt[ant] contre langue et la fai[sant] pleurer’ (165), générant des larmes à la fois ‘noires’ et ‘blanches’ : désossement et calcination, catharsis et exorcisme, ajoute le poème (cf. 167).

‘Pleurer’ poétiquement implique un grand risque, ce risque qui exige qu’on plonge dans les profondeurs mêmes de son être. Dans un au-delà du strictement subjectif, vers un ‘intime obscur’, lit-on (183). Son geste implique simultanément une immense persistance et une résistance qui se sait simultanément magie, assentiment, ‘traversée’ transmutatrice (cf. 185). Tout le recueil de Michèle Finck accueille la nécessaire et extrême subtilité d’un acte qui n’offre que des ‘notes de neige / ou de souffle’ (196). Terriblement ‘infinitésimales’, ajoute la voix du poème, mais superbement ‘galactiques’ (ibid.) aussi. Acte qui hésite entre perte, disparition, invisibilité, et quelque chose qui frôle la totalité, refusant implacablement ce qui se nomme ‘néant’.

Un recueil admirable, richement émouvant, brillamment conçu et authentiquement articulé.

Michael Bishop

Université Dalhousie