

COMPTES RENDUS

Klincksieck | « *Études anglaises* »

2017/1 Vol. 70 | pages 110 à 120

ISSN 0014-195X

ISBN 9782252040683

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2017-1-page-110.htm>

Pour citer cet article :

« Comptes rendus », *Études anglaises* 2017/1 (Vol. 70), p. 110-120.

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Comptes rendus

Jean VIVIÈS. — *Revenir/devenir : Gulliver ou l'autre voyage* (Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2016, 142 p., 15 €).

C'est un petit bijou d'intelligence critique que nous offre Jean Viviès. Au seuil de *Revenir/devenir : Gulliver ou l'autre voyage*, une question, éminemment transposable : « Comment parler de Gulliver après tant d'autres ? » La réponse tient en une idée, simple comme elles le sont souvent en pareille circonstance : et si, dans les voyages de Gulliver, les retours comptaient davantage, en disaient plus long, que les départs ? Et si le retour, répété quatre fois dans le livre, était lieu stratégique du récit, où se mesure à chaque fois l'écart entre Gulliver et lui-même, « où s'évalue le voyage de soi à soi, facile, puis difficile, enfin impossible » (68) ? Un lieu stratégique, coïncidant, lors du dernier voyage, avec l'*explicit* du roman, lequel n'est jamais que la somme des quatre retours qui l'ont précédé ? D'où l'hypothèse du « cinquième voyage », qui donne son titre au sixième chapitre de l'ouvrage, en hommage à Rabelais et son *Cinquième livre*.

Ce faisant, Viviès ne fait jamais que procéder de la plus swiftienne des façons. Plutôt en effet que de perpétuer le vain conflit entre Gros-boutiens et Petits-boutiens, il change d'angle : c'est par le bout de la fin, par le retour entendu comme problème, topique et paradigme, que seront appréhendés les *Voyages de Gulliver*. On croirait reconnaître là l'un des stimulants « paradoxes critiques » chers à Pierre Bayard, l'auteur de *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Ce dernier n'est jamais cité, et pourtant son style *tongue-in-cheek* se retrouve dans la manière rouée qu'a Viviès d'étudier les singularités de l'espace fictionnel que la littérature invente et les différences notables qu'il présente avec l'espace réel.

En 142 pages, deux messages forts se trouvent délivrés, sous forme de « propositions », « modestes » cela va sans dire. Le premier concerne la nature profonde du récit de Swift, s'ingéniant à prendre ses distances avec le genre émergent qu'est le *roman*. À la faveur d'une éclairante comparaison avec Daniel Defoe, et la figure de Robinson, il apparaît que Swift a déconstruit à l'avance les romans qu'on appellera d'apprentissage, « parce qu'ils auront en commun d'exploiter chez les lecteurs cette illusion que l'expérience conduit à

la sagesse, à la perspicacité, que l'homme peut être réformé ». Or, l'homme swiftien refuse d'être instruit et commet ses erreurs de jugement, *justement* en fin de parcours, en fin de récit. « Gulliver ne se forme pas, il se déforme ; nul apprentissage chez lui » (33). Il se fragmente, plus qu'il ne s'unifie en sujet du discours ou en personnage de fiction. En cela, Swift s'inscrit nettement « hors » de la lignée du roman anglais telle que reconstituée par Ian Watt ; il met en garde contre un monde moderne et la manière dont il va se raconter, par le biais du roman (34). Pour le dire d'une formule qui fait mouche, et elles sont nombreuses dans le livre, « ce genre n'était pas son genre » (29). Le deuxième message touche à la nature et à la fonction des retours, au travers de leur coloration singulière et collective. De plus en plus sombres, de moins en moins laconiques, ils laissent personnage et lecteur en proie à la mélancolie du retour. Nulle nostalgie, ici. Loin de réparer, ces retours « détraquent » (72) ; ils rendent fou, ou tout comme, sans compter qu'ils font largement l'impasse sur « l'oubliée du retour », l'épouse de Gulliver, Mrs Mary Burton Gulliver.

Placée d'entrée sous le signe du *Rapport de Brodie*, de Borges, l'étude avance à la façon d'un jeu de pistes piranésien, mais si elle donne l'apparence de beaucoup jouer, par exemple à « lancer les dés d'une lecture ouverte » (13), elle le fait sérieusement. En privilégiant pour ce faire le réinvestissement du texte de départ dans de « nouveaux circuits de sens » (89). Des sens que Viviers ne fait souvent qu'esquisser, d'une plume elliptique mais toujours suggestive. De fil en aiguille, la figure de Gulliver endosse des habits nouveaux, prouvant par là son étonnante disposition à parler en d'autres langues et pour d'autres époques. On se prend ainsi à imaginer Gulliver sous les traits d'Orphée, ou bien encore de Lazare, revenu d'entre les morts. N'est-ce pas Jean Cayrol, de retour des camps de la mort, qui jetait les bases théoriques d'un « romanesque lazaréen » et « concentrationnaire » ? L'hypothèse n'est pas si éloignée des fortes thèses d'Orwell, auxquelles Viviers accorde une large place, à propos de la « logique totalitaire » entrevue lors du dernier voyage au pays des Houyhnhnms, ainsi que du récit qu'en ramène le « survivant » de retour « de l'envers du monde ». Un récit « indicible » parce qu'essentiellement « invivable » (82), ce que les lecteurs d'un monde d'après la Shoah n'ont aucun mal à croire. La « critique swiftienne de la raison barbare » (82), saisie dans les « noces noires » du langage et du pouvoir, voilà qui, sans coup férir, fait de Gulliver « notre contemporain ».

À l'image d'Ulysse, lequel a plus d'un tour dans son sac, Gulliver « se » voyage, ainsi que le dirait Julia Kristeva (111). Traverser le livre de Jean Viviers — car on le traverse comme on le ferait d'une mer moins sûre qu'il y paraît —, c'est croiser d'île en île, plus « versatiles » (117) les uns que les autres ; c'est passer d'un bateau, espace de l'hétérotopie comme le voulait Foucault, à un autre « caisson étanche » ; c'est voguer au gré d'une « cohérence aventureuse », de « celles qui paraissent d'abord bafouer le bon sens et les convictions acquises » comme le proposait Roger Caillois, lui aussi partisan d'explorer « les *vérités invraisemblables*, ou les *évidences dérobées* » (*Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976). L'énigme du retour, en lieu et place de celle de l'arrivée, fait bel et bien partie de ces évidences dérobées, dont Viviers restitue les dessous, comme on parle du dessous des cartes. De fait, la géographie, utopique, imaginaire, comme celle d'un Jules Verne plus tard, y est opérante, l'histoire aussi, ainsi que la philosophie (Hume, Voltaire,

Nietzsche, Jankélévitch, Foucault). Mais c'est la littérature qui s'y trouve le plus volontiers sollicitée, avec ses perspectives cavalières, ses dits obliques, ses détournements parodiques (ainsi la « folie Gulliver », sans doute calquée sur la conradienne « folie Almayer », le très célinien « Voyage au bout de l'inouï », et son implacable « leçon de ténèbres », voire le capillotracté « Dommage qu'il soit à Laputa », de fordienne et licencieuse mémoire...).

Affleure à chaque page la volonté, très barthésienne, de livrer un texte de plaisir, de pousser le flirt amoureux le plus loin possible avec Homère, Rabelais, Defoe, Conrad, Kafka, Céline, Joyce, Musil, Kundera, Semprun, etc., de s'ébrouer, d'un mot, dans l'immensité de « l'espace littéraire ». À lire Viviers de près, on comprend que l'histoire de « l'autre Gulliver » se veut métafictionnelle autant que palimpsestuelle. La dernière entrée de la Conclusion, « Lire, écrire, conter », consacre véritablement la fictivité du propos : « et si Gulliver avait tout inventé ? » C'est un portrait de Gulliver en lecteur, et du critique en Gulliver, qui nous est donné là, car la fable du menteur magnifique est bien évidemment réversible. À l'image de ces *Détections fictives* proposées par Jean-Claude Milner, autre référence majeure, fût-elle là encore implicite. Portée de bout en bout par l'ironie qui s'affirme, en ses plis et replis, rétive à toute idée de totalité et de système, l'enquête fait de l'adjectif *several* la clef de voûte du dispositif critique. Gulliver, le « catastrophique » capitaine des *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, est bien « l'homme du plusieurs et du divers » (121). Et *several* donne précisément toute latitude au critique pour pratiquer l'art de la « détail ». De sorte que, loin de ressasser, ce qui serait après tout conforme à l'une des modalités du retour, l'écriture de *L'autre Gulliver* se veut plutôt adepte du rebond et de la relance. Ainsi donc, ultime paradoxe, dans ce livre dévolu à la réitération du revenir, c'est la poésie des départs qui s'impose, forte de ses jaillissements créatifs — on allait presque écrire récréatifs, mais ce serait faire fi des nombreux renvois aux spécialistes, français comme internationaux, de Swift. L'ouvrage est dédié à Claude Rawson, et son gai savoir ne souffre pas l'ombre d'une contestation.

On aurait simplement souhaité qu'au moment de quitter son lecteur, Jean Viviers prît tout son temps pour déployer les saisissants précipités de sens livrés dans la page ultime de son ouvrage. Mais, encore une fois, c'est à l'énigme, au libre jeu de l'interprétation, qu'est laissé le dernier mot. À croire que le spectre d'un Gulliver ligoté par les Lilliputiens aura servi de repoussoir à l'auteur qui aura tout fait, *a contrario*, pour laisser libre de toute entrave et ouvert à de futures inventions « ce corps sur la plage, ce corpus sur la page » (121). À cet égard, il n'est sans doute pas anodin que le livre paraisse dans la collection *Offshore* des presses de l'ENS. Une collection fondée par Pierre-Yves Pétillon, et aujourd'hui dirigée par Agnès Derail. *Offshore* : tout est dit, le cap sur la haute mer, l'appel du grand large, avec l'extraterritorialité pour viatique. Restait quand même à rentrer à bon port, à revenir dans les parages de l'*I-land* de Gulliver — c'est désormais chose faite. — Marc PORÉE (ENS/PSL)

Jacques CARRÉ. — **La prison des pauvres. L'expérience des *workhouses* en Angleterre** (Paris : Vendémiaire, 2016, 544 p., 25 €).

Cet ouvrage est le fruit d'un projet ambitieux et parfaitement maîtrisé de Jacques Carré, professeur émérite de civilisation britannique à la Sorbonne, qui parvient à présenter 300 ans d'histoire de la *workhouse* en moins de 500 pages de texte. Le résultat est extrêmement convaincant et permet au lecteur de comprendre les enjeux de cette institution dont on pourrait penser, à tort, qu'elle n'a plus aucun secret à nous livrer, tant la littérature victorienne nous a abreuvés de scènes plus ou moins réalistes ou fantasmées de la vie quotidienne en son sein. On pense à l'incontournable *Oliver Twist* de Dickens, et plus particulièrement à la scène d'anthologie où l'on voit le pauvre orphelin affamé se rebeller contre l'institution et oser cette simple requête : « *Please Sir, I want some more* », devenue célèbre. L'auteur prend en compte ces clichés et ces représentations littéraires, dont il reconnaît qu'ils constituent une forme de témoignage digne d'intérêt, les romanciers étant d'une certaine manière « les ventriloques du pauvre ». La difficulté d'écrire une histoire des sans-voix est en effet évoquée de manière récurrente par J. Carré, qui s'est appuyé majoritairement sur des sources qui émanent des « instances de pouvoir », faute de sources primaires disponibles qui permettraient de se faire une réelle idée de ce que pensaient les indigents eux-mêmes de l'institution. Jusque dans sa conclusion, l'auteur déplore le fait que « la mémoire de centaines de milliers d'indigents dans la *workhouse* en l'espace de trois siècles reste désespérément muette ». Cet obstacle méthodologique, inhérent à l'enquête en histoire sociale — en particulier lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux couches les plus populaires de la société — et sur lequel Jacques Carré insiste avec une probité et une rigueur intellectuelle qui l'honorent, ne signifie pas qu'il faille renoncer à écrire une histoire de la *workhouse* : cet ouvrage en est une preuve irréfutable. Certes, il est quasiment impossible d'accéder à une histoire vue d'en bas (*from below*), malgré les rares et précieux témoignages d'anciens pensionnaires que l'auteur a exhumés, dont l'autobiographie d'un certain Charles Shaw. Cet ouvrage offre néanmoins une présentation très complète et détaillée de la *workhouse* (depuis la *Poor Law* de 1601 jusqu'à l'abolition complète de l'institution en 1948) sous de multiples aspects : social, politique, démographique, religieux, matériel, financier, humanitaire ou répressif. J. Carré a scrupuleusement analysé « des sources aussi variées que des règlements de *workhouses* et des comptes rendus d'émeutes, des sermons de charité et des essais économiques, des appels philanthropiques et des brochures socialistes, des textes de loi et des écrits autobiographiques » et le croisement de ces sources, que vient nourrir la grande érudition de l'auteur, ouvre une perspective riche et complexe sur l'histoire de cette institution. De nombreuses études de cas, réparties sur tout le territoire anglais, enrichissent les analyses plus théoriques et apportent une dimension proprement humaine au propos : on citera les exemples de St-Giles-in-the-Fields, Poplar, Norwich, Bristol, Exeter, Shrewsbury, Manchester, Chell, ou bien encore la *Strand Union Workhouse*, à Londres, qui aurait été une source d'inspiration pour Dickens. Le livre s'articule autour de quatre grandes parties, intitulées « Réduire le désordre », « *Workhouse* et utopie sociale », « La *workhouse* punitive », « Exclure ou inclure ? ». L'approche est thématique mais coïncide souvent avec une approche chro-

nologique, qui suit l'évolution idéologique de la *workhouse* au fil du temps. Le titre de la dernière partie (« Exclure ou inclure ? ») est remarquablement emblématique de la réflexion menée tout au long de cette étude, à tel point qu'il aurait facilement pu trouver sa place au sein du titre général du livre, qui pourrait se concevoir comme suit : *Exclure ou inclure ? L'expérience des « workhouses » en Angleterre*. Il est évident que le titre ainsi proposé, même s'il résume bien la dynamique de pensée à l'œuvre dans ce livre et reste fidèle au propos de l'auteur, serait beaucoup moins porteur que cette référence à la « prison des pauvres ». En effet, cette expression, qui frappe l'imagination du lecteur dès le premier instant, est une allusion directe à la vision, souvent très noire, que pouvaient avoir les contemporains de cette institution, surnommée la « Bastille des pauvres », et au rejet violent qu'elle suscitait, allant parfois jusqu'à déclencher des émeutes, comme ce fut le cas à Bulcamp, dans le Suffolk, en 1765. Pourtant, une fois encore, Jacques Carré s'empare subtilement du cliché pour le détourner et le relativiser, lorsqu'il écrit : « Personne ne fut jamais contraint par l'autorité d'entrer à la *workhouse*. Il ne s'agissait pas d'une institution pénale, mais d'un établissement d'assistance ». On peut nuancer très légèrement cette affirmation, car une faible minorité d'individus était bel et bien envoyée de force à la *workhouse*, tout au moins au XIX^e siècle : les individus souffrant de troubles mentaux dont le comportement outrancier ou délirant dans la rue attirait l'attention des forces de l'ordre, qui les confiaient alors à la *workhouse* dans l'attente d'un transfert vers un asile d'aliénés. Cette situation reste cependant exceptionnelle et ne saurait invalider le propos de Jacques Carré, qui affirme à raison que la *workhouse*, en définitive, n'était pas un lieu carcéral. L'une des forces de ce livre réside d'ailleurs dans le fait qu'il ne propose nullement une vision manichéenne de la *workhouse*, mais en démontre toutes les ambiguïtés et tous les paradoxes, à la fois lieu de prise en charge, de soins, de régénération sociale et de maintien de l'ordre public. L'auteur replace cette institution dans son contexte social et législatif et affirme notamment qu'« il ne faut [...] pas noircir à l'excès une forme d'assistance qui avait au moins le mérite d'exister et d'empêcher certains indigents de mourir de faim ». L'exemple le plus éclairant est celui des femmes enceintes célibataires qui trouvaient à la *workhouse* une forme de refuge où elles étaient accueillies pour leur accouchement, « alors qu'elles étaient bannies des hôpitaux caritatifs ». S'il reconnaît à la *workhouse* quelques vertus, dont celle d'avoir préservé la population anglaise de la famine durant les trois siècles étudiés, J. Carré n'occulte pas pour autant les nombreux aspects négatifs de ce type d'établissement : ils sont évoqués lors des descriptions de la vie quotidienne dans ces institutions, qu'il s'agisse des humiliations, des châtiments corporels, de la perte d'identité et de la dépossession de soi — l'auteur fait ici référence à Erving Goffman et à son analyse de l'institution « totale » —, de la monotonie ou du caractère arbitraire du traitement de pensionnaires livrés au bon vouloir du personnel. Alors que les *Bridewells* (maisons de correction) adoptent un régime particulièrement sévère dès le milieu du XVI^e siècle, l'auteur semble adhérer à la thèse selon laquelle la situation dans la *workhouse* ne devient véritablement difficile qu'à partir de 1834, avec l'adoption de la *New Poor Law* sur laquelle « plane l'ombre de Malthus », le principe de *less eligibility* signifiant que l'institution se doit de devenir un véritable repoussoir qu'aucun indigent valide ne devrait être tenté de choisir. Jacques Carré propose une analyse

approfondie et originale de la valeur du travail (260-264) dans cette « maison de travail » qu'est la *workhouse* (le choix, judicieux, de conserver le terme anglais dans ce livre permet de respecter une réalité qui n'a pas de strict équivalent en France). Il démontre comment une modification profonde de la perspective sur le rapport au travail a accompagné, voire généré, cette transformation d'une *workhouse* régénératrice en une *workhouse* punitive. Il souligne au passage l'absurdité de vouloir mettre au travail une population majoritairement composée de vieillards, de malades, de femmes et d'enfants, la proportion d'hommes valides représentant environ 5 % seulement des internés vers 1860. L'auteur apporte également un éclairage passionnant sur la conception des notions de pauvreté et d'indigence ainsi que sur la genèse du stéréotype du « pauvre méritant » ou « non-méritant » (*deserving/undeserving poor*) que l'on associe traditionnellement à l'ère victorienne et qui était pourtant largement employé dès la fin du XVI^e siècle. Il aborde par ailleurs l'expérience novatrice quoique méconnue des colonies de travail et analyse les questions architecturales liées à l'ingénierie sociale : le Panoptique benthamien est ainsi considéré « comme l'expression d'exigences nouvelles d'organisation, de surveillance et d'hygiène dans le traitement des pauvres ».

On peut se demander comment une institution aussi controversée que la *workhouse* a pu perdurer pendant plus de trois siècles. Jacques Carré apporte dans cet ouvrage des réponses très claires et argumentées à cette question, sur laquelle il revient en conclusion. Ce livre est accompagné d'une liste des sources primaires, d'une bibliographie, d'un lexique, d'une trentaine de pages de notes, d'un index des noms de personnes et d'un index des noms de lieux, qui ne font que renforcer son statut manifeste d'ouvrage de référence sur le sujet. Si cette étude s'inscrit dans la lignée des travaux d'Ethel Mary Hampson, *Treatment of Poverty in Cambridgeshire, 1597-1834*, parus en 1934, et plus encore de ceux d'Anne Digby, *Pauper Palaces* (1978), son amplitude chronologique et géographique reste inégalée. — Laurence DUBOIS (Université Paris Nanterre)

Charlotte RIBEYROL (ed.). — *The Colours of the Past in Victorian England* (Oxford: Peter Lang, 2016, 270 p., 42 £/52 €).

In 1930, the literary scholar George R. Stewart, Jr. made an audacious prediction that, in light of the research collected in *The Colours of the Past in Victorian England*, suddenly seems plausible. “When the perfect history of English literature is written,” he claimed, “it will contain some such sentence as this: ‘One of the important events in the history of poetry during the nineteenth century was W.H. Perkin’s discovery in 1856 of phenylphenosafranine (C₂₇H₂₅N₄Cl)’”—the organic compound for mauve dye.¹ To be sure, as several of the essays in Charlotte Ribeyrol’s collection indicate, Perkin’s synthesis of mauve was a turning point in the history of dyes and colorants. It marked the moment at which the economy and materiality of colour that had existed at the beginning of the nineteenth century—one based on costly pigments made from natural materials and circulated through

1. George R. Stewart, Jr. “Color in Science and Poetry,” *The Scientific Monthly* 30.1 (January 1930), 71.

colonial trade routes—yielded to a new situation in which dyes were derived from the black products of industrial waste, especially aniline, and cooked to order in European chemistry labs. The modern effort to wrest a new rainbow from the dark sludge of coal production seemed nothing less than magical: one contemporary commentator remarked that “it seemed almost as wonderful to produce the colours of a rainbow from a lump of coal, as to extract sunshine from cucumbers.”²

Perkin’s discovery was thus undoubtedly a major event in the development of chromatic materials—but why should it figure in nineteenth-century *literary* history? For Stewart, mauve mattered for poets because it expanded their vocabulary for describing colour and all that it conjures. The organic chemistry behind aniline dyes ushered in new names for hues, ranging from Perkin’s “mauve” to “magenta,” “elephant’s breath,” and “crushed strawberry”—and Stewart saw these as stretching the expressive resources available to writers. Yet given the impressive research presented in *The Colours of the Past in Victorian England*, it must be said that this argument does not go far enough. For as this volume shows, the revolution in synthetic colours that unfolded over the second half of the nineteenth century not only “destabilized the terminology of colour,” as Ribeyrol puts it in her introduction, but also changed what colour meant, how it marked particular identities and aesthetic positions in Victorian writing, and—most of all—how it provided the terms through which nineteenth-century writers crafted a polemical vision of the pre-industrial past. Taken together, these essays disclose an entire *culture* of colour, one that links writers and artists, sanitation experts and mystics, archeologists and design reformers, and that ties all of these diverse figures to the specific materiality of modern colour. The result is a detailed and diverse account of “how colour emerged as a complex cultural sign in the Victorian age.”

In investigating the complex sign of colour, *The Colours of the Past in Victorian England* puts particular emphasis on “chromatic materiality,” the historical stuff of colour experience. It joins a growing body of scholarship that begins with the simple yet surprising claim that colour has a history. We may be tempted to think of “red” as having always been “red” in the same way. But colours appear in different ways and through different means across historical periods, such that an investigation of their cultural significance must involve a study of the dyes, pigments, and lighting technologies that provide the body of colour at any particular time and place. Studies of chromatic materiality prompt us to consider what makes colours of their moment.

Here is where Ribeyrol introduces a fascinating twist. In addition to showing how colour has a history, her volume argues that colour was used to create historical ideas about history itself, in the form of colourful visions of the chromatic character of the past. The first chapter, for instance, analyzes W.H. Hunt’s “chromatic nostalgia,” the way he praised the pigments of previous centuries against the “poisonous” and “pestilential” chemical colours of modernity. (Several of the essays show how aniline dyes became

2. Quoted in Charlotte Ribeyrol and Philippe Walter, “‘A magic web with colours gay’: W.H. Hunt’s Chromatic Nostalgia,” in *The Colours of the Past in Victorian England*, 43.

shorthand for all that was debased and artificial—making them anathema to William Morris and attractive to Oscar Wilde.) But even as Hunt railed against modern colorants and warned of their “fugitive” properties, the demonstration of his theories made use of the very synthetic colours he denounced. Similarly, Stefano Evangelista explains that the Japanese wood-block prints that writer Lafcadio Hearn revered as embodying “a vanishing world... threatened by forces of modernization” in fact made use of modern pigments such as “Berlin” blue. These examples illustrate the complex temporality of colour that sets the theme for the first part of the volume and that constitutes one of its most compelling subjects: namely, the way that the colours of the past, in the Victorian imagination, were created through the colours of the present, even as the stories told about chromatic history were mobilized for a critique of modernity. One of the volume’s recurrent figures in John Ruskin, whose chromatic nostalgia tinged his valorization of Gothic art—with its stained-glass windows and illuminated manuscripts—over the drab, industrial nineteenth century.

What makes this twin emphasis on chromatic materiality and the representation of the past so original is that the story of nineteenth-century colour is usually told as one of abstraction and innovation, one that culminates in that quintessential image of modernity, the non-figurative painting. Against this too-easy narrative, *The Colours of the Past in Victorian England* reminds us that aesthetic abstraction cannot be detached from chromatic materiality, and that the future of colour was inseparable from its imagined past. Consider aniline dyes like mauve. They seem “abstract,” in that they result from the chemical extraction of specific molecules responsible for the colouring properties of traditional pigments, but this abstraction has its own specific materiality. Similarly, Caroline Arscott connects early efforts in visual abstraction to the material practices of textile production by arguing that Whistler’s “symphonies in white” from the 1860s proceeded through a process analogous to contemporaneous practices of bleaching. And Isabelle Gadoin uses Owen Jones’s *The Grammar of Ornament* to ground the development of an abstract “language of form and colour” both in Jones’s use of cutting-edge chromolithographic technologies and in his fascination with historical and eastern colour practices. The second section of the volume focuses on this connection between colour and the East, with Jones as the central figure. The third section further unfolds the tensions between the material and the abstract through several fascinating case studies, including the nineteenth-century revival of Luca della Robbia’s coloured terracottas, the transformation of liturgical vestments and other sacred materials into a Decadent aesthetic of surface and sensuality, and the illustrations of colourful “auras” in the Theosophical study *Thought-Forms* (1901), which drew from both Eastern mystical influences and the wave-theory of light to create a “key” to the emotional power of colours that influenced many avant-garde painters, most notably Kandinsky.

The volume’s range testifies to the richness of colour as a site of historical inquiry. Even beyond chemistry and colorants, the Victorians wrote reams about colour experience, especially within the emerging disciplines of experimental psychology, linguistics, and anthropology. I would have been interested to read more about how these endeavours drew from and contributed to nineteenth-century chromatic materiality, especially psychology,

which by the end of the century had become the most prominent scientific discourse on colour. If chemistry provided the materials of Victorian colour, the sciences of perception offered influential accounts of how those materials were inscribed in human experience, where they interfaced with language and culture. But of course books must have boundaries, and to gesture to these other areas is only to signal the importance of Ribeyrol's topic and the avenues of research it opens. Indeed, *The Colours of the Past* not only offers a new angle on Victorian Studies, helping us to see major figures from the Pre-Raphaelites to the Decadents in light of chromatic materiality; it also advances the emerging field of literary colour studies. Unlike the symbol-hunters of old, the authors in this volume challenge us to look beyond mere hue to consider chromatic qualities such as texture, intensity, brightness, and materiality when analyzing the cultural significance of historical colours. And they demonstrate a striking observation about nineteenth-century literary history (though, it must be said, without flagging it as such): that colour proved most attractive to members of an avant-garde warring against realism. We might wonder, how did colour, in addition to facilitating an imagined past, also become the marker of modernity? Ribeyrol's stimulating collection is sure to spark many other lines of inquiry. It is well organized and beautifully illustrated, and it makes a strong case for interdisciplinary research. After reading *The Colours of the Past in Victorian England*, I feel that Stewart's prediction about the importance of mauve for literary history may just prove right. If so, we'll surely have Ribeyrol and her contributors to thank. — Nicholas GASKILL (Rutgers University)

David STAINES (ed.). — **The Cambridge Companion to Alice Munro** (Cambridge: Cambridge UP, 2016, XIII + 201 p., 18,99 £).

Bien connue des anglicistes français, depuis que le recueil *Dance of the Happy Shades* (1968) a figuré au programme de l'agrégation en 2014-2016, Alice Munro fut la première nouvelliste à se voir attribuer le prix Nobel de littérature, en 2013. La critique, et notamment la critique française dont on se plaira à saluer au passage la force d'anticipation et l'acuité critique (Héliane Ventura, Corinne Bigot), n'a pas attendu cette consécration tardive, par rapport à un genre faussement qualifié de mineur, alors qu'il n'est que court, et donc doublement difficile à négocier, pour tenter de prendre toute la mesure d'une œuvre inventive et puissamment singulière. Sans surprise, ce sont les grandes problématiques qui occupent le devant de la scène : l'inscription, toujours problématique, dans l'espace canadien, les influences littéraires, le rapport à l'histoire, individuelle et collective, la dette envers les ancêtres paternels, écossais en la circonstance (dont James Hogg, l'auteur en 1824 de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*), le lien avec la mère. Les techniques narratives, bien sûr, retiennent l'attention, mais uniquement dans les ouvrages, individuels ou collectifs, qui ne craignent pas de prendre à bras-le-corps l'une des questions les plus délicates qui soient, celle qu'exposait Alain Nadaud, quand il déclarait en préambule à son *Voyage au pays des bords du gouffre et autres nouvelles* (1986, je souligne) : « La nouvelle, c'est la guérilla. » À savoir un art vivant d'expédients et de rapines, adepte de la technique du *hit and run*, consistant à faire main basse sur l'événement qui fait « crise », avant qu'il n'ait vraiment eu le temps de se développer, puis de détalé, sans jamais

vraiment s'éloigner pour autant des « bords du gouffre ». Mais un art létal, surtout, comme les armes du même nom, d'une cruauté implacable envers ses victimes désignées. Un art redoutablement « coupant, » en tout cas, si on veut bien entendre par là la propension, chez les grands nouvellistes, tel Tchekhov que Munro aura beaucoup lu et médité, à couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Ce rêve d'une œuvre sans commencement ni fin, d'inspiration très russe, dans lequel les modernistes se reconnaîtront, cette attention portée aux omissions, réticences, retenues et autres « silences de la nouvelle » (titre sous lequel Corine Bigot a écrit un bel ouvrage paru aux PUR en 2014), on les retrouve assurément chez la Canadienne. À cet égard, l'un des articles les plus innovants du séduisant *Companion* assemblé par David Staines est celui que signe W. H. New. Dans « Re-reading *The Moons of Jupiter* », il s'essaie à prendre les nouvelles, et le recueil, par un bout puis par un autre : débiter d'abord au début, puis au milieu, puis encore par la fin, mais dans le dessein de démontrer l'étonnante flexibilité de la technique : « *The Moons of Jupiter* does not end with unilateral closure; it calls for a different kind of recognition: to realize that going back—re-reading—means beginning again. » (133)

Autre éclairage original, celui qu'apporte Héliane Ventura, qui choisit de se pencher sur la figure du barde au féminin, en lien avec l'ample geste artistique munroviennne — ce qu'elle avait commencé de faire dans sa monographie portant sur *Dance of the Happy Shades* (Atlande, 2014), mais la perspective se veut ici plus englobante. On y retrouve, entre autres, le même soin, à la française, apporté à analyser en détail les nuances et les mouvances de la langue, de la syntaxe et de la phrase. En regard, la contribution de Margaret Atwood, « *Lives and Girls and Women: a Portrait of the Artist as a Young Woman* », paraît plus descriptive, mais sans doute fallait-il bien que le nom d'une autre grande écrivaine canadienne, déjà consacrée par un *Cambridge Companion*, fût associé à l'entreprise. Plus généralement, les contributions du recueil se divisent entre celles qui choisissent d'étudier un recueil unique — Munro en a publié quatorze ! — et celles qui se risquent à la synthèse. C'est le cas du premier chapitre « bio-critique » de David Staines, « From Wingham to Clinton: Alice Munro in her Canadian Context », que complète judicieusement l'article de Marilyn Simonds, « Where Do You Think You Are? Place in the Short Stories of Alice Munro ». Les chapitres de la fin reprennent et poursuivent cette veine transversale, voire thématique, à commencer par « Alice Munro and Personal Development », que signe Robert McGill ; inédite, sa démarche mène à rebours de son titre obvie, en discernant, chez Munro, une forte propension à fuir ou à récuser la transformation, « or straightforward 'improvement' », pour privilégier, tout au contraire, une poétique du retour et du revoir (*review*) qui s'avère être une herméneutique, de type chronique, « for her stories encourage readers not only to look closely at life itself but also to look at it repeatedly ». De la sorte, conclut-il, la nouvelle finit quand même par devenir une forme et un genre d'apprentissage, mais ce dernier reste à jamais sans fin (152). Elizabeth Hay, pour sa part, ferme la marche, avec un article attendu portant sur le trouble persistant suscité par le « matériau » (*material*) maternel dans l'œuvre ; il s'achève sur cette citation, tirée de *Dear Life* (2012) : « We say of some things that they can't be forgiven, or that we will never forgive ourselves. But we do—we do it all the time » (191).

Mais s'il fallait retenir une caractéristique propre à chacune des riches contributions du volume, on la trouverait, par exemple, dans l'article proposé par Douglas Glover sur le « style » de Munro. Ce dernier commence par livrer une définition de son objet, en deux temps : « style as the basket of syntactic moves habitual to an author, but also style as tilt, the characteristic lean or bearing of the author as she represents herself through her writing » (45). Elle va lui permettre de mettre au jour une tension, structurelle, à l'œuvre dans les nouvelles : « It is out of the tension implied in the paradox, between wanting to be (alone, an exile, or a spy) and the formal imperatives of a social animal [...] that Alice Munro creates her short stories » (58). Mais c'est le deuxième volet de la définition qui va s'avérer le plus pertinent : si gête ou bande il y a, c'est d'abord en raison de l'instabilité foncière du réel, de la réalité, de la vie. Laquelle conduit l'écriture elle-même à donner ou à prendre de la gête. C'est le cas du « life-writing » d'Alice Munro magistralement reconstruit par Coral Ann Howells, aux pages 79 à 95, mais également de son féminisme « undogmatic », sur lequel se penche avec finesse Maria Löschnigg. L'un et l'autre portent la trace de ce qui pourrait s'apparenter à un balancement (« she is both a feminist and *not* a feminist author », 4) mais qui relève, bien plutôt, d'un art de l'inclinaison à bon escient, histoire de ne pas se laisser entraîner par le fond. Sans jamais se résoudre à passer en force, la nouvelle munroviennne n'en est pas moins experte dans l'art et la manière de faire contrepoids : « she has managed to develop a mode of literary articulation which does not exchange one system of power for another, but rather deconstructs power as such through her insistently interrogative approach » (75). On ne saurait mieux dire. — Marc PORÉE (ENS / PSL).