

able, objective, the narrator is not; but at least she is up front about her biases and limitations. As she says of the white man Golden Boy: "He is lying, the hypocrite ... he thinks his story is wonderful .... But I know better." And at the end of her narrative she reflects: "I started out believing that life was made just so the world would have some way to think about itself .... I don't believe anymore." This style of narration, however, may, as Deborah McDowell points out in her recent review of *Jazz*, "vex and frustrate those who seek the familiar satisfaction of a fast and easy read, alienate those who do not share the novel's assumptions that there is more to reading than tracing characters and plots."<sup>2</sup>

As with Morrison's earlier novels, a central theme in *Jazz* is mothering. This theme is of particular interest to me as I am currently writing on mothering in the fiction of Morrison. *Jazz*, though, is about the *absence* of mothering; a text which gives narrative form to the spiritual "Sometimes I feel Like a Motherless Child." Violet's mother commits suicide by jumping into the family well and Dorcas's mother is burned to death in a house fire. Joe's mother, Wild, was "a woman too brain blasted to do what the meanest sow managed; nurse what she birthed." The mothers' deaths by fire and water and Wild's life inside the earth is like the many other metaphors of this text; richly suggestive yet exasperatingly elusive. Why is the loss of a mother associated with the elements of Fire, Water, and Earth? This puzzle, though, like the many others set out by the narrator—and Morrison—is left to the reader to piece together.

I share McDowell's view that *Jazz* "stirs the mind more than the heart": *Jazz* is an intellectual book in which the act of telling is as important as what is told.<sup>3</sup> As Toni Morrison remarked in a recent interview: "I wanted the book to be itself an act of creation, to be the subject of its own imagination."<sup>4</sup> Indeed, you may need to read *Jazz* a few times to fully appreciate both the telling and the told. But I assure you, you will be, as I was that cold April day, most delighted with what you find.

<sup>1</sup>Charlotte Perkins Gilman, *Yellow Wallpaper* (Old Westbury, NY: Feminist Press), 25.

<sup>2</sup>Deborah McDowell, "Harlem nocturne," *The Women's Review of Books*, June 1992: 3.

<sup>3</sup>McDowell, 4.

<sup>4</sup>Susan Cole, "Toni Morrison" in *now Magazine*, April 30-May 6, 1992.

## MAIN BRIDES

Gail Scott. Toronto: Coach House Press, 1993.

by Nanci White

Lydia, the voyeur barfly narrator of Gail Scott's novel *Main Brides*, regards herself as a philosophical investigator of the late 20th century. Fascinated by the various personalities and personas she observes from the safety of her wine-induced critical detachment, she concocts for herself a powerful *pousse café*, stacking together the layers of female lives rushing by her on The Main in Montreal.

Believing herself seeing but not seen, she carries on this daily and nightly investigation from the Olympian purview of "her" table in a crowded brasserie. Stretching out the marathon hours of her vigil with endless carafons of wine occasional brandies and regular bulimic episodes to maintain her precarious equilibrium, Lydia is, in reality, avoiding the terror of returning home to an empty apartment and an even emptier life.

Like all compulsive voyeurs, Lydia fears involvement. Preferring the hard edges of intellectual constructs, she is uncomfortable with any experience over which she cannot exercise total control. By subjecting all the women of the district (whom she labels "Main Brides") to her critical scrutiny and the operations of her fervid imaginings, she weaves their several lives into a tapestry of her own design. Jumping off from the external signifiers of hair styles, fashion, accessories and mannerisms, Lydia conjures heroines out of passersby, shaping a tenuous solidarity out of evanescent strangers.

The "brides" themselves, however, are not completely unaware of this isolated watcher in their midst. Some, like Nanette, a drug-dealing beautiful teenager, is openly contemptuous of her, while the

lesbian lovers are only passingly curious about the rather straight-looking "chick" at the adjacent table. What none cares to guess at is the voyeur's greed that feeds on their fragile glamour or her barely suppressed rage against circumstance and history.

Lydia's greed is essentially aesthetic. She finds each subject's persona intriguing because it represents an aspect of the eternal, caught in the flux of time and space. Like desert flowers born to blush unseen, these transcendent "brides" are Lydia's projections, her defense against the sordid and often violent realities of women in urban spaces: the entrenched inanities of the patriarchy, the hegemony of the rich and powerful over the poor and oppressed, and the brutality of rape. Exalting her fellow women travelers to the status of icons in her mind's monologue, Lydia imagines them as talismen, empowered to block out the darkness of her endless nights, ranged against the sky like earthbound angels holding up the heavens.

But the struggle to maintain the nirvana necessary for savouring the eternal is purchased at great price, that of whole consciousness. Only when she is suspended in her liquid dream world can Lydia damp down memory and fear, only then is she released from an agonizing awareness of what her palace of art is costing her.

Occasionally, an overwhelming and very human need for relation and physical affection drive her down from the empyrean to the desperate anxiety of life below. Among her encounters, Lydia forms a liaison with a country music-writing cowgirl. Even though driven by her constant cravings, Lydia still grasps at a smug and elitist safety net of snobbery. Self-satisfied with her post-modernist language, her hip vocabulary of architectural signs and signifiers, Lydia disapproves of her lover's hokey westernism (a too close reminder of her own Edmonton roots), her *déclassé* musical taste and her polyester wardrobe of ideas. Hiding behind the hypostatism of deconstructionist verbiage and political militance, Lydia rejects the loving and the real and retreats back into her vast empire of words and watching.

But beyond Lydia and her intellectualized construction of reality lies a larger backdrop: the multihistorical awareness

of the author herself. Scott's elaborate and seamless frame-story of the watcher watched is a skillful mirror of the marginalized. Realizing that the smallest structures of everyday life reveal the true history of lived lives, unlike the androcentric chronicles of great wars and technological innovations, Scott views the "brides" as fin de siècle revolutionaries, each seeking a foothold on millenium through music, art and sexual expression. The novel is almost pure incantation, a plea for that future where women will not lack the "material capacity for existence," a future where women will not need knives in their boots, drugs in their bodies or barricades around their souls' skyline.

## FENÊTRE SUR COUR: VOYAGE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE D'HÉLÈNE PARMELIN

Mair Verthuy. Laval: Éditions Trois, 1992.

par *Lucie Lequin*

C'est d'une voix bien personnelle que Mair Verthuy aborde l'oeuvre d'Hélène Parmelin. Elle a certes recours à des théories sur la littérature ou la culture pour expliquer cet univers romanesque, mais tout aussi souvent, c'est par le biais d'autres écrits de création qu'elle pénètre plus profondément dans l'oeuvre de Parmelin, plaçant ainsi au coeur de son essai, la fiction. C'est que la littérature formule une compréhension du monde que les sciences humaines n'arrivent pas toujours à penser. Expliquer la fiction par la fiction et le monde par la fiction serait peut-être la voie du retour à un savoir plus humaniste.

Verthuy puise d'abord dans l'oeuvre à explorer, les indicateurs qui lui permettront de rendre compte de la vision du monde et de l'esthétique propre à Parmelin. Ce sont ces indicateurs qui organisent sa lecture et structurent son essai qui se lit comme un dialogue. Dans un premier temps, c'est le dialogue entre l'essayiste et l'oeuvre. Dans un deuxième temps, à la fin de l'essai, Parmelin, la personne et l'auteure, répond à ce premier dialogue qu'elle a suivi sans y participer. Finalement, dans la conclu-

sion, Verthuy répond, en quelque sorte, à Parmelin.

Dans l'introduction, Verthuy explique le titre de son essai. Durant son enfance, la petite Hélène pouvait observer de la fenêtre de l'atelier où elle vivait avec sa famille, trois cours, trois mondes contrastés de façon simultanée. Cependant l'enfant ne regardait pas de l'extérieur les gens dans sa propre cour puisqu'elle «s'immiscitait dans leur vie comme eux participaient à la sienne.» Elle était actrice et témoin, marginale et participante. Cette double position, selon Verthuy, constitue «une espèce de mise en abyme de sa carrière de romancière.» Ce paradigme de la fenêtre sous-tend l'oeuvre de Parmelin, mais aussi l'essai de Verthuy qui l'aborde de l'extérieur en tant que critique tout en vivant, si l'on peut dire, avec (dans) l'oeuvre.

Qui est Hélène Parmelin? L'essayiste nous présente surtout la romancière et ne rappelle de sa vie que ce qui est utile à l'essai. Française, fille d'émigrés russes, Parmelin est l'auteure de dix-sept romans, de plusieurs pièces de théâtre, de nombreux écrits sur l'art et la politique. Elle se classe, selon Verthuy, parmi les plus grands auteurs français du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, la presse semble la boudier, en grande partie, parce que Parmelin n'a jamais suivi ni les modes littéraires ni les courants idéologiques. Cette romancière, humaniste foncièrement indépendante, a souvent écrit à contre-courant des grands mouvements de son temps. Incapables de la classer, les critiques ou encore les activistes, les féministes par exemple, l'ont ignorée. L'essai de Verthuy met en lumière l'engagement singulier et indéfectible de Parmelin dans la littérature et la pensée du monde; c'est une invitation au voyage dans un univers romanesque peu fréquenté. C'est donner à l'oeuvre parmelinesque une place d'importance.

Trente-sept ans d'écriture ne se résument pas facilement. Pourtant Mair Verthuy, dans son premier chapitre, brosse un tableau général de l'oeuvre de Parmelin dont elle souligne la continuité. Elle en repère aussi des récurrences, certaines étapes, des préoccupations esthétiques qui en ont formé l'architecture. Ce premier chapitre oriente la lecture de l'essai et permet de situer l'oeuvre de Parmelin dans son contexte. La complicité des lectrices et lecteurs est dès lors engagée.

Dans les chapitres suivant, l'auteure approfondit les indicateurs repérés dans le premier chapitre. Un chapitre est consacré à la géographie de l'oeuvre de Parmelin; elle jette un regard sur un Paris moderne et multi-ethnique, sur ses foules et sa vie grouillante, un Paris parfois inconnu où les touristes, et mêmes les Parisiens, ne vont pas. Un autre chapitre apprivoise les récits de Parmelin ou plutôt en montre les mécanismes, entre autres, l'art qu'a Parmelin de créer une «immense fenêtre-gigogne.» Les questions de temps et de lieux sont étudiées dans le chapitre quatre: les interactions du temps insécable, circulaire ou simultané sont associées au sexe de la romancière. Pour Verthuy, cette appréhension du temps place la romancière du côté de l'écriture au féminin puisque c'est à partir de son vécu de femme que Parmelin a dépassé le seul temps linéaire. Le dernier chapitre traite de la guerre, de la mort et des clowns, perçus comme des clefs de cette écriture romanesque. Trois dessins géométriques résumant et concrétisant certaines analyses. Avant la conclusion, s'insère la réponse de Parmelin, une réponse où elle rappelle son choix de romancer ses idées. Suit la conclusion de Mair Verthuy qui nous ramène à l'essentiel de son ouvrage, à Hélène Parmelin, la romancière. Une bibliographie de l'oeuvre de Parmelin et de ses critiques complète l'ouvrage.

Mair Verthuy voulait partager sa lecture en mouvement de l'oeuvre de Parmelin et en élargir le cercle des *aficionados*. Chez ceux et celles qui n'en font pas encore partie, elle a suscité la curiosité. Pour le lectorat déjà gagné, elle a provoqué le désir de relire. Pour les féministes qui sont passées à côté de cette écriture de femme, c'est un voyage à entreprendre.

## MOTHER, NOT MOTHER

Di Brandt. Stratford: The Mercury Press, 1992.

by *Lynn Crosbie*

The cover illustration of Di Brandt's collection of poetry *Mother, Not Mother* is a Madonna-and-child rendering, in which the Madonna's face is doubled. She is both solemn and feral: one half of her face