

Recent Canadian Theses in French Literature

Angela Mattiacci, « Édition critique du *Bestiaire marial*, tiré du *Rosarius* (Paris, ms. B.N. f.fr. 12483) », Université d'Ottawa 1996.

Au moyen âge, le bestiaire jouait un rôle fondamental en tant que clé interprétative du monde parallèle des animaux. En France, ce genre a connu un succès énorme. De tous les bestiaires, c'est le *Bestiaire marial* qui se distingue par son sujet et par son choix d'animaux. Ce bestiaire, le dernier du moyen âge et qui nous reste dans un manuscrit unique, se singularise pour plusieurs raisons. D'abord l'auteur anonyme l'écrit pour un auditoire spécifique. Ensuite, il y fait la comparaison avec Notre-Dame (non pas le Christ). Et enfin, il traite des animaux qui ne sont pas présents dans les autres bestiaires français. Il s'agit donc d'une œuvre unique de plusieurs points de vue. Nous donnons ici la première édition critique de ce texte important.

Lloyd Randall Sheppard, "The Dialogue of Sage and Sophist: Rabelais' *Tiers Livre* in the Humanist Context," University of Toronto 1996.

Any interpretation of the *Tiers Livre* (1546) must begin outside the text itself, in the shared horizon of Renaissance humanism. A framework and orientation towards moral education constitutes the "whole" in relation to which the *Tiers Livre* can be interpreted. Three works are indispensable references: Castiglione's *Il libro del cortegiano*, More's *Utopia*, and Erasmus's *Moriae encomium*. The *Tiers Livre*, a series of consultations or dialogues, presents in the first instance a dialogical opposition between Pantagruel, the ideal prince, and Panurge, his courtier. The opening episodes bring into view the political sphere and thus the *Cortegiano* and other prescriptive contemporaneous texts. The courtier is the counsellor who educates his prince in virtue and justice. A moral and practical philosophy, one with political application, is further elaborated in More's *Utopia*. It is in this context that Panurge's question about marriage, which leads to the series of consultations constituting the main episode of the *Tiers Livre*, should be seen. Finally, the Bridoye episode sets forth the exemplary wise fool, the "morosophe" Bridoye, who exemplifies Socratic ignorance and shows the influence of Erasmus's *Moriae encomium*. Panurge also shows this influence in his double character of *ieron* and *alazon*. The preeminent literary model of the comic dialogue in the *Tiers Livre* is the marriage of Dialogue and Comedy effectuated by Lucian of Samosata. Lucian's serio-comic sophistic performances find contemporaneous expression in the Panurge of the *Tiers Livre*.

Panurge's marriage question conceals a question relating to the resolution of the will and the limits of knowledge. Thus the reference to the *Querelle des amyes* does not exhaust the content of the *Tiers Livre*, which encompasses themes of justice, divination, and natural history (subject of the final episode). The *Tiers Livre* is an enquiry structured by the dialogue between sage and sophist, like Diderot's *Neveu de Rameau*. Both works accomplish a comparable critique of knowledge.

Benoît Bolduc, « Le mythe de Persée et d'Andromède sur les scènes française et italienne (de 1587 à 1712) », Université de Montréal 1995.

Cette thèse analyse une trentaine de textes dramatiques. La nature composite du corpus a dicté un découpage en trois parties permettant d'examiner d'abord les intermèdes purement spectaculaires, puis les pièces de théâtre et, enfin, les opéras.

Les pièces les plus importantes font l'objet d'une mise en contexte historique et poétique qui en révèle la valeur et le sens. La fortune des *Métamorphoses* d'Ovide a assuré la transmission d'une légende qui se prête à plusieurs lectures allégoriques. L'analyse du corpus montre les constantes et les nuances de l'interprétation du combat de Persée contre le monstre et de la libération d'Andromède. Depuis Boccace et les Ovides « moralisés », le commentaire moral tend à interpréter la victoire du héros comme la victoire de la Foi sur le Vice, libérant la Vertu menacée. Cette lecture se double d'une image politique qui associe le héros au prince commanditaire du spectacle.

D'autres facteurs ont assuré le succès du thème sur les scènes françaises et italiennes au XVII^e siècle. L'attrait grandissant pour les techniques scénographiques favorise l'adaptation de fables susceptibles de multiplier les machines. La présence de Pégase, associé très tôt à l'épisode de la délivrance d'Andromède, inspire des voleries audacieuses qui rivalisent avec l'ingéniosité d'un monstre articulé et cracheur de feu. L'opposition de Phinée, fiancé d'Andromède, permet également à quelques dramaturges d'appliquer, avec plus ou moins de succès, les règles aristotéliennes qui suscitent pendant cette période des discussions emportées. L'opéra naissant fera de la princesse éthiopienne l'une de ses héroïnes privilégiées en grande partie parce que le personnage se prête au développement d'un lamento dramatique.

La conjonction de ces éléments assurera au thème un succès constant jusqu'à ce que la scène se lasse des héros mythologiques et les remplace par des héros romanesques inspirés par la pastorale dramatique et la comédie.

Le regroupement thématique du corpus permet de voir à travers l'évolution d'un thème et de ses adaptations, le développement des arts de la scène dans deux pays dont les traditions spectaculaires sont étroitement liées. Au fil de l'analyse, certains rapprochements mettent en lumière l'influence déterminante de la réflexion poétique italienne et de ses techniques scénographiques sur la constitution du théâtre français et, en particulier, sur la formation de la tragédie lyrique.

En annexe sont regroupés des documents reproduits dans leur langue d'origine et qui constituent un bon échantillonnage de la variété du corpus. Treize illustrations témoignent par ailleurs des échanges constants entre les arts figuratifs et les arts de la scène, montrant l'évolution des formes et de la disposition de l'*istoria*.

Rod S. Heimpel, « Généalogie du manifeste littéraire », University of Toronto 1996.

Les études du manifeste littéraire parues jusqu'ici ont ceci en commun qu'elles situent l'identité du « genre » manifestaire au niveau discursif. Notre point de départ consiste en l'idée que l'identité du texte-discours se situe toujours déjà dans le prolongement d'une activité interprétative appelée *genre*. Pour nous, le « genre » du texte relève des *seuils* (paratextes) ou des *parerga* (« cadres ») : les titres, les signatures, les instances préfacielles, etc. Cette théorie des genres a la particularité de ne pas réduire le manifeste à des « traits » de base. Ainsi, au lieu de poser la linéarité ou la continuité historiques du phénomène, nous pouvons modéliser un phénomène multiple et complexe ; bref, nous pouvons aborder une généalogie du manifeste littéraire. Pour ce faire, nous soulignons d'abord que le manifeste politique n'est pas

un phénomène séparé ou extérieur au manifeste littéraire. Nous étudions le discours de plusieurs manifestes (politiques) parus entre 1614 et 1848 en Europe non pas d'un point de vue typologique, mais généalogique, c'est-à-dire comme des dominations consécutives du phénomène manifestaire. En ce qui concerne le « cadre » générique, nous soutenons l'importance irréductible des titres et des signatures manifestaires. Il s'agit de comprendre que même la signature demande à être interprétée ; ou plus encore : tout manifeste « existe » à partir d'un acte de signature.

Ensuite, en abordant le manifeste littéraire, nous reconnaissons qu'il est dominé d'une façon tout à fait particulière : il est toujours ballotté entre les points de vue des « auteurs » et des critiques. Afin de faire face à la multiplicité et à la complexité étonnantes du phénomène qui en résulte, nous proposons une démarche à la fois généalogique et typologique. Par là, il y a non seulement des signatures auctoriales, mais aussi des signatures allographes (celles des critiques littéraires) ; ces signatures peuvent être placées à côté du texte (*péritextes*) ou en dehors du texte (*épitextes*) ; et finalement, l'« acte » se déroulera en trois « moments » possibles : l'« original », l'ultérieur et le tardif. D'où notre question fondamentale : « Qu'est-ce qui vaudra en tant que manifeste, pour qui et quand ? »

Pierre Savoie, « L'esthétique grotesque et *L'homme qui rit* de Victor Hugo », Université de Montréal 1995.

La contribution de Victor Hugo à la littérature est remarquable non seulement par la qualité de ses œuvres de fiction, mais encore en raison de la réflexion esthétique qu'il poursuit pendant cinquante ans, à travers ses préfaces et ses essais qui traitent de la philosophie de l'art.

En relation avec le sublime, le grotesque est sans doute la notion la plus importante pour le développement de sa réflexion. Il lui permet de proposer une esthétique en rupture avec le classicisme et le beau traditionnel. Du coup, Hugo rend possible l'épanouissement d'une véritable littérature romantique, qui se distingue radicalement de celle des préromantiques.

C'est donc en analysant concurremment les notions de *beau*, de *grotesque* et de *sublime*, ainsi que les rapports complexes qui existent entre elles depuis le siècle de Louis XIV jusqu'au romantisme, en fonction des idées que l'on se fait alors de la *raison* et de la *nature*, que l'on peut apprécier l'originalité et l'importance de la réflexion esthétique de Hugo.

La catégorie esthétique de Hugo se caractérise par une structure duelle, une réception ambivalente et une création libre. Ce schème esthétique se retrouve par la suite chez tous les théoriciens du grotesque, qui le présentent néanmoins sous des aspects assez différents les uns des autres.

Du reste, on peut observer des similitudes saisissantes entre le schème du grotesque et celui du baroque, de telle sorte que le grotesque apparaît comme une catégorie transhistorique.

Dans *L'homme qui rit*, Hugo met en forme de façon extraordinaire ce schème esthétique, en créant une œuvre à la fois *déconcertante* et *splendide*. En ce sens, on peut dire que ce roman de l'exil est son chef-d'œuvre en fait d'art grotesque, selon les trois éléments qui servent à définir une catégorie esthétique.

Du point de vue de la réception, depuis 1869 jusqu'à aujourd'hui, *L'homme qui rit* reste une œuvre ambivalente, profondément marquée tout le long de ces années par des réactions contradictoires. Cela vient de sa structure même.

Les personnages du roman possèdent en effet une structure duelle, tant au niveau de leurs actions qu'en fonction de leurs caractères. D'un côté, il n'y a pas

d'équivalence entre les traits corporels et les qualités morales ; de l'autre côté, un même personnage joue souvent deux rôles antagonistes. Cette dualité irréductible des personnages est également sensible dans leur discours.

Enfin, la liberté de création qu'autorise la catégorie esthétique de Hugo donne à son roman une originalité incomparable, parce qu'elle se prête par définition à toutes les « extravagances ».

En somme, la réflexion esthétique de Hugo ouvre la voie à la modernité, en justifiant à l'avance le surréalisme et le théâtre absurde notamment, comme le montre déjà à sa manière *L'homme qui rit*.

Bruce George Ferguson, "Ideology in the Fantastic Narrative of Charles Nodier," University of Toronto 1996.

This study undertakes a socio-political reading of a selection of Nodier's fantastic tales. Nodier was significantly influential in the literary circles of late 1820's and early 1830's France as host of the salon at the Arsenal library, to which he was named librarian in 1824. He also participated frequently in the intellectual and literary life of France by writing many essays on history, politics and literature, and by contributing regularly to several journals; and this, during a period of great social, political and ideological change. Nodier's career as journalist and essayist spanned a period from the last years of the Napoleonic Empire to the middle years of the July Monarchy.

The choice of fantastic short-stories as the principal corpus for a socio-political reading of Nodier may seem problematical, since the genre itself is not usually regarded as being particularly ideological. Nevertheless, Nodier's tales contain many references to "real-world" social and political issues. Therefore, one of the principal goals of the present study is to describe precisely the role of ideology, as part of the socio-political commentary, in Nodier's tales. Starting with an overview of socio-political and ideological readings of the genre, and finding that none entirely does justice to Nodier's fantastic narrative, this thesis attempts to devise an approach to ideology in fantastic literature that is tailored to Nodier's works, with close readings of three of Nodier's best-known and thematically richest tales: *Tribby, ou le lutin d'Argail* (1822), *La fée aux miettes* (1832), and *Inès de Las Sierras* (1837). In addition, Nodier's essay, *Du fantastique en littérature* (1830), and two shorter tales, the *Histoire d'Hélène Gillet* (1832) and *Jean-François les Bas-Bleus* (1832), provide insight into his theory of the genre, and his division of it into three "types." There is in fact an ideological evolution in Nodier's tale-writing that corresponds to these three "types." With the aid of recent discussions on ideology, it becomes possible to speculate on the significance of this evolution.

Glenn Moulaison, « *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud : épopée pour une sensibilité moderne », University of Toronto 1995.

Since Paul Verlaine, who described it more than a century ago as the young poet's "prodigieuse autobiographie psychologique," critics have consistently read *Une saison en enfer* as an autobiography, a work of confession, a lyric in the widest sense of the word. To suggest that the work belongs rather to the epic tradition, as constituted by Homer, Virgil, Dante, Milton, Blake, etc., in particular with regard to the *nekuia* episode which is one of its distinctive features, is to place "lyrical" readings into a larger context, where we see the "I" of the poet at play in the orthodox (especially Christian) mythological universe—Heaven good and above, Hell bad and

below. The entire epic Christian narrative, which begins with Eden and concludes with the Last Judgement, and which, on the personal level, is a quest for divine love and self-knowledge, the Last Judgement being both a spiritual marriage with the Godhead and the ultimate affirmation of self, is parodied in "Vierge folle" and in the poems included in "Alchimie du verbe." What we have in *Une saison en enfer* is less the "combat spirituel" of a poet *agonistes* who has suffered a terrible defeat and who is looking for redemption from the depths of Hell, than the posturing of a poet *ludens* for whom redemption itself is a descent into Hell.

Normand Lalonde, « Flaubert et la faute du temps : éternité, évolution et origine dans *Bouvard et Pécuchet* », Université de Montréal 1995.

Tous les romans de Flaubert comportent des déficiences au plan de la chronologie, mais ce phénomène prend dans *Bouvard et Pécuchet* une ampleur sans précédent, qui le donne à lire comme un problème qu'il est indispensable d'expliquer. On se contente parfois de voir dans ce livre une « fable achronique », mais les enjeux de la question du temps y sont bien plus complexes et manifestent le caractère aporétique de la temporalité dans le contexte du XIX^e siècle. Par le biais des sciences de la Terre, le XIX^e siècle reçoit le choc du *temps profond*, qui conteste la suprématie de l'homme en entraînant un prodigieux déverrouillage de la chronologie biblique.

Dans la première partie de cette thèse, nous replaçons *Bouvard et Pécuchet* dans son contexte culturel et nous montrons que ce récit, loin d'être simplement déficient ou fantaisiste par les bizarreries de sa chronologie, peut être lu comme une machine computrice qui projette les unes sur les autres les diverses conceptions du temps développées au XIX^e siècle par la géologie et les sciences qui se sont épanouies dans sa foulée. Tout un complexe d'attitudes se déploie autour du thème de la Terre, allant de l'ennui complet jusqu'aux passions contradictoires de la terreur et de la convoitise ; en analysant le rôle de la monstruosité et de la curiosité dans *Bouvard et Pécuchet*, on s'aperçoit qu'à travers la critique flaubertienne de cette *passion des origines* qui constitue l'un des aspects les plus caractéristiques du XIX^e siècle, un conflit se fait jour entre le temps cyclique et le temps sagittal ; derrière les débris du « bahut Renaissance », archétype de la temporalité répétitive de *Bouvard et Pécuchet*, les deux bonshommes découvrent, à la fin du roman, avec la défloration de leur pupille Victorine, une scène qui sonne pour de bon le glas de leurs dernières illusions pédagogiques : seule la destruction du bahut donne à voir la réalité qui se cache derrière le mensonge du temps cyclique, mais celle-ci ne se découvre que trop tard et ne subsiste que comme trace, illustrant la condition secrètement tragique du temps et du savoir dans le récit « comique » de *Bouvard et Pécuchet*.

En contrepartie, comme en réponse à cette pathologie du temps, tout un réseau de caractéristiques formelles se développe dans *Bouvard et Pécuchet* autour de la négation de la temporalité, phénomène qui ne se réduit pas au caractère « achronique » de la narration, mais rejaillit dans des figures aussi diverses que l'imaginaire bucolique et l'imaginaire géorgique, l'architecture des jardins et les statues, et dont nous étudions le rôle dans la seconde partie de ce travail. Une ambivalence se révèle à travers ces différentes représentations de l'éternité : selon que l'on considère l'œuvre globale ou seulement certaines de ses parties, *Bouvard et Pécuchet* paraît nier ou affirmer la possibilité d'échapper au temps par l'imaginaire bucolique. *Bouvard et Pécuchet* est en effet, fondamentalement, le roman des rapports entre l'affirmation et la négation, comme on le voit dans l'épisode du jardin : rire du jardin des deux bonshommes ne nous garantit pas contre le ridicule, puisque la moquerie fait partie de ce que le livre de Flaubert tourne en dérision, selon un principe de critique qui va beaucoup plus loin que

le seul « rire négatif » de l'ironie moderne ; Flaubert rit du rire et détruit la destruction, par une négation de la négation qui ne se traduit pas par une affirmation et qui échappe en cela à la dialectique hegelienne. Quant aux statues, qui sont dans les textes de Flaubert des mises en abyme de la temporalité romanesque et qui servent à incarner dans *Madame Bovary* l'instance paternelle, elles permettent de voir qu'ici la paternité n'est pas combattue ouvertement comme dans *Madame Bovary*, mais qu'elle est placée sans cesse en porte-à-faux. À la filiation biologique, qui se transmet d'une génération à l'autre selon un axe vertical irréversible, *Bouvard et Pécuchet* substitue la transmission horizontale et réversible d'une paternité strictement putative. Sur le plan du discours, la même substitution est opérée dans le Second Volume du roman : la circulation horizontale, cyclique et répétitive de l'idée reçue remplace la temporalité irréversible et linéaire du récit, de la parole originale et du discours signé, mais dans le cadre d'un projet paradoxal qui en renverse le fonctionnement, puisqu'il vise, en produisant le *dernier livre*, celui après lequel *on n'ose plus parler*, à piéger le langage d'une manière irrémédiable et définitive.

Vittorio Frigerio, « Le devoir et la volonté : l'éthique du héros dans *Le comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas », University of Toronto 1996.

Dans *Letteratura e vita nazionale*, Antonio Gramsci attribue à Dumas l'honneur d'avoir créé avec *Le comte de Monte-Cristo*, longtemps avant Nietzsche, la première figure de surhomme véritablement digne de ce nom. Umberto Eco confirme plus tard l'existence de cette étrange dette de la philosophie envers Dumas, tout en rappelant ce que son héros doit au Rodolphe des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qu'il perfectionne toutefois à son avis et auquel il prête des dimensions et une profondeur qui faisaient défaut à l'original.

En prenant comme point de départ ces deux jugements, nous proposons une relecture du héros de Dumas, et en particulier du personnage du comte. Nous soutenons toutefois que celui-ci représente non pas tant une illustration avant la lettre du surhomme (et en tant que tel, comme l'entendent Gramsci et Eco, le véhicule romanesque d'une idéologie conservatrice aliénante), mais plutôt la représentation fictionnelle des théories individualistes soutenues par un contemporain de Dumas, le philosophe allemand Max Stirner (fondateur de l'anarchisme individualiste), dont l'œuvre maîtresse, *L'Unique et sa propriété*, parut à Berlin en 1844, l'année même de la parution du *Comte de Monte-Cristo*. La thèse examine le personnage du comte en fonction des catégories de relations personnelles et sociales qui forment la base de la vision du monde individualiste de Stirner (l'accession à l'auto-conscience, les rapports aux institutions, les rapports inter-individuels, la prise de conscience de son pouvoir, le rapport à la propriété), en s'appuyant en outre sur de nombreux renvois à d'autres romans et à d'autres personnages du même auteur. Nous parvenons à la conclusion que les valeurs véhiculées par le héros — ainsi que par plusieurs autres personnages du roman, tout aussi bien que la description de la société que le roman propose — correspondent essentiellement à celles de l'*Unique* de Stirner.

Alain Roy, « Guy de Maupassant : l'engendrement du romanesque », Université McGill 1996.

Nous nous proposons de montrer que les six romans de l'écrivain s'inscrivent dans une trajectoire particulière, guidée par une logique sous-jacente. En s'appuyant sur une méthode de lecture inspirée de la psychanalyse, nous nous consacrons à l'écriture d'un *autre roman*, un roman implicite, non dit, qui s'élabore à mesure que

progresses l'œuvre romanesque de Maupassant. Cet autre roman est celui de l'*engendrement du sujet*, plus précisément du dégagement de l'emprise maternelle originaire, par le sujet filial, grâce au processus de l'identification au père.

Les six romans de Maupassant marquent les diverses étapes de cette trajectoire : roman originaire, *Une vie* met en place la problématique de l'emprise de la mère ; avec *Bel-Ami*, prend forme la matrice identitaire qui coïncide avec l'émergence du sujet filial ; les deux romans centraux, *Mont-Oriol* et *Pierre et Jean*, figurent les épreuves traumatisantes de la paternité et de la filiation, le second réalisant l'abandon des défenses narcissiques ; peut être alors analysé dans *Fort comme la mort* le motif refoulé de la blessure narcissique ; avec le dernier roman, *Notre cœur*, le sujet filial maupassantien parvient à la place du père en évitant la folie associée aux injonctions contradictoires de la mère ambivalente.

Tel que le relève l'étude de la trajectoire formée par les six romans, la problématique de la paternité et de la filiation ne constitue pas seulement la hantise thématique primordiale de l'écrivain, comme le veut le constat unanime de la critique maupassantienne ; il s'agit, chez le romancier, du moteur de la création littéraire, du principe même de l'*engendrement du romanesque*.

Thea van Til Rusthoven, « Chromo-analyse des personnages dans *La bête humaine* d'Émile Zola », University of Toronto 1996.

Cette étude sur les couleurs des personnages (et de la Lison) dans *La bête humaine* (1890) cherche à montrer comment les couleurs explicites et implicites contribuent à la facture du sens, racontant à leur manière une histoire cauchemardesque sur le crime, le système judiciaire et le chemin de fer sous le Second Empire. Afin de mieux dégager les problèmes intrinsèques d'une « chromo-analyse » romanesque, cette thèse examine d'abord quelques approches antérieures, qu'elles soient de caractère biographique, comparatiste, informatisé, ou fondées sur l'indexation du réel ou du symbolique. L'analyse se fonde en partie sur la superposition de passages comprenant des termes de couleur explicites et implicites (en appendices) et sur l'identification de codes extra-textuels (codes des tempéraments, des criminologues, du « sale/propre », etc.) qui sont transformés par le roman et finalement incorporés par Zola au code du masque et à son hiérarchie « Vie-Mort ». En fait, chaque tempérament (« sanguin », « nerveux », « lymphatique »), par ses couleurs, se comporte comme un « bleu archi-textuel » qui détermine en partie le déroulement du récit, comme si « les couleurs agiss[ai]ent sur l'âme » (Goethe) et vice-versa. Et, tout en exploitant certains stigmates criminels (avec leurs couleurs) empruntés aux écrits criminologues qui visent à distinguer les criminels des non criminels, Zola déconstruit en fin de compte ces théories « scientifiques » en démasquant comme criminel presque tout le personnel romanesque. Au moyen des structures diverses, mais surtout binaires et ternaires, jusqu'aux renversements de type héracliteen, les couleurs du roman reflètent et créent du sens, de l'action, du suspense et même des paroles. Les couleurs participent à la représentation du crime (et de la fêlure), de la sexualité, des milieux, et à la mise en place des jeux lexicaux et sémantiques (ex. : figuratif/littéral). Elles révèlent aussi le mode de pensée et la vision du monde de Zola. Une telle étude remet en question les lieux communs qui disent que la description est statique ou qu'elle doit servir la narration, soit comme ornement, soit comme mimésis.

Katherine Papachristos, « Le théâtre de Tristan Tzara : le passage de l'oralité à l'écriture », Université McGill 1996.

Notre étude porte sur la dramaturgie de Tzara, notamment les pièces *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920), *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920), *Cœur à gaz* (1921) et *Mouchoir de nuages* (1924).

Dans la première partie de notre thèse nous analysons la production du langage (dramatique) dans ses qualités *orale*, *graphique* et *écrite*. Le langage dada des deux premières pièces-manifestes tend vers l'adoption d'une écriture syllabique qui se définit par une sonorité (oralité) libre des contingences syntaxico-sémantiques. L'écriture dans *Cœur à gaz* se veut une *graphie* laquelle redéfinit l'écriture linéaire en termes d'inscription dans un cadre bidimensionnel (liste, tableau) et qui caractérise le théâtre en tant que tel. En revanche, *Mouchoir de nuages* participe davantage d'une écriture dramaturgique, voire d'une méta-écriture. Ici, la linéarité apparente débouche sur la subversion de l'écriture de la scène (scénographie) et donc du théâtre lui-même.

La seconde partie traite de la problématique de la réception du langage (dramatique), indispensable pour la compréhension du phénomène Dada en particulier et théâtral en général. La vocalité aléatoire de *La première aventure* et de *La deuxième aventure* déclenche une réception violente chez le spectateur historique de 1920, dont nous examinons les paramètres esthétiques (horizon d'attente). En ce qui concerne la réception de *Cœur à gaz*, il est question précisément de celle de la représentation de 1923, puisque cette dernière souligne la rupture d'André Breton avec le groupe Dada et favorise la naissance du mouvement surréaliste. Enfin, le travail scénographique révolutionnaire de *Mouchoir de nuages* modifie radicalement la perception scénique du spectateur contemporain et annonce l'art pluraliste du vingtième siècle.

Jean Wilson, « Résurgence du thème de la sagesse dans la littérature française au XX^e siècle », Université de Montréal 1995.

L'hypothèse qui a guidé cette thèse est que la présence du thème de la sagesse dans les textes modernes est tributaire d'une longue tradition, qu'elle est à rattacher non pas aux goûts de l'heure, mais à des textes fort lointains. Notre principal objectif est de démontrer qu'il y a dans les textes des auteurs français contemporains de véritables fossiles thématiques qui résurgissent du passé. L'orientation de cette thèse est donc comparatiste.

La thèse comporte six chapitres. Le premier se veut un survol de la thématique de la sagesse telle qu'elle apparaît dans les textes de l'Antiquité. Nous avons tenté de démontrer que la sagesse, en sa tranche eudémoniste du moins, avait dans l'Antiquité une certaine cohérence. Ainsi, les anciens qui se penchaient sur l'art de vivre prétendaient d'abord que la condition humaine ne prédispose pas l'homme à être heureux ; ils dépeignaient l'homme comme un malade existentiel aux prises avec les soucis que lui cause la vie. Ils stipulaient toutefois que cette maladie peut être surpassée et que le bonheur est possible et le définissaient, invariablement, comme étant la paix intérieure. Ils décrivaient ensuite les aspects divers de cet état heureux et proposaient des moyens pour y parvenir. Ces moyens consistaient en une variété d'exercices spirituels.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons tenté, pour créer un effet de parallèle, de retrouver cette même structure dans les textes des écrivains français contemporains. Nous avons essayé de démontrer que les auteurs modernes qui ont traité de près ou de loin de la sagesse, ont une conception de la condition humaine qui est semblable à celle des auteurs de l'Antiquité gréco-romaine, mais qu'ils n'ont pas du bonheur une définition précise et qu'ils le considèrent même souvent impossible. Nous nous

sommes ensuite efforcé de répertorier les reprises thématiques liées aux exercices spirituels que pratiquaient les anciens. Nous leur avons découvert une étrange parenté.

Dans nos quatre derniers chapitres, nous étudions la résurgence du thème dans les œuvres de quatre auteurs précis. Nous montrons que ces auteurs s'inspirent des grandes lignes thématiques issues de la tradition de la sagesse, mais qu'ils n'hésitent pas à les modifier pour les rendre compatibles avec leur vision du monde.

L'intérêt que comporte à nos yeux l'étude d'une résurgence d'ordre thématique est d'exhiber ce que l'on doit aux anciens. Nous nous sommes plu à montrer l'étendue de l'influence qu'a encore leur pensée sur la nôtre, l'étendue du patronage inconscient qu'exercent leurs textes sur les auteurs contemporains.

Marie-Josée Gaudreau, « Lecture et désir d'écrire dans *À la recherche du temps perdu* », Université de Montréal 1995.

À la recherche du temps perdu est considéré, à juste titre, comme le récit d'une vocation littéraire. À ce sujet, la critique proustienne s'est particulièrement intéressée à un seul aspect de cette œuvre, soit l'écriture. Si le désir du narrateur consiste à vouloir devenir écrivain, il est étonnant de constater le peu d'intérêt suscité chez les critiques par l'origine même de ce désir. En effet, aucune étude approfondie n'a vraiment interrogé l'autre pôle de la création littéraire : la lecture. Bien que l'acte de lire soit devenu le nouveau centre d'intérêt des chercheurs (nous pensons entre autres à la théorie de la réception), ces derniers ne le considèrent jamais comme un élément participant à l'élaboration de l'œuvre. Ils s'intéressent encore moins à un lecteur qui serait le narrateur ou l'auteur lui-même. Dans le cas de Proust, ces aspects pourtant présents dans le roman n'ont été abordés qu'à l'intérieur d'articles ou d'ouvrages qui ne traitent que partiellement de la question. Pourtant, la lecture existe partout, en filigrane, dans la *Recherche*.

Dans cette thèse, nous établissons que le désir d'écrire surgit de la même manière pour le narrateur de la *Recherche* que pour l'auteur du roman, c'est-à-dire suite à leurs nombreuses lectures. Notre hypothèse de travail consiste donc à interroger la lecture, dans l'œuvre de Proust, comme la toute première étape de la création artistique. Plus encore, nous montrons qu'elle seule rend possible, pour le narrateur et pour l'auteur, l'ultime passage vers l'écriture. Aussi, ce qu'il importe de dégager dans cette problématique, c'est le lien qui unit la lecture au désir même de l'écriture.

Dans cette optique, nous avons divisé notre thèse en trois parties. Dans un premier temps, nous analysons les premiers textes de Proust qui constituent ses « années d'apprentissage ». En raison même du texte fondateur qu'est « Sur la lecture », nous présentons la *théorie proustienne de la lecture* telle qu'elle apparaît dans les traductions de Ruskin, les pastiches et le *Contre Sainte-Beuve*. Dans un deuxième temps, nous nous attardons au grand roman. À cause de sa complexité, nous l'avons abordé en deux temps : en premier lieu, par les cinq grandes *mises en scène de la lecture*, ces blocs de texte où le thème de la lecture se déploie distinctement ; en second lieu, afin d'illustrer la surabondance de ce motif de la lecture dans le roman, nous brossons un *panorama* de tous les autres motifs de lecture regroupés selon de plus larges rubriques. Finalement, dans un troisième temps, nous confrontons la *théorie* et la *pratique* de la lecture. Nous pouvons ainsi proposer le modèle du *transfert de lecture* issu de l'approche psychanalytique de la littérature.

Nous sommes arrivée à la conclusion que, dans le cas spécifique de la lecture, il n'existait aucune dichotomie entre la *théorie* et la *fiction* dans l'œuvre de Proust (contrairement aux autres aspects de l'œuvre où la théorie et la fiction s'affrontent). Même si deux types de lecture se rencontrent (la « bonne » lecture présentée dans la

théorie et la « mauvaise » lecture issue de la pratique dans le roman), la notion de l'« apprentissage » (développée par Gilles Deleuze) permet d'affirmer que la pratique de la lecture évolue jusqu'à ce qu'elle réponde aux normes édictées dans la théorie. Puisque la lecture est sans cesse en mouvement, qu'elle entraîne toujours Marcel vers *autre chose* (la rêverie ou la théorie) et qu'elle se présente de manière fragmentaire, le modèle du transfert psychanalytique (de même que le modèle du voyage) nous a permis de comprendre que les multiples détours empruntés par le narrateur et l'auteur de la *Recherche* avant d'arriver à l'écriture permettent d'offrir une nouvelle définition de la lecture. La « bonne » lecture serait donc celle qui accepte de saisir le monde et les livres par *morceaux* seulement et d'espérer un jour en restituer l'essence dans et par l'écriture. La lecture devient donc chez Proust le *passage obligé* pour parvenir à l'écriture. Parce que, sans elle, sans cet accès privilégié aux mots des autres, l'écriture demeure une chimère. À ce titre, le texte proustien se présente tel un immense palimpseste, un texte au « second degré » issu de ces longues heures passées à rêver avec le livre d'un autre.

Andrée Lotey, « La musique dans l'œuvre de Jean Giono », Université de Montréal 1996.

« La musique m'aide à composer ; entendez bien que je n'écoute pas pour composer ; mais l'architecture musicale inconsciemment me propose des architectures littéraires ». Aborder l'œuvre de Giono par la présence de la musique nous entraîne forcément dans l'entrelacs de relations entre le monde des mots et le monde des sons : afin de mettre en lumière les migrations musicales vers la production romanesque gionienne, je m'appuierai sur les préceptes théoriques avancés dans le champ d'études que l'on appelle les recherches « musico-littéraires ».

En 1922, Giono publiait dans *La criée* un texte intitulé « Histoire de l'homme qui sifflait avec sa bouche ». Vint ensuite une plaquette de poèmes en prose où s'exaltaient des thèmes anciens et modernes : « Accompagnés de la flûte », puis « Symphonie païenne » qui préfiguraient déjà l'omniprésence de la musique dans l'œuvre. *Le chant du monde*, *Que ma joie demeure* (titre tiré d'un choral de Bach) et un projet de *Concerto pour crieur public et orchestre en la bémol majeur*. Ces titres sont évocateurs certes, mais ils ne représentent en fait que la pointe de l'iceberg. Au-delà des vagues analogies, l'empreinte musicale est réelle et ses manifestations nourrissent le fait littéraire lui-même.

Un survol biographique ayant pour thème la musique dans la vie de l'écrivain sert à établir les correspondances entre la musique qu'il écoute et les livres qu'il écrit. Trois études respectivement intitulées « Un de Baumugnes ou la musique salvatrice », « Jean le Bleu ou la composition d'un souvenir musical » et « Cœur et gouttes d'eau de Giono sur quelques sonates de Scarlatti » permettent de mettre en lumière les modes de présence de la musique dans la prose de Giono. En annexe, on trouvera une anthologie des citations musicales de Giono ainsi qu'une discographie.

Monika Boehringer, « Jeux énonciatifs et intertextuels dans le cycle indien de Marguerite Duras », University of Toronto 1995.

Cette thèse présente une étude du *Ravissement de Lol V. Stein*, du *Vice-consul*, de *L'amour*, de *La femme du Gange* et d'*India Song* en s'appuyant sur les concepts de l'énonciation et de l'intertextualité. Déployant des dispositifs énonciatifs fort complexes, ces textes, dont chacun reprend essentiellement les mêmes noyaux diégétiques tout en les variant, sont d'une grande cohérence intertextuelle.

Puisque l'énonciation et l'intertextualité sont les traits formels les plus caractéristiques du cycle indien, l'objectif de cette thèse est double : d'une part, mettre en lumière le fonctionnement discursif des instances énonciatives, et, d'autre part, étudier les divers liens entre les textes. L'analyse détaillée se fait d'abord de façon diachronique, chacun des cinq chapitres étant consacré à un ouvrage. D'une instance énonciative singulière, le « je » du premier roman (en concurrence avec d'autres énonciateurs), on arrive à de multiples instances polyphoniques dans l'avant-dernier et le dernier texte, tout en passant, au troisième récit, par une énonciation apparemment neutre dont les marques sont si effacées qu'elle se situe au degré zéro. Quant au deuxième roman, il se caractérise par une mise en abyme de l'énonciation scripturale (la persona de l'écrivain), et par de nombreux procédés autoréflexifs qui mettent en relief l'oralité.

Dans la conclusion, l'analyse diachronique est complétée par une étude synchronique traitant le cycle indien comme unité. Cette dernière partie révèle que l'intertextualité interne est inextricablement reliée à l'énonciation, force motrice qui modalise les reprises des noyaux diégétiques. Aussi la formule d'une énonciation intra-intertextuelle résume-t-elle le mieux les procédés sous-tendant les jeux énonciatifs et intertextuels du cycle indien.

Lin Qing, « Essai de comparaison : la production littéraire chez Claude Simon et Mo Yan », Université de Montréal 1996.

L'objectif de la présente étude est de discuter, dans une perspective transculturelle et postmoderne, certains aspects de l'écriture contemporaine à travers *La route des Flandres* de Claude Simon et *Le clan du sorgho rouge* de Mo Yan. L'écriture des deux auteurs comporte des caractéristiques communes, qui sont déterminées plutôt par des facteurs culturels que par des facteurs individuels. La phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty et la comparaison culturelle servent, comme méthode, à réaliser cet objectif.

En analysant les aspects postmodernes généraux incarnés dans les œuvres de ces deux écrivains, l'étude compare le taoïsme avec la déconstruction derridienne à partir de trois caractéristiques postmodernes : l'indétermination / immanence, le dépassement du paradoxe et le concept du vide ; elle indique que l'appropriation de la nature taoïste et la déconstruction derridienne se rapprochent dans une certaine mesure. En ce qui concerne la perception servant à connaître le monde, l'étude met l'accent plutôt sur le fondement culturel. La matérialité chez Claude Simon et la fantaisie chez Mo Yan peuvent trouver leur origine respective dans leur propre contexte culturel. Du côté de la structuration picturale dans la représentation, l'étude cherche à dégager divers éléments culturels qui affectent la construction des images dans l'écriture. L'effort de visualisation de Claude Simon rappelle l'art baroque et l'impressionnisme français tandis que celui de Mo Yan fait penser à la peinture « xieyi » (d'esquisse) chinoise. La diversité culturelle entraîne différentes compréhensions de la relation entre l'être humain et la nature. À propos de la modalité de la narration, les deux écrivains utilisent le dédoublement du Moi pour exprimer leur propre expérience du monde : tant percevant que perçu, le narrateur chez Claude Simon accorde de l'importance au détachement du chaos du monde, tandis qu'il s'attache chez Mo Yan à créer un autre Moi idéal sans se soucier de l'authenticité historique.

La lecture comparative permet à la fois de voir les ressemblances et les différences entre les deux écrivains au niveau de la production littéraire circonstanciée par leur propre culture, et de reconnaître les particularités de l'écriture moderne.

Fabienne Roitel, « L'érotisme baroque chez Michel Tournier », Université de Montréal 1995.

Le présent travail se propose de définir et d'analyser l'érotisme baroque tel qu'il se livre à travers l'œuvre romanesque et autobiographique. Jusqu'à présent, les études faites par Arlette Boulimié, Serge Koster et Gilles Deleuze ont privilégié les grandes inspirations mythique et philosophique de l'auteur. Tout en intégrant ces acquis, notre recherche se démarque des études précédentes en adoptant un nouveau centre d'intérêt, la perspective baroque dans les romans majeurs et son expression dans l'érotisme. Notre problématique explore les apports théoriques contemporains dans le domaine de l'érotisme et dans celui du baroque. Nous croyons que l'étude des particularités de cette alliance inédite nous permet d'ouvrir la voie à de nouvelles lectures.

Le premier chapitre tente d'élucider la notion moderne du baroque en établissant des liens et des points d'ancrage contemporains entre, d'une part, les principaux topoi et jeux baroques, et, d'autre part, les grandes lignes romanesques chez Tournier.

Aux chapitres II et III, nous procédons à une analyse détaillée de fragments particulièrement significatifs de l'érotisme baroque. L'évolution de l'érotisme et des pratiques érotiques des héros retient notamment notre attention. Un éclairage psychanalytique contribue à mettre en relief les éléments charnières et évolutifs de l'érotisme baroque ainsi que les mécanismes coercitifs qui le régissent, notamment la métamorphose du destin en destinée, c'est-à-dire, selon Tournier, l'élan d'un être vers son accomplissement personnel et cosmique. Cette élucidation professionnelle et conjointe des événements intimes et historiques constitue une illusion proprement baroque, dans un système entropique aliénant qui fausse les distances et les perspectives mentales, affectives et érotiques. Nous mettons en évidence tout un réseau de transgressions et de séductions propres aux personnages de Tournier. L'effet boomerang du narcissisme, tel un mouvement d'hostilité qui nuit aux héros, illustre les exigences de l'érotisme baroque. Le démantèlement des rouages structuraux et sémantiques de cette esthétique nous permet de marquer ses limites et de souligner l'impass psychique et physique dans laquelle se trouvent finalement les héros.

Au cours du chapitre IV, notre étude s'intéresse donc à l'évolution de l'écriture de Tournier et plus spécifiquement aux journaux intimes qui apparaissent comme une réponse logique au vertige engendré par la menace sexuelle et qui, par là même, élucident l'érotisme baroque. Ce dernier chapitre se termine par une réflexion sur l'activité herméneutique qu'est l'écriture inspirée par la lecture, et sur la reconnaissance de l'altérité du lecteur.

Au terme de ce parcours, nous soulignons, une dernière fois, l'originalité et la vitalité de cette nouvelle et redoutable esthétique qui engendre paradoxalement une écriture dynamique à l'intérieur d'un système romanesque clos.

Roger Marcaurrelle, « René Daumal ou les visages de l'Un multiple », Université de Montréal 1995.

Alors que la culture occidentale est nourrie, dans l'ensemble, par l'idée que la conscience individuelle est irréductible et donc dans une position de dualité par rapport à un Dieu personnel, l'œuvre de René Daumal est centrée sur la possibilité, pour la conscience, de saisir intuitivement son identité essentielle avec un Soi infini et transpersonnel. C'est à partir de cette perspective non dualiste que nous cherchons ici à montrer l'originalité de l'imaginaire daumalien — tâche menée de manière insatisfaisante jusqu'ici dans des ouvrages critiques restés trop souvent tributaires du postulat de la finitude irrémédiable.

Une dure confrontation avec l'absurde retentit au cœur de cette œuvre. Mais Daumal se démarque des autres écrivains français par l'interprétation qu'il en fait et par la solution qu'il lui apporte. Sa position s'articule autour de la réductibilité de la conscience individuelle au Soi transpersonnel. Aussi maintes images de son œuvre expriment-elles le caractère à la fois terrifiant et apaisant du renoncement à la conscience « égoïque » chez un ego désirant tantôt sa propre pérennité, tantôt le dépassement de toute limite individuelle.

Plutôt que de glisser du constat de la finitude actuelle à la déclaration de son caractère irrémédiable, Daumal profère un serment d'éveil progressif à l'Infini, qui exige une transformation complète du corps et de la psyché. Les images s'organisent alors en fonction d'un mouvement dialectique qui passe du constat de la finitude de l'être individuel à l'affirmation de son infinité essentielle, et se résout dans l'acheminement vers l'expérience directe de l'unité de toute chose dans le Soi. La transformation de l'être est souvent suggérée par des motifs qui, actualisant le principe de la négation radicale de toute limite, mettent en scène la destruction du monde et de l'identification à l'ego. L'auteur fait aussi valoir l'Un multiple et l'éveil à sa réalité ultime par un traitement original de thèmes comme la nuit, le jour, l'amour et la solitude, autant d'images dont on ne saurait saisir toute la portée sans un éclairage non dualiste.

Dans la foulée de son serment à l'Infini, Daumal conçoit l'écriture et la lecture comme des formes de yoga. La poétique de Daumal comprend ainsi l'écriture à la fois comme plaisir autonome et comme moyen de s'ouvrir à l'Unité transpersonnelle. Elle cherche alors à déterminer les pouvoirs et les limites du langage sur la conscience et la réception de l'œuvre, elle met au point des stratégies maïeutiques comme la situation dialogique, la simulation de réceptions possibles, et la « méthode du casse-tête ». Elle entrevoit enfin la possibilité d'une expérience poétique non dualiste où le lecteur saisit l'œuvre comme une modalité du Soi lui-même.

Voix unique en littérature française, Daumal suggère brillamment que la compréhension de la finitude comme condition irrémédiable de l'être humain ne constitue pas un simple constat, mais bien le choix d'une conscience. Son œuvre est donc susceptible de jeter un nouvel éclairage sur la façon dont d'autres voix du XX^e siècle ont choisi de dire l'absurde.

Rainier Grutman, « Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899 », Université de Montréal 1994.

La thèse présente les résultats d'une enquête québécoise sur l'« hétérolinguisme » comme stratégie d'écriture au XIX^e siècle. Par hétérolinguisme, nous entendons l'emploi littéraire d'idiomes proprement étrangers en plus de plusieurs variétés (sociales, régionales, historiques) de la langue principale du texte. Deux raisons expliquent pourquoi le corpus choisi convenait particulièrement à ce genre d'enquête. D'une part, le Québec — province largement francophone dans un pays majoritairement de langue anglaise — est un terrain où se rencontrent officiellement deux langues : il était raisonnable de supposer que ce contact avait eu des retombées en littérature. D'autre part, afin de montrer le fonctionnement des langues étrangères dans un système littéraire en voie de nationalisation, nous avons pris les lettres canadiennes-françaises au moment où elles négocient leur rapport culturel avec la France, mais également avec la Grande-Bretagne. Ont été examinées dans cette perspective des œuvres fort diverses : cinq romans (de P. Aubert de Gaspé père et fils, de P. Lacombe, de N. Bourassa, de G. Boucher de Boucherville), l'*Histoire du Canada*

de François-Xavier Garneau, les légendes de l'abbé Casgrain, et quelques contes écrits par Honoré Beaugrand et Louis Fréchette.

D'abord, nos analyses ont confirmé la place centrale du français dans la littérature du XIX^e siècle québécois. Mais elles auront surtout permis de mieux cerner sa valeur différentielle à l'intérieur d'un éventail plus large où il côtoie, outre le français du Canada, l'anglais et le latin. Dans les textes, cette « quadriphonie » ne produit pas toujours un concert harmonieux à quatre voix, mais souligne aussi les contrastes entre les idiomes. D'un côté, l'emploi d'un français international pour la narration, la description et une partie de l'argumentation, ainsi que l'insertion de citations françaises et britanniques, soulignent l'autonomie des œuvres par rapport au contexte immédiat. En renvoyant le lecteur à deux des cultures de référence du monde moderne, ces procédés lui font comprendre qu'il consomme de la Littérature. D'un autre côté, comme pour annuler un possible effet de « déracinement », le recours au français parlé et au latin récité facilite le « rapatriement » des textes. L'originalité de l'hétérolinguisme québécois résiderait alors moins dans une illustration du fossé entre sphère publique et sphère privée que dans une coïncidence des contraires. Il aurait été trop facile de loger l'anglais et le latin dans leurs cases respectives, de fétichiser l'un comme symbole du matérialisme, l'autre comme l'expression de l'humanisme. Si certaines œuvres reconduisent effectivement ces clichés, d'autres accordent une plus-value stylistique aux langues étrangères. En fait, d'un point de vue purement fonctionnel, l'anglais de l'empire britannique, langue de culture, se rapproche du français de France, tandis que le latin d'église, langue de la solidarité, joue un rôle comparable à celui du québécois. Comme quoi les textes ne corroborent pas forcément les analyses sociolinguistiques.

Claude Gonthier, « Analyse thématique et réception des romans et téléromans de Jean Filiatrault », Université de Montréal 1996.

La thèse situe d'abord l'œuvre et le romancier dans leurs contextes littéraire et socio-historique. Elle justifie ensuite la nécessité d'inclure les téléromans à l'étude des romans, ceux-là prolongeant le projet d'écriture de Filiatrault qui, à partir de 1953, cherche à mettre en cause les valeurs clés de la société québécoise.

Dans les premiers romans — *Terres stériles*, *Chaînes* et *Le refuge impossible* — qui forment une trilogie de l'inceste, l'auteur s'attaque aux grands mythes de la famille canadienne-française. Par le recours au tragique et à la psychanalyse, il révèle les désirs incestueux que masquent l'autorité du père, les sentiments de possession de la mère et les affections fraternelles. En somme, il observe ces relations malsaines et conflictuelles qui, en niant l'autonomie individuelle, engendrent de graves conséquences sociales. Celles-ci ne sont toutefois illustrées que dans *L'argent est odeur de nuit* où des héros, bien insérés dans la réalité urbaine, ne peuvent, en raison de leur éducation, combattre ouvertement les valeurs et les institutions qui les empêchent d'accéder au bonheur. Les héros — et les héroïnes surtout — des téléromans auront plus de cran. Avec leurs allures sympathiques, ils inciteront l'auditoire à bien accueillir le changement des mentalités des années soixante ; ainsi *La Balsamine* et *Le bonheur des autres* — un diptyque sur la condition féminine — prônent respectivement le renouveau du mythe de la mère et la liberté de la femme dans la société contemporaine. Quant au *Paradis terrestre*, il offre un large éventail de la condition de l'homme et propose des alternatives hors normes aux attitudes comportementales convenues de la masculinité.

À l'analyse thématique — renouvelée par l'insertion des téléromans et par la valeur accordée à la pensée de l'auteur — la thèse insère en parallèle une étude de la

réception, fondée sur les théories de Jauss, qui examine la fortune critique d'œuvres dont les thèmes indignèrent les critiques bien-pensants — ils réussirent à faire censurer *Le paradis terrestre* en 1972 —, cependant que, aujourd'hui encore, les critiques universitaires restent partagés dans leur appréciation de la révolte et de la contestation chez Filiatrault, trompés en cela par la facture classique des romans et la popularité des téléromans.

Lorraine Gouin, « Le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay », Université McGill 1996.

Le corpus à l'étude ici comprend les romans et les pièces originales de Tremblay, à l'exclusion des traductions et des adaptations ainsi que des comédies musicales et des films. De la pièce *Les belles-sœurs* (1968) à *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), notre travail présente une analyse de l'homme de l'univers dramatique et romanesque de Tremblay en trois grands volets.

La première partie est consacrée à l'étude des procédés de caractérisation statiques ; elle comprend la description des attributs physiques et psychologiques du personnage masculin ainsi qu'un chapitre qui étudie le milieu physique et le contexte socio-historique dans lequel il évolue.

La deuxième partie, qui constitue la partie la plus importante de cette thèse, présente les archétypes masculins dans l'œuvre de Tremblay. Cette recherche nous semble d'autant plus utile que ces archétypes (hommes) ont jusqu'à maintenant été laissés dans l'ombre au profit d'une étude approfondie des archétypes féminins.

Enfin, dans la troisième partie, nous dégageons la représentation symbolique des personnages ; l'homme de Tremblay est-il le reflet d'un Québec impuissant et tourmenté comme on l'a souvent affirmé ?

En conclusion, cette thèse tente de démontrer que l'homme dans l'œuvre de Tremblay occupe une place importante en dépit des apparences et des affirmations de l'auteur qui suggère (dans plusieurs interviews) le contraire.

Elizabeth Lasserre, « Aspects de la néo-stylistique : étude des poèmes de Patrice Desbiens », University of Toronto 1995.

La stylistique a connu ces dernières années un regain d'intérêt et ses méthodes ont été renouvelées au point que l'on parle aujourd'hui d'une néo-stylistique. Dans un premier temps, nous dressons un état présent rapide du domaine et tentons de répondre aux nombreuses questions théoriques qui demeurent à ce jour.

La stylistique étant essentiellement une pratique, nous avons choisi l'œuvre d'un poète franco-ontarien comme corpus. La poésie de Desbiens a été étudiée du point de vue de la forte conscience communautaire et du profond sentiment de désespoir qui l'anime, mais jamais du point de vue du style qui est pourtant partie prenante du sens.

Nous passons en revue plusieurs postes textuels selon les configurations propres à ce corpus. L'analyse de la situation d'énonciation révèle entre autre un ancrage systématique dans l'Ici et le Maintenant. L'énonciateur « je » domine, modulé par le « il » qui en est la forme aliénée. Il instaure une relation d'appel avec l'énonciatrice, en particulier grâce au « savoir partagé » que représentent les noms propres, extrêmement nombreux.

L'étude de la syntaxe montre qu'au lieu du « haut langage » classique, nous relevons de nombreux facteurs d'oralisation qui situent l'écriture comme familière. Nous remarquons aussi que la syntaxe porte les traces d'une ambivalence constitutive,

suivant un mouvement de construction-deconstruction que l'on retrouve ailleurs et qui contribue à une écriture de l'instabilité.

Le lexique, également marqué par l'oralisation et d'un niveau familier, joue sur le réalisme mais manifeste une dualité aliénante, en particulier dans son rapport à l'anglais qui pénètre le texte français. Les réseaux de sens tels que nous les avons constitués permettent des entrées dans l'univers évoqué par Desbiens.

En conclusion, nous trouvons un style marqué par un double mouvement antinomique d'apparition et de disparition, une tendance à la concrétisation contre-balançée par un idéal de langue qui se profile dans le texte et qui vise une écriture aussi univoque et transparente que possible.

Judith Charles, « La socialité dans le roman haïtien de la diaspora », Université McGill 1996.

La littérature haïtienne a toujours eu une vocation nationale. Comme le montre cette thèse, qui examine l'éthique révolutionnaire du romancier à travers son processus d'esthétisation, c'est surtout sous la dictature duvaliériste (1957-1986) que des intellectuels militants ont défendu la cause des démunis. Après avoir fui la dictature en se jetant sur les routes de l'exil, ces intellectuels, façonnés par la pensée révolutionnaire de l'époque, en ressentent encore l'horreur et se servent du genre romanesque comme instrument de conscientisation.

Dans le cadre d'une quête de soi et d'une recherche d'identité en terre étrangère, les écrivains étudiés ici ont institué le roman en modèle d'analyse et de synthèse de la réalité sociale. Renouvelant la thématique et la structure formelle du roman haïtien traditionnel, ils ont mis en relief les apories de la société haïtienne, en utilisant le concept de la lutte des classes. Cet élément constitue justement le noyau central du réalisme socialiste relevant d'une esthétique socio-historique.

La socialité dans le roman haïtien de la diaspora démontre en fait que l'art romanesque de l'exil remplit la mission fondamentale du roman. Celle-ci consiste à fusionner le mythique à l'histoire, en faisant ressortir la figure intégrale de l'homme. En vertu de l'éthique et de l'esthétisme cultivés dans un univers sémiologique reliant la réalité aux signes linguistiques qui la traduisent, nous avons interprété de façon globale la vie sociale haïtienne, toile de fond de notre réflexion sémiologique.

Bernard Delpêche, « Esthétique du discours antillais : une analyse dans *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien* de René Depestre », University of Toronto 1996.

Cette thèse examine le rôle que joue la poétique de l'écrivain haïtien René Depestre dans l'ensemble du discours antillais. À partir du recueil *Un arc-en-ciel*, elle détermine les traits pertinents qui relient une œuvre à une autre, et un espace à un autre. Le point central de la thèse consiste à analyser le langage du vodou à travers la poétique de Depestre. Cette recherche met en lumière et questionne des concepts et des hypothèses appliqués à la littérature antillaise. C'est la raison pour laquelle elle aborde l'écriture du vodou telle qu'elle est perçue dans le discours de Depestre. À travers la sémantique et la sémiotique du texte, la thèse fait le rapprochement et la distance entre l'esthétique de Depestre et le réalisme, le naturalisme, le surréalisme et le spiréalisme. L'idéologie de Depestre se lit entre les lignes du corpus des œuvres : mouvements politiques, querelles idéologiques et tous les événements qui ont marqué l'histoire de la littérature antillaise. Une des caractéristiques de la thèse est son objectivité vis-à-vis des définitions et des idées reçues. La thèse analyse l'œuvre de Depestre dans la

littérature antillaise et elle analyse en même temps la littérature antillaise dans l'œuvre de Depestre.