

Société québécoise d'études théâtrales

Bibliothèque académique du théâtre

1999-2000

par Bernard Lavoie
Renée Noiseux-Gurik
et Catherine Cyr

Supplément au bulletin Théâtralités/SQET, no. 10, hiver 2001,

Résumés des thèses et mémoires
(Proclamés en 1999-2000)

TABLE DES MATIÈRES

A. UNIVERSITÉ LAVAL	
Département de littérature québécoise	p.2
Département de littérature française	p.3
B. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL	
Département d'études françaises	p.4
Département d'histoire	p.14
C. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL	
Département de théâtre	p.14
D. UNIVERSITÉ MCGILL	
Communication	p.32
Création littéraire	p.33
Department of English	p.33
German Studies	p.37
Hispanic Studies	p.37
Department of History	p.38
Department of Italian	p.39
E. UNIVERSITÉ D'OTTAWA	
Lettres françaises	p.40

* À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

A. UNIVERSITÉ LAVAL

Département de Littérature Québécoise

Nathalie Ballieux

Macbeth, de l'autre côté du miroir : Les différentes étapes d'adaptation d'un texte shakespearien : réécriture, mise en scène et réception du public. (M.A.)

Il s'agit d'un projet en création théâtrale. Ce projet comprenait une réécriture de *Macbeth* de Shakespeare et une mise en scène du texte de création qui s'intitule *Macbeth, de l'autre côté du miroir*. Ce mémoire relate les étapes de la création du texte, de la mise en scène et considère la réception du public. Le premier chapitre comprend l'explication de la démarche qui m'a permis de créer *Macbeth, de l'autre côté du miroir* ; c'est-à-dire le point de départ de la réécriture à partir d'un thème moteur et l'explication des choix qui ont été retenus. On y trouve également le texte *Macbeth, de l'autre côté du miroir*.

Le deuxième chapitre explique tout le processus de création et la mise en scène du spectacle. Dans ce chapitre, on retrouve les idées de mise en scène imaginées au préalable et les choix qui ont finalement été retenus.

Enfin, le troisième chapitre analyse la réception du public. En traçant un portrait de l'assistance et en analysant ce que les gens ont compris du spectacle - à l'aide d'un questionnaire qui se retrouve en annexe - j'ai pu vérifier si d'une part le spectacle présenté était autonome et d'autre part, s'il avait été bien reçu en général. À la lumière de ces résultats, je propose, en toute fin de chapitre, des améliorations à apporter pour un travail ultérieur de cette création.

Julie Boudreault

Les Nouveaux cirques : ruptures ou continuité? (Ph.D.)

Une nouvelle génération de cirques est née dans les années 1980. Le Cirque du Soleil, Hélios, Barbarie, Baroque, Archaos, Plume, Gosh, Oz et Flic Flac, pour ne nommer qu'eux, en font partie. Mais que sont exactement ces nouveaux cirques? Qu'est-ce qui explique leur apparition? Qu'ont-ils retenu de la tradition et en quoi innovent-ils? Qu'ont-ils en commun pour prendre ainsi part à un même mouvement de renouveau? Bien qu'ils s'apparentent les uns aux autres, ont-ils aussi des dissimilitudes? Enfin, les représentations des nouveaux cirques s'inscrivent-elles dans les grandes tendances de l'écriture spectaculaire actuelle? Voilà quelques-unes des questions qui ont présidé à la présente thèse dont le but principal est de découvrir la spécificité et l'originalité des nouveaux cirques. Étant donné que les ouvrages traitant à fond des nouveaux cirques sont presque inexistantes, un travail de terrain a dû être réalisé. Au cours de ce travail, beaucoup de données de première main ont été recueillies et servent d'assises à la recherche. Par conséquent, celle-ci n'est pas fondée sur une théorie à prouver, des concepts préétablis ou une hypothèse à vérifier, mais bel et bien sur des questions de recherche, des études de cas, des faits.

Jenny Landry

Quand le monologue dialogue : Le discours monologique D'Yvon Deschamps. (M.A.)

Les monologues d'Yvon Deschamps dialoguent. Ils cherchent en effet à établir une communication intrafictionnelle extrascénique entre deux personnages : le monologuant et le confident collectif qu'interprètent les spectateurs. Notre analyse des traits dialogiques du discours monologique de Deschamps se construit autour de concepts issus de la pragmatique énonciative et de la théorie de la nouvelle communication. Les monologues d'Yvon Deschamps compris entre 1968 et 1980 servent de tremplin à cette analyse. Nous démontrons d'abord qu'une véritable communication existe entre deux pôles bien distincts (l'émetteur et le récepteur). La notion d'équipe étudiée par Erving Goffman nous confirme ensuite cette volonté de communiquer qui se cache derrière les monologues. Nous expliquons enfin en quoi deux procédés littéraires fréquemment employés (l'antiphrase et l'hyperbole) cautionnent implicitement le processus bipolaire de communication et provoquent une distorsion dans la transmission du message.

Carrie Lynn Loffree

Le Théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique. (Ph.D.)

La thèse a trait à deux tendances qui ont transformé le théâtre québécois depuis le début des années 1980 : le théâtre d'images et la nouvelle dramaturgie. Ma visée est d'éclairer les enjeux réceptifs et créateurs neufs de ces tendances à la lumière de la culture informatique, en utilisant les notions suivantes:

le chaos, l'hypermédia, la simulation, la paternité créatrice et l'interactivité. Le dynamisme inhabituel des oeuvres des tendances à l'étude peut être saisi en utilisant la notion de chaos. Les structures inaccoutumées de ces oeuvres peuvent être éclairées en recourant à l'hypermédia. La simulation permet d'exposer le processus créateur original auquel le spectateur ou le lecteur est appelé à participer. La nouvelle répartition des tâches entre le spectateur ou le lecteur et l'artiste scénique ou l'auteur peut être saisie à partir de la notion de paternité créatrice. Enfin, l'interactivité, qui est le principe conducteur du théâtre à l'étude, permet de comprendre les enjeux neufs du rôle du spectateur ou du lecteur.

Département de Littérature française

Virginie Rompré

Corps, théâtre, parole. Étude de La chair de l'homme de Valère Novarina. (M.A.)

Certains aspects de *La chair de l'homme* semblent empêcher sa mise en spectacle. Pourtant l'oeuvre de Valère Novarina tend ouvertement vers la représentation : on cherchera donc à quels enjeux celle-ci correspond. L'analyse de la réplique montre que les personnages transgressent les frontières du moi, ce que l'étude du dialogue confirme puisque les identités s'y fondent pour former un discours qui les transcende. Toutefois, en portant attention à ce que ce discours crée plutôt qu'à ce qu'il empêche (l'individuation), on découvre que ce personnage éclaté s'opposant à l'unicité du corps de l'acteur procède d'une conception phénoménologique d'une parole littéralement

créatrice, qui naît de la rencontre (ou encore du dialogue) du locuteur avec l'autre et le monde et en laquelle, simultanément, les locuteurs adviennent. Or, pour constamment réinventer, la parole doit être maintenue à l'instant de sa genèse, qui ne peut être que celui où elle se détache du corps. Ainsi le texte fait-il appel à l'acteur et à la représentation comme à ce qui garantit une utilisation féconde de la parole.

B. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Département d'études françaises

Sylvie Beaupré

Réfraction et mise en abîme dans l'oeuvre de Michel Tremblay (M.A.)

Cette étude de la specularité et de l'autoréférentialité dans l'oeuvre de Michel Tremblay a pour but de montrer que les descriptions réalistes juxtaposées à des structures qui créent des effets de distanciation incitent le lecteur à poser un regard critique sur la société que l'auteur transpose dans son oeuvre. Les structures dramatiques et narratives réflexives, qui supposent un regard double, prédisposent non seulement à la critique, mais aussi au narcissisme. Étudier les réalités formelles d'une oeuvre qui reflète la société contemporaine de l'auteur nous conduit à voir une correspondance entre l'évolution de l'oeuvre et celle de la société québécoise. Le corpus se compose de tous les textes publiés : romans, récits, contes, pièces de théâtre originales et adaptations, des manuscrits déposés à la Bibliothèque nationale du Canada, des chansons et des scénarios de films. Nous privilégions une approche textuelle sans tenir

compte des mises en scène de pièces, des interprétations de chansons ou des réalisations de films.

Nous faisons comme première hypothèse que la mise en abîme de la pièce *Le Vrai Monde?* pose le problème de l'illusion et celui de la quête du père par le fils. L'autorité du père est aliénante pour la famille dans plusieurs textes dramatiques. Celle de la mère est tout aussi néfaste. À un second degré de lecture, la critique des figures parentales correspond à une critique des structures sociales hiérarchiques québécoises d'avant la Révolution tranquille.

Nous voulons démontrer que Michel Tremblay est un dramaturge néo-réaliste, c'est-à-dire qu'il décrit fidèlement la société dans laquelle il vit, tout en créant des effets de distanciation qui amènent le lecteur à réfléchir sur les problèmes mis en scène dans chacune des pièces. En insérant des structures métathéâtrales, qui brisent l'identification aux personnages, le dramaturge isole scéniquement les personnages afin de concrétiser leur isolement psychologique et leur immobilisme social. Aliénés, en perte d'identité, semblables à l'enfant qui n'est pas encore parvenu à communiquer avec l'autre, ils parlent à un non-objet, ils vivent dans un entre-deux nommé narcissisme primaire.

Dans les textes narratifs, les ruptures spatio-temporelles amenées par des métarécits introduisent la narration d'événements qui n'incitent pas le lecteur à trouver une solution et à agir, parce que le narrateur propose sa lecture des événements. Les personnages inspirés de la mythologie qui participent au récit des origines et les changements de voix narratives ajoutent à la part de réalisme de l'oeuvre. Les métarécits témoignent d'un désir de fuir une « réalité » décevante.

Au début de son entreprise littéraire, le dramaturge juxtaposait des procédés littéraires qui créent des effets de réel et des effets de distanciation conviant ainsi le lecteur à la réflexion. En passant à l'écriture romanesque, il impose son point de vue sur les mêmes problèmes et cède la parole à des personnages incapables de s'adapter à la «réalité». Les intentions esthétiques de l'auteur qui ont d'abord servi à dénoncer et à inciter le lecteur à l'action servent désormais à protéger les personnages qui ne veulent plus changer la société. Cette oeuvre est un reflet de l'évolution des mentalités depuis la Révolution tranquille.

Marie-Andrée Brault

Théâtre expérimental de Montréal et nouveau théâtre expérimental : vingt ans de recherche théâtrale. (M.A.)

Né en 1975 sous le nom de Théâtre Expérimental de Montréal et toujours actif à ce jour, le Nouveau Théâtre Expérimental n'a jamais délaissé ses objectifs premiers : faire un théâtre en marge de la pratique institutionnelle, un théâtre qui remet en question les idées reçues. Le NTE a su offrir un théâtre novateur au style unique, tout en étant au coeur de moments importants du théâtre au Québec, tels l'émergence d'un théâtre féministe, la création d'un lieu de théâtre dynamique (Espace Libre), et la naissance d'un phénomène sans précédent : la Ligue Nationale d'Improvisation. Il importait donc, par l'étude de son histoire et de ses activités, de donner au NTE la place qu'il mérite dans la jeune histoire du théâtre québécois.

L'étude des productions du NTE montre que malgré ses idées et sa pratique peu

conventionnelles, la compagnie accorde une importance certaine au texte. Son rapport au texte, sa façon particulière d'aborder la création collective, puis l'émergence d'écritures individuelles, structurent l'histoire de la troupe et marquent son style, de la même façon que les départs de certains membres modifient ou confirment ses orientations esthétiques.

Une des particularités du NTE est qu'il énonce son projet dans le nom qu'il s'est donné. Parce qu'il se qualifie de « théâtre expérimental », le NTE se doit donc d'actualiser, par ses productions, les éléments centraux qui interviennent dans la définition de l'expérimentation théâtrale. La nouveauté ne va cependant pas sans déstabiliser le public et la critique. Les théories de Hans Robert Jaus, et plus particulièrement le concept d'horizon d'attente, ont permis d'étudier la réception de deux oeuvres du NTE, l'une très innovatrice, et l'autre de facture plus traditionnelle. Les deux cas permettent de constater que, contrairement à ce qu'affirmait Jaus, une certaine partie de la critique valorise et encourage la nouveauté. Plus encore, le deuxième cas, celui de la pièce *La Femme d'intérieur*, laisse voir la mutation de l'expérimentation théâtrale en genre autonome. Deux horizons d'attente se côtoient alors : celui du théâtre en général, tel que pratiqué au moment où l'oeuvre nouvelle fait son apparition, et celui du théâtre expérimental, constitué des différentes définitions données à l'expression et de l'histoire récente de la pratique expérimentale. À cause de ce second horizon d'attente, propre au théâtre de recherche, le NTE se voit en quelque sorte condamné par la critique à innover.

En s'instaurant en genre autonome, le théâtre expérimental s'institutionnalise. Le NTE participe à ce mouvement et est devenu, au fil du temps, un des piliers du genre

expérimental. Sa volonté de faire durer ses œuvres et son entreprise, de même que la reconnaissance grandissante du public, de la critique et des institutions, participent à la légitimation du NTE et de sa pratique.

Pierre Fontaine
Spectator in Fabula - Le théâtre expérimental et l'univers de son spectateur modèle entre 1980 et 1985. (M.A.)

L'étude entreprise ici sur le théâtre expérimental qui s'est pratiqué au début des années 1980 cherche à cerner le rapport entre l'univers fictionnel proposé par ce théâtre et le réel dans lequel il évoluait. L'essentiel de notre travail a été de dialectiser la perception, selon les conseils d'Anne Ubersfeld, en étudiant, d'abord, les fabulae que racontaient les mises en scène expérimentales et, ensuite, les conditions d'énonciation dans lesquelles ces fabulae prenaient sens. Nous avons en outre abordé les œuvres du côté de leur réception, c'est-à-dire suivant les théories élaborées par Umberto Eco dans son livre *Lector in fabula*. Nous avons donc envisagé le rapport au monde des productions expérimentales en tentant de saisir la manière dont les créateurs expérimentaux appréhendaient l'encyclopédie de leurs spectateurs.

L'étude des fabulae et des conditions d'énonciation nous a amené à formuler un rapport au monde dans lequel une fabula du spectateur et une pratique de l'intertextualité forment deux éléments régulateurs. Le premier parce qu'il permet de «fictionnaliser» les éléments du réel, le deuxième parce que, d'une part, il modalise la construction du sens et que, d'autre part, il organise la réénonciation de vieux discours. Nous concluons en bout de

course que le rapport au monde, dans les mises en scène expérimentales, n'est certes plus dialectique: il procède plutôt d'une «poétique du classement».

Maryse Forget
Analyse juridique de La Farce de maître Pathelin. (M.A.)

Il est maintenant communément admis que, dans le cadre de l'étude des écrits médiévaux, il est de mise d'analyser les textes en se mettant dans l'esprit de l'époque de l'auteur, en tenant compte de sa culture, des coutumes et du contexte. Le présent mémoire se veut une application de cette logique toute simple, au profit d'un aspect de *La Farce de maître Pierre Pathelin* qui a été peu étudié jusqu'à présent : le droit.

À maintes reprises, on a avancé que l'auteur de la *Farce* était probablement un juriste. Pour notre part, nous pensons qu'une analyse du droit de l'époque de rédaction de la *Farce*, soit vers 1453, pourrait mettre en lumière des aspects nouveaux de cette pièce. En particulier, le statut de fou du défendeur, autour duquel tourne tout le procès, se doit d'entraîner des conséquences plus importantes que celles qui ont été soulignées jusqu'ici par les spécialistes du *Pathelin*.

Une recherche du droit s'appliquant aux fous nous a permis de conclure que les principes s'appliquant au XVe siècle provenaient du droit romain et étaient probablement sensiblement les mêmes sur tout le territoire du nord de la France. Ces principes permettent de voir la pièce sous un jour nouveau ; en effet, ils laissent penser que, d'un point de vue strictement juridique, le drapier aurait pu, aux yeux du juge au procès, passer pour le

curateur du berger. De plus, ce même juge semble très mal remplir son rôle ; on pourrait même conclure qu'il ne possède pas de formation juridique. D'autres conclusions se dégagent de cette approche juridique de la pièce, comme l'habileté supérieure de Pathelin lors du procès, de même que l'explication du jugement final ainsi que tout le droit qui soutend cette scène.

À la suite de recherches approfondies, M. Bruno Roy, dans une série d'articles qu'il a publiés sur le sujet, soumet une nouvelle hypothèse se rapportant à l'auteur de la *Farce*, au moment de sa rédaction et au lieu de sa naissance, qui serait l'Anjou. Dans la dernière partie du travail, je me suis penchée sur les coutumes de cette région afin de soutenir les principes de droit mentionnés précédemment par des textes de l'époque énonçant le droit en vigueur et, accessoirement, d'essayer de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de B. Roy. Cet exercice s'est révélé utile dans la mesure où certaines explications que nous avons avancées dans les parties précédentes se sont vues confirmées, voire précisées. Par contre, nous avons conclu que les principes de droit étudiés dans cette dernière partie provenaient également en majorité du droit romain et que, par le fait même, ils devaient exister sensiblement sous la même forme sur tout le territoire du nord de la France. Par conséquent, bien que l'hypothèse angevine ne puisse être confirmée par cette recherche juridique, il faut souligner qu'on ne peut pour autant en tirer des conclusions qui avantageraient Paris comme lieu de rédaction de la *Farce*. Jusqu'à ce qu'une analyse systématique des coutumiers du nord de la France soit effectuée, le droit mis de l'avant dans la *Farce* ne nous permet pas d'en préciser la provenance.

Simon Lanctot

*La Réception critique du théâtre au Québec :
Le succès de la Locandiera au TNM.* (M.A.)

Qu'est-ce qui détermine le succès d'une production théâtrale? Selon l'époque, le lieu, le public, les facteurs varient. Ce travail a pour but de dégager une réponse partielle à cette question en étudiant le succès de la *Locandiera*, pièce produite par le Théâtre du Nouveau Monde en 1993, à l'occasion du bicentenaire de la mort de Goldoni. J'y observe à la fois ce que les critiques ont apprécié ou détesté de la production, leurs jugements esthétiques, et ce qu'ils ont allégué, observé ou identifié comme causes de son succès, leurs jugements sociologiques.

Une grille d'analyse a permis d'effectuer un découpage systématique des textes du corpus. Les articles parus au sujet de *la Locandiera* ont été étudiés en détail, en regroupant les descriptions et jugements selon chacun des aspects d'une production théâtrale, soit l'argument de la pièce, la traduction, la mise en scène, les éléments scéniques, le jeu et la distribution.

Le mémoire s'ouvre sur une étude du milieu théâtral québécois. On y retrouve une esquisse du profil socio-écono-démographique du spectateur de théâtre, une étude de la situation des principaux théâtres montréalais dans le champ de l'institution théâtrale (d'après les travaux de Pierre Bourdieu), puis une rétrospective de l'histoire du TNM mettant en relief les succès précédents de la compagnie. Chacun des chapitres touche à l'un des aspects de la production théâtrale et comporte une analyse de leurs caractéristiques et de la réception critique de ces éléments. Plusieurs constats se dégagent de ces études de réception critique : par exemple, la traduction de Marco Micone a, en quelque sorte, rompu

avec la tradition québécoise des traductions de théâtre et cette rupture fut exceptionnellement bien reçue. De la même manière, la metteuse en scène Martine Beaulne a misé sur un équilibre entre deux esthétiques, sur l'actualité de la pièce et sur un regard contemporain sur l'histoire qui furent très appréciés des critiques de théâtre des journaux montréalais.

Cette étude reconstruit le discours social (écrit) qui a porté sur cette production couronnée de succès et tente d'en dégager les images les plus fortes et les plus importantes. Ces facteurs du succès, remis dans leur contexte, marquent d'une pierre blanche un moment de l'histoire théâtrale québécoise et montréalaise - peut-être même un tournant à certains égards - et un aspect de la fortune d'un grand dramaturge italien mort il y a maintenant plus de deux siècles, Carlo Goldoni.

Anne Laporte

Le Hasard comme mode de déconstruction de l'histoire dans Vie et mort du Roi Boiteux.
(M.A.)

Nous proposons d'étudier l'oeuvre magistrale de Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, en nous intéressant au procès que le dramaturge intente à l'Histoire dans ce récit dramatique. La pièce revêt la forme d'un condensé de l'histoire de l'humanité où il apparaît que le hasard est le seul et unique régisseur du destin des hommes. En axant notre analyse sur le hasard en tant qu'objet de discours, nous chercherons à déterminer ce qui y est dit au sujet de l'Histoire et comment cela est dit. Bien que le hasard soit réputé pour engendrer un déficit de sens, nous faisons l'hypothèse qu'il n'y a pas moins une pensée qui se profile derrière cette conception du hasard

comme principale force structurante de cette parodie de l'aventure humaine.

Pour découvrir la pensée que cette socio-poétique du hasard véhicule, nous décortiquerons les processus d'esthétisation du hasard mis en oeuvre par l'auteur dramatique dans la trame macrostructurelle et microstructurelle de cette fiction théâtrale. En nous inspirant des recherches d'Erich Köhler, nous serons attentif à l'impact du hasard sur les principes esthétiques suivants : la logique du récit, la construction et la finalisation des intrigues, ainsi que la vraisemblance. Cette étude de la matrice structurelle sera complétée par l'analyse des médiations du hasard avec les notions de nécessité et de possible. Parallèlement, afin de déceler les processus d'esthétisation du hasard sur le plan microstructurel (niveau moléculaire du texte), nous nous demanderons comment le hasard peut-il engendrer le texte, agir comme embrayeur fictionnel ? Les théories de la littérature constitueront notre principale assise méthodologique afin d'analyser les effets du hasard sur la microstructure du récit.

Le premier chapitre sera consacré à l'étude de la conception ronfardienne de la bâtardise. Les bâtards sont présentés, par l'auteur, comme des enfants du hasard et ils occupent le devant de la scène historique dans cette fiction dramatique. Nous verrons que ce qui sanctionne la bâtardise d'un personnage dans cette société fictive est la soif de pouvoir et que, selon Ronfard, les bâtards sont responsables de l'imperfection de ce monde. L'analyse des autres processus d'esthétisation du hasard; menée au deuxième chapitre, nous permettra de faire la preuve que cette socio-poétique du hasard récupère le principe d'incertitude d'Heisenberg en vue de remettre en question notre vision ordonnée et rationalisée de l'Histoire, ainsi que de

discréditer l'exégèse historique comme système privilégié d'interprétation du monde.

Delphine Leroux

Le Théâtre de la cruauté chez Artaud et Gauvreau : lieu d'expression des langages de la folie. (M.A.)

L'expression de la «folie» par le langage a longtemps été la préoccupation exclusive de la psychiatrie, puis de la psychanalyse, qui basaient leur réflexion sur la seule catégorisation pathologique. La réaction à cet excès de l'interprétation analytique a émané de diverses disciplines (philosophie, littérature, sémiotique, linguistique, etc.), qui ont redéfini la relation de la folie, et notamment de la psychose, au langage. Selon l'auteur de ce mémoire, ces deux approches, si opposées qu'elles puissent sembler, sont complémentaires, et doivent être considérées conjointement dans la perspective de montrer comment la folie «parle».

À partir de l'analyse textuelle d'un corpus théâtral, composé des *Cenci* d'Antonin Artaud et de *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, l'objectif de ce mémoire est de montrer la variété des langages de la folie tels qu'ils s'expriment dans le discours des protagonistes. L'hypothèse qui a guidé cette recherche était que ces deux pièces parviennent à donner une voix à la folie, en intégrant dans une création langagière verbale et scénique qui les transcende, certains traits propres au langage de ceux que l'on dit «fous». Tout d'abord, les manifestations discursives de ces langages de la folie sont analysées à l'aide d'instruments fournis par la psychanalyse (Freud), la psycholinguistique (Andreasen) et la linguistique (Benveniste), qui permettent de

mettre en évidence la présence d'un discours sous-jacent. Ensuite, les manifestations linguistiques de ces langages, qui se concrétisent par la création de codes, de systèmes de signes, sont étudiées à la lumière de la théorie théâtrale d'Antonin Artaud et de réflexions pluridisciplinaires modernes portant sur la relation entre la psychose et le langage (Foucault, Derrida, Felman, Pierssens, Nevert, Ménaheim, etc.)

Cette étude est composée de trois chapitres. Le premier a pour objectif de démonter les mécanismes de la paranoïa tels qu'ils apparaissent dans le discours du protagoniste de la pièce d'Artaud, François Cenci : il s'attarde d'abord au mode de défense contre l'homosexualité, ensuite aux différents délires paranoïaques.

L'objet du second chapitre est de repérer les marques de la schizophrénie dans le discours du protagoniste de *La Charge de l'original épormyable*, Mycroft Mixeudem. Ce chapitre commence par décrire les caractères généraux de la schizophrénie (à partir des thèses de Freud), ainsi que les comportements verbaux typiques des psychotiques (à partir des travaux d'Andreasen). Il analyse ensuite le discours du personnage à partir de ces données théoriques. Le troisième chapitre réunit les deux oeuvres sous l'angle des relations existant entre cruauté et création, en montrant que sur la scène du Théâtre de la Cruauté, institué par Artaud, se construit un code langagier, tantôt physique (langue des signes), tantôt verbal (langue exploréenne). Il montre que la présence de ces codes inédits permet finalement à la création de transcender la psychose.

L'exploration des «langages de la folie» dans les pièces montrent les limites de l'analyse psychanalytique : pertinente dans l'investigation pathologique de certains mécanismes langagiers, elle se contente

néanmoins de tenir un discours sur la folie. La récente approche multidisciplinaire propose au contraire l'élaboration d'un discours de la folie (Felman) qui ne consisterait pas en un commentaire extérieur et moralisateur, mais dirait la folie elle-même (Derrida). Ainsi, les codes anticonformistes mis en scène par Artaud et Gauvreau permettent à la psychose de sortir du silence auquel la confine la société.

Agnès-Marie Megel

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné : pour une poétique du témoignage. (Ph.D.)

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné ne correspondent qu'avec beaucoup de mal aux catégories habituelles de classification générique. Sous une forme poétique, ce texte d'inspiration religieuse met en scène la période turbulente des guerres de religion. Compte tenu de sa singularité, il est important de considérer les intentions de l'auteur qui étaient d'exprimer et de transfigurer les événements importants qui ont accompagné les guerres de religion, principalement le martyre et le massacre de la Saint-Barthélémy, afin d'en perpétuer le souvenir, de le faire entendre et résonner. A la fois soldat et écrivain, d'Aubigné écrit un texte qui comporte de nombreuses dimensions : poétique et historique; tragique et épique; concret et symbolique; dramatique et allégorique. À partir de l'hypothèse que les intentions de l'auteur font partie intégrantes de l'acte de témoigner, nous proposons, dans notre étude intitulée *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné: Pour une poétique du témoignage*, une lecture de ce texte qui vise à rendre compte de la forme et du contenu du témoignage.

L'activité de collecte et de sauvetage

sous-entendue dans le témoignage implique une double tâche: documenter, raconter l'événement; sensibiliser, raconter l'expérience ou l'épreuve. D'une part, raconter en prenant soin de ne pas trahir la réalité de l'événement mais en l'ouvrant à une critique; d'autre part, faire de l'histoire un chant poétique susceptible de toucher la conscience et la sensibilité du lecteur. C'est dans cette tension entre ces activités que réside, selon nous, l'intérêt d'une analyse du témoignage. Lire *Les Tragiques* comme un témoignage, c'est lire un texte, conçu comme matière d'une histoire à venir (d'Aubigné écrira par la suite une Histoire Universelle) et comme mémoire anticipée des générations à venir. C'est donc aussi les lire comme un texte dont l'enjeu capital est la transmission. Le témoignage pose avec intensité cette question car, entrecroisement de différents genres, il revendique une multiplicité de formes d'écriture. Quel est le discours le mieux à même de raconter l'événement? Le discours épique ou le discours tragique? Comment la multiplicité des genres et des formes d'écriture informe-t-elle et nourrit-elle le témoignage? Quel est le moyen d'expression le plus apte à communiquer la vérité? Quels mots, quelle langue utiliser pour exposer et restituer ce qui s'est passé? Pour essayer d'apporter des éléments de réponse à ces questions, il nous a paru essentiel de consacrer une partie de notre travail à l'analyse de trois genres : le drame selon la perspective de Walter Benjamin, la tragédie et l'épopée selon Aristote. Cette analyse nous permet de dégager une notion du témoignage, de mettre en relief ses différents niveaux de signification et de déployer les implications politiques, historiques, éthiques et littéraires, ce jusque dans les contradictions et les apories qu'entraîne l'analyse d'une telle notion. Les dimensions esthétique et éthique du

témoignage telles qu'elles se lisent à travers *Les Tragiques* constituent la clé de voûte de notre analyse.

Par ailleurs, notre réflexion s'attache à montrer comment le témoignage dans lequel sont inscrits la présence et le Nom de Dieu est sacralisé. Le texte devient ainsi un texte originel. Est-ce que cela encourage une mythification de l'histoire? Est-ce que l'histoire devenue exemplaire perd sa singularité? Est-ce que, consignée sur ce mode, elle permet, au contraire, de recommencer à vivre? Pour répondre à ces questions, nous avons exploré le lien qu'entretient le témoignage avec des notions telles la justice, la responsabilité. Ces différentes analyses nous ont aidé à aborder sous ses multiples facettes le témoignage tel qu'il se présente dans *Les Tragiques* ainsi qu'à poser quelques jalons pour une étude plus générale du témoignage.

Suzie Suriam

Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone. (Ph.D.)

Dans mon étude intitulée *Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone*, je me suis penchée sur les nouvelles formes de théâtre apparues en terre africaine depuis la décolonisation. En retenant des oeuvres formellement novatrices, j'ai choisi de voir dans ce théâtre non pas une simple donnée culturelle (proche en cela des cérémonies rituelles), mais un produit relevant de la pensée créatrice, organisatrice. Toutes ces oeuvres, en effet, attirent l'attention du spectateur sur leur caractère fictionnel, au moyen d'une mise en scène de la parole supposant l'insertion dans la

pièce écrivain de textes clairement désignés comme des contes ou des épopées. Mais comment ces deux genres de l'oralité informent-ils et nourrissent-ils le théâtre d'Afrique noire de ces dernières décennies? C'est-à-dire plus précisément: Quelle place y occupent-ils? Quel rôle y jouent-ils? Et surtout, comment ce théâtre - né des indépendances mais prenant le relais d'autres manifestations théâtrales, comme les pièces traditionnelles inspirées de rituels africains - est-il en train de se recréer après l'expérience traumatisante mais révélatrice du colonialisme? L'esthétique dramatique de l'Afrique noire telle qu'elle se lit à travers la vingtaine d'oeuvres de mon corpus constitue la clé de voûte de mon analyse.

Venant de quatre pays de l'Afrique de l'Ouest - le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Togo et le Congo -, ces oeuvres ont été rédigées en français et généralement publiées entre 1962 et 1992. Mon analyse prend donc racine dans une zone on ne peut plus frontalière: frontière spatio-temporelle, puisque la plupart des pays ont dû redéfinir leurs contours géographiques (politiques et culturels) après la décolonisation; frontière entre la littérature orale héritée de l'Afrique traditionnelle et la littérature écrite sur laquelle la colonisation a mis l'accent; frontière enfin linguistique, le français étant dans une très large mesure une langue d'emprunt pour un public d'emprunt. Là, réside selon moi son intérêt majeur. Je formule en effet l'hypothèse que le théâtre d'Afrique noire de ces trente dernières années est caractérisé précisément par son caractère composite: il concilie des éléments a priori antithétiques et prétend impliquer son public dans le processus de création.

Pour mener à bien cette étude, je me suis tout d'abord penchée sur les facteurs présidant à la mise en place d'un théâtre incluant

systématiquement dans sa composition des contes et des épopées. Il m'a en effet paru essentiel de m'interroger sur le pourquoi de ces apparitions récurrentes, dans des oeuvres qui proviennent de contrées différentes ayant chacune leur culture propre et tentant de la préserver. J'ai par ailleurs essayé d'apporter des éléments de réponse aux questions suivantes: «Comment réussir la synthèse entre des mots étrangers, des gestes et des rythmes, portés, vécus corporellement? Comment faire que cette synthèse parle aux citoyens des nouveaux États? Comment s'adresser à ses compatriotes et à l'univers entier? Comment, tout simplement, faire du théâtre? (Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, page 220)». Pour ce, j'ai pris en compte la portée idéologique des oeuvres de mon corpus, laquelle est inséparable de leur dimension esthétique - sinon par un artifice. Ces différentes analyses m'ont aidée à aborder sous ses multiples facettes l'objet théâtral tel qu'il se présente aujourd'hui en Afrique francophone et à poser ainsi quelques jalons dans l'étude des nouvelles esthétiques du théâtre africain contemporain.

Isabelle Thellen

La Théâtre de la Révolution française et la mise en scène du récit des origines : étude de quelques pièces, 1789-1791. (M.A.)

Le théâtre de la Révolution française a longtemps souffert de l'indifférence générale. Entretenant des rapports étroits avec l'actualité politique, il a été considéré comme un art de second ordre puisque réputé avoir été mobilisé aux fins de propagande de la politique dominante. Son apport aux événements de 1789 est pourtant important. Dans la pluralité

étonnante de ses discours avant la Terreur de 1793, il a servi d'ancrage à la constitution de l'imaginaire et de la mémoire politique de la nation française.

Plus particulièrement, le théâtre des premières années révolutionnaires (1789-1791) a pour intérêt de se situer aux conflits de l'Ancien Régime et de la République, et de donner à lire une tension idéologique nouvelle. Mieux encore, le théâtre de la Révolution nous apparaît avoir été ce par quoi le peuple français a pu discuter, revoir, travailler son rapport à l'Ancien Régime, ainsi que la représentation qu'il se donne lui-même de sa propre naissance en tant que nation.

Les étapes de ce mémoire reflètent à la fois la démarche méthodologique retenue et l'évolution de notre objet d'étude dans le temps historique. Il a d'abord été essentiel de cerner les représentations concrètes que le théâtre donnait à voir, entre 1789 et 1791, des hommes de pouvoir de l'Ancien Régime. Roi (chapitre I) et membres du clergé (chapitre II), figures par excellence du pouvoir féodal, ont été abondamment représentés dans le théâtre révolutionnaire; leurs personnages sont des *lieux* traversés par les discours idéologiques et permettent de comprendre historiquement la fracture révolutionnaire.

L'analyse des relations de ce théâtre avec le/la politique et la loi (chapitre III) a mis en relief les prémisses d'un récit des origines qui cherche dans la Révolution son acte de naissance et qui, conséquemment, nie l'héritage de l'Ancien Régime. Enfin (chapitre IV), l'étude de ce que nous avons appelé à la suite d'Antoine de Baecque les «fictions maîtresses» à travers la mémoire historique - et plus particulièrement à travers les phénomènes commémoratifs qu'ont été le centenaire et le bicentenaire de la Révolution - nous a permis d'évaluer la fortune des

représentations ici isolées, ainsi que le travail que la mémoire effectue pour les constituer un récit des origines.

Il nous est apparu que les fictions maîtresses dégagées à partir des figures obsessionnelles du roi et du clergé étaient inscrites dans une syntaxe narrative qui réglait leur sort dans l'imaginaire. En évacuant la figure du roi et en assimilant celle du clergé à la nation française, ces fictions ont narré la mort du pouvoir féodal pour mieux raconter la naissance de la nation. Insérées dans « le grand récit de la Révolution » tel qu'il est postulé par plusieurs chercheurs, les fictions du roi et du clergé ont contribué fortement à la mémoire nationale. La mise à mort du pouvoir féodal par l'imaginaire théâtral a été la cause au moins partielle du silence de la mémoire commémorative quant au roi et au clergé. La commémoration de la Révolution gère sa mémoire à partir, entre autres, du canevas des discours du théâtre, renchérissant sur ses silences et reconduisant ses obsessions.

Manuel Thomas

Un poète sur le théâtre de la société. Analyse sociocritique de la charge de l'original épormyable (1956) de Claude Gauvreau. (M.A.)

Dans les années vingt, les Surréalistes français, André Breton en tête, ambitionnaient d'explorer l'inconscient par l'art. Paul-Émile Borduas et quelques peintres, écrivains et artistes montréalais, en réaction contre l'affadissement du courant surréaliste et son respect de l'intention dans l'acte de création, mais en continuité avec l'esprit qui avait animé le surréalisme initial, conçurent une esthétique plus apte à libérer l'inconscient et à le faire surgir sur la toile ou sur la page. Les

Automatistes québécois entendaient trouver accès à l'inconscient en usant d'éléments non figuratifs, plus près selon eux de la matière constitutive du rêve. Claude Gauvreau, le frère de Pierre (l'un des peintres du groupe), passionné par les idées de Borduas, devint rapidement le plus ardent défenseur des Automatistes. Auteur de quelques oeuvres picturales, il se fit connaître surtout grâce à sa plume. Journaliste et critique d'art, c'est en tant que poète et dramaturge qu'il fit sa marque dans l'histoire littéraire québécoise.

Désirant adapter les principes picturaux des Automatistes à ses créations littéraires, Gauvreau écrivit de la poésie et du théâtre éclatés, hétérodoxes, et par le fait même dérangeants tant pour l'Institution littéraire que pour la société de son temps.

En 1956, alors qu'il croit devoir mourir avant peu, Claude Gauvreau écrit *La charge de l'original épormyable*, pièce qui met en scène quatre psychiatres et leur patient. Violente du début à la fin (cruauté exacerbée, mise à mort d'un innocent inoffensif), la pièce est un véritable réquisitoire contre le système asilaire et contre la société bien-pensante. Cependant, si elle dénonce le traitement réservé aux patients des asiles et si elle stigmatise un état de société, si ce sont bien là les bases principales de ce qu'elle thématise, il est aussi loisible de la lire comme la mise en drame des procédures de consécration et d'exclusion ayant cours dans l'institution littéraire à ce moment de son développement. Telle est l'hypothèse directrice de l'étude qui suit, laquelle considère Mycroft Mixeudeim, héros principal de *La charge de l'original épormyable*, comme un personnage allégorique polysémique conjoignant les traits du fou, du créateur rejeté et du marginal social.

Département d'histoire

Jean Laflamme

Le Théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1880 : une institution qui tarde. (Ph.D.)

L'histoire du théâtre à Montréal, entre 1855 et 1880, constitue une étape importante dans l'évocation du passé théâtral québécois. L'inventaire du corpus scénique montréalais pour la période citée projette une lumière nouvelle sur la progression de cet art vers un statut institutionnel.

Le retard du théâtre de langue française à se doter des instances nécessaires à son institutionnalisation, au moment où son concurrent anglophone progressait dans cette condition depuis la fondation du Théâtre Royal en 1825, était dû à des causes non encore clairement établies, l'argument de la répression cléricale étant adopté par l'historiographie traditionnelle comme un postulat intangible. La confrontation des données obtenues par le dépouillement des journaux du temps avec les divers éléments du cadre contextuel entourant la vie théâtrale de l'époque a permis la mise au jour d'un bon nombre de facteurs à l'influence prépondérante dans ce retard dont l'étendue se prolonge pendant trois quarts de siècle.

Parmi les facteurs intra-institutionnels, c'est-à-dire les instances théâtrales elles-mêmes, on remarque une distribution inadéquate au chapitre de la langue, les chefs-d'oeuvre étant réservés délibérément aux représentations en anglais, le français n'étant accordé qu'aux genres inférieurs. Comme lacunes s'ajoutent la partialité de la critique et une absence d'édition convenable.

Les facteurs inter-institutionnels, formés par les grandes institutions et la conjoncture, révèlent comme faiblesses un défaut d'enseignement théâtral, une opposition du

clergé au modernisme théâtral en tant que danger pour la bonne entente avec le Conquérant, et une politique d'ostracisme du français qui décourage les investisseurs.

Quant aux facteurs extra-institutionnels, la situation géographique, le développement de l'industrie et du commerce, ainsi que la richesse étaient tous favorables à la communauté anglophone et à la promotion de sa culture. Dans ce contexte, les idéologies nationalistes des Canadiens français, minoritaires à Montréal jusqu'en 1867, avaient peu de chance de faire le poids face aux démonstrations de grandeur et de pouvoir des Canadiens anglais. La vie théâtrale a été le fidèle miroir de cette situation, au détriment d'une collectivité francophone qui aurait mérité mieux.

C. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Département de théâtre

Francine Alepin

Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur. (M.A.)

L'objet de ce mémoire est de dégager une pédagogie du mime corporel adaptée à l'acteur en cours de formation. Nous présentons une synthèse de notre expérience d'enseignement universitaire en théâtre menant à une carrière professionnelle.

L'art d'Étienne Decroux demeure inconnu ou méconnu de la plupart des praticiens de théâtre. Aujourd'hui, on commence à peine à reconnaître l'apport de Decroux au théâtre contemporain. Pourtant, le mime decrousien est rarement adopté par les institutions

professionnelles d'acteurs qui préfèrent offrir une formation corporelle éclectique. On reproche au mime d'être un langage gestuel sclérosé et ardu pour les apprentis comédiens. Le style puriste d'Étienne Decroux a été souvent confondu avec sa technique. Ses disciples, tout en étant fidèles aux enseignements du maître, ont réussi à donner des formes variées au mime. Les héritiers actuels pratiquent un art du mime hybride, postmoderne, habilement métissé aux arts visuels, à la musique, au chant, à la danse et bien sûr au théâtre.

La pédagogie du mime, alimentée par les recherches sur la dramaturgie et par une méthode plus adaptée à l'acteur, s'est enrichie et s'est ajustée aux exigences du théâtre contemporain. Par l'étude systématique de la grammaire decrousienne, l'acteur acquiert la liberté d'expression. Par ailleurs, la pédagogie que nous proposons, inspirée des recherches de la compagnie Omnibus, est constituée d'exercices qui permettent à l'acteur d'inventer constamment son vocabulaire gestuel. Nous présentons également, dans ce mémoire, une réflexion sur l'intégration du mouvement à la voix et à l'interprétation d'un texte.

Yanick Auer

L'Union des artistes : analyse critique d'un syndicalisme d'affaires (Montréal 1937-1980). (M.A.)

Ce mémoire est le fruit de recherches menées dans le but de tenter de définir la nature réelle du syndicat qu'est l'Union des Artistes (Canada).

La présente recherche ne couvre pas toute l'histoire de l'UDA, mais relève plutôt certains faits marquants, sur une période couvrant les

années 1937 à 1980.

Cette organisation, qui est à la fois une corporation professionnelle et un syndicat «d'entrepreneurs indépendants», se conforme pour l'essentiel aux coutumes du syndicalisme d'affaires. Ce courant syndical est issu de la tradition des anciennes corporations d'artisans du 19^e siècle.

Le contexte historique met en perspective la situation entourant la naissance de l'UDA. Par la suite, les pratiques et les politiques de l'Union des Artistes sont rassemblées par thèmes, de manière non-exhaustive.

Que ce soit la « régie interne » de l'organisation ou certaines positions publiques, elles sont analysées dans leur environnement social et politique.

Le syndicat regroupant majoritairement des membres vivant sous le seuil de la pauvreté, ses orientations sont donc scrutées en détail afin de vérifier leur pertinence pour les adhérents.

Guy Beausoleil

Écriture d'un texte dramatique intitulé Voyage d'hiver accompagné d'une réflexion sur l'érotisme à partir des écrits de Georges Bataille. (M.A.)

Ce mémoire-crédation porte sur l'écriture d'un texte dramatique érotique. Il se compose de deux volets: 1) un essai sur l'érotisme à partir des écrits de Georges Bataille 2) un texte de création intitulé *Voyage d'hiver*.

L'écriture d'une oeuvre dramatique à caractère érotique suppose, de la part de l'auteur, une certaine conception, une certaine philosophie de l'érotisme. Pour ce faire, nous nous sommes inspiré de l'oeuvre de l'auteur et essayiste français Georges Bataille (1897-1962) qui a

élaboré une théorie complète sur ce phénomène en se fondant sur l'anthropologie et la psychanalyse. Sa réflexion, qui accorde une influence prépondérante à l'érotisme dans l'histoire des cultures et des moeurs, ouvre des perspectives bouleversantes, en associant l'activité sexuelle de l'être humain à la mort et au sacré.

Notre hypothèse de travail est la suivante: interpréter et transposer la philosophie de l'érotisme de Georges Bataille en termes dramaturgiques. Autrement dit, quelles sont les formes et les fonctions d'une écriture dramatique basée sur la philosophie de Bataille? C'est la question à laquelle notre travail tente de répondre.

Nous avons établi un parallélisme, une analogie entre la méthode de Bataille et le modèle actantiel, tous deux effectuant un dévoilement des forces profondes, pour ainsi dire abstraites, qui donnent sa dynamique à un drame dont il est ensuite possible de vérifier le jeu dans des figures et des situations fictionnelles, et dont, enfin, nous avons déduit certains traits esthétiques.

Nous n'avions pas l'intention de travailler dans le sens de l'exercice de style, ni d'adapter un récit de Georges Bataille pour la scène. Afin d'assurer notre autonomie par rapport au modèle bataillien, nous avons cadré le Cybersexe - réalité impensable au moment de la mort de l'auteur de *Histoire de l'oeil* - en tant qu'expression privilégiée de l'érotisme contemporain.

Pour Georges Bataille, l'horizon ultime de l'érotisme est ce qu'il nomme l'expérience intérieure. Notre création met en scène un personnage engagé dans cette expérience - telle que nous l'imaginons - et tente de transmettre au lecteur l'impression d'une telle expérience.

Daniel Benjamin

Tentative d'hybridation de deux traditions de transmission de l'énergie sensible de l'acteur : une tradition psychologique évolutive de type occidental et une tradition physique codifiée de type oriental. (M.A.)

Ce mémoire traite des traditions théâtrales et de leur hybridation possible dans le but d'augmenter la présence de l'acteur en scène. Cette recherche s'inscrit dans une approche de l'anthropologie théâtrale telle que définie par Eugenio Barba. Ce texte comporte deux parties distinctes. La première partie traite de certains théoriciens et praticiens de deux traditions théâtrales : une tradition psychologique évolutive de type occidental et une tradition physique codifiée de type oriental. La deuxième partie traite de la mise en pratique de ces traditions et de leurs tentatives d'hybridation.

L'hypothèse de travail de cette recherche est que l'hybridation de deux traditions théâtrales dans une même forme aura pour effet d'augmenter la présence énergétique de l'acteur en scène. Lors de cette hybridation, l'acteur augmentera sa transmission d'énergie sensible de façon psychologique et de façon physique simultanément.

Pour y arriver, l'acteur doit maîtriser certains éléments d'interprétation issus des deux traditions d'origine. Pour arriver à cette maîtrise, il doit pouvoir mettre ces éléments en pratique dans leur cadre respectif. Une fois qu'il a franchi cette étape, il peut commencer à mettre les éléments d'interprétation psychologique et physique en commun dans le but d'arriver à une hybridation des traditions. Lors de ce mémoire, nous verrons quels éléments d'interprétation ont été retenus pour chacune des traditions. Nous verrons comment

les acteurs ont réagi à ces éléments. Nous verrons le processus utilisé pour arriver à une tentative d'hybridation. Nous verrons aussi qu'il y a eu plus d'une hybridation. Certaines hybridations ont réussi à augmenter la transmission d'énergie sensible, alors que d'autres n'ont pas eu les résultats escomptés. Nous verrons dans chacun de ces cas ce qui a aidé ou nui à la réussite de l'hybridation.

Cette recherche veut être un pont entre des traditions théâtrales différentes. Il est possible d'enseigner aux acteurs de tradition psychologique des éléments d'interprétation issus d'une tradition théâtrale différente. L'acteur augmente ainsi ses chances de rejoindre le spectateur à plusieurs niveaux. Cette recherche cherche à ouvrir de nouvelles voies d'exploration aux acteurs et aux metteurs en scène. Il y a encore beaucoup de place à l'exploration.

Cette réflexion théorique est une des composantes de ce mémoire de maîtrise qui comportait aussi une présentation publique où nous avons tâché de mettre en pratique ces hypothèses. La présentation publique a eu lieu les 15-16 et 17 mai 1997 au Studio d'essai Claude-Gauvreau de l'Université du Québec à Montréal. Un enregistrement vidéo de cette présentation est disponible au Centre de documentation du Département de théâtre de l'UQAM.

Danielle Bissonnette

La Barbe Bleue désensorcelée : Interprétation du conte La Barbe Bleue à partir d'une approche jungienne et d'un jeu stanislavskien.
(M.A.)

La présente étude a eu comme objet de recherche le conte. Nous avons oeuvré à

trouver une forme de langage qui pouvait évoquer le sens inscrit dans les images du conte *La Barbe bleue*. Cette recherche nous a conduite à l'écriture de notre mémoire-crédation : *La Barbe bleue désensorcelée*.

Dans le chapitre 1, nous présentons les matériaux de la création où le conte est vu comme une manifestation des processus psychiques universels, selon la conception de la vie psychique jungienne puis, nous exposons les deux voies d'accès au sens que nous avons exploré: la voie jungienne et la voie stanislavskienne. Dans le chapitre 2, nous témoignons de notre processus de création à travers deux laboratoires d'expérimentation : *le Jeu de sable* et le travail effectué sur le conte avec quatre acteurs. Le chapitre 3 propose une nouvelle approche du théâtre par cet « artiste triptyque » que serait l'acteur/auteur/conteur.

Notre mémoire-crédation se trouve en annexe II. *La Barbe bleue désensorcelée* pourrait être considéré comme un écho au conte traditionnel dans la perspective d'un témoignage personnel. Notre spécificité est celle d'une comédienne qui réinvente les personnages en les intégrant dans sa propre vie. Nous avons désiré inclure dans un texte de création, le résultat d'une méditation analytique. Puisque le conte offre une pluralité de sens, nous ne cherchons pas à prétendre que nous avons saisi toute la sagesse et les interprétations possibles du conte dans lequel nous nous sommes investie. Notre démarche, bien qu'en utilisant les supports d'analyse jungiens et stanislavskiens, demeure essentiellement empirique. Notre approche, basée sur le point de vue de l'artiste qui fait une réflexion sur lui-même, est créatrice et poétique. La forme d'écriture que nous avons utilisée est en rapport avec la pensée de Jung qui croit que le langage doit être équivoque.

D'après lui, il importe de laisser résonner toutes les harmoniques d'une expression puisque, d'une part, elles existent en fait et que, d'autre part, elles donnent une image plus fidèle de la réalité. *La Barbe bleue désensorcelée* est un récit à trois voix d'une quête de soi, par l'apprentissage de l'amour.

Gary Boudreault

Écriture et théâtralisation d'un spectacle de chansons par un acteur, suivies d'une réflexion sur la dénégation en processus de création. (M.A.)

Nous avions à créer de toutes pièces, à titre d'acteur, un spectacle de chansons originales. Pour ce faire, il nous fallait coiffer plusieurs chapeaux de créateur. Essentiellement ceux d'auteur, de compositeur et d'interprète. Le respect que nous portions à chacun de ces métiers, de même qu'un certain inconfort éprouvé face à ces trois fonctions, nous amenaient à aborder ladite création de la même manière qu'un acteur aborde un rôle au théâtre. L'expérience nous avait démontré lors de la création *Hommage à Gary Boudreault*, qu'il s'agissait d'un moyen efficace de surmonter la difficulté de faire cohabiter dans un même sujet, ces différentes conditions.

En d'autres mots, il s'agissait de jouer à être un auteur, un compositeur et un chanteur.

La présente recherche a porté sur la constitution d'un sujet pluriel (auteur-compositeur-interprète), de manière à ce que chacune de ces figures du créateur, à l'intérieur du processus de création, soit perçue comme un rôle ou un personnage.

Pour décrire ce processus, nous utilisons le concept de dénégation emprunté à Freud et dont Mannoni et Ubersfeld ont décrit un

certain nombre d'applications au théâtre.

Anne Ubersfeld nous dit qu'au théâtre, le spectateur est conscient que ce à quoi il assiste est faux. Que le théâtre fait appel à des conventions précises, auxquelles le spectateur accepte de se prêter, le temps que dure la représentation.

Chez Anne Ubersfeld, le concept de dénégation est observé depuis la place du spectateur.

Le présent mémoire étudie le fonctionnement de ce concept depuis la place de l'acteur.

Pascale Canicchio

L'Incidence du geste corporel sur le geste vocal dans le travail de l'acteur-chanteur. (M.A.)

Ce document d'accompagnement constitue la partie théorique d'une recherche sur l'acteur-chanteur intégrant le geste corporel au geste vocal. Dans l'aspect pratique de ce mémoire, des expérimentations eurent lieu en laboratoire en vue des présentations publiques de *Mozart dans tous ses états* qui se déroulèrent du 23 au 26 septembre 1998 au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté de l'Université du Québec à Montréal.

L'équipe de travail était composée de cinq acteurs-chanteurs. Mais, qu'est exactement un acteur-chanteur? Comment utilise-t-il conjointement le geste corporel et le geste vocal? Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de bien définir, dans le premier chapitre, la notion de geste corporel et ce qu'il représente dans le travail de l'acteur, du chanteur et ensuite, de l'acteur-chanteur.

Dans le second chapitre, nous avons fait ce même exercice avec la notion de geste vocal que nous avons définie et mise en contexte,

une fois de plus, pour ce qui est du chanteur, de l'acteur et finalement de l'acteur-chanteur. Le chapitre suivant est consacré à l'aspect davantage pratique de notre recherche. Tout d'abord, nous y faisons la description du travail effectué en laboratoire d'expérimentation et des résultats qui en furent tirés, ceux-ci constituant les prémisses qui nous ont menée au travail sur le geste corporel effectué conjointement avec le geste vocal proprement dit. Nous y présentons aussi les acteurs-chanteurs qui se sont prêtés à cet exercice ainsi que les méthodes utilisées en atelier et en répétition. Finalement, le quatrième chapitre traite de l'aboutissement ultime de cette recherche pratique, soit la présentation publique du mémoire-crédation. Nous y parlons des différentes constatations auxquelles les quatre présentations publiques ont donné lieu ainsi que de l'incidence du geste corporel sur le geste vocal tel qu'observé dans ce contexte précis.

Robert Casavant

L'Intégration du travail du scénographe dans le processus de la création théâtrale Les Laurentides à partir d'éléments de la théorie Action Design. (M.A.)

Ce document d'accompagnement observera le mode de fonctionnement du travail du scénographe proposé dans la théorie tchécoslovaque *Action Design* à l'intérieur du processus de la création théâtrale *Les Laurentides* de la troupe Kafala. Ce mode de fonctionnement, qui requiert la présence assidue et active du scénographe aux répétitions, avantage sa prise de conscience des besoins de la mise en scène et favorise une intégration active, expressive et fonctionnelle

de la scénographie par l'élaboration de son concept au rythme de la mise en place de l'action dramatique.

En guise d'introduction, nous abordons le mode de fonctionnement traditionnel qui guide le metteur en scène et les concepteurs en portant une attention particulière sur sa relation avec le scénographe. La première partie de ce document d'accompagnement porte sur le développement synchronique des courants scénographiques et des mouvements sociaux et politiques en Tchécoslovaquie au cours du XX^e siècle. Puis, nous faisons part de la théorie *Action Design* et de ses composantes. La deuxième partie décrit son application par le scénographe et sa validation dans le processus de création théâtrale *Les Laurentides*.

L'objectif de cette recherche consiste à vérifier un nouveau mode de fonctionnement du travail du scénographe qui lui permet de développer son concept à l'intérieur du processus d'élaboration de la mise en scène.

Robert Drouin

M. Bergson : analyse de la gestuelle comique d'après la théorie du rire de Bergson et son application pour la création d'un spectacle-laboratoire. (M.A.)

Le présent mémoire-crédation a pour objet de cerner les principes de la gestuelle comique afin de les appliquer dans un spectacle-laboratoire. À l'aide de la théorie du rire de Bergson, nous avons d'abord analysé des extraits de films du cinéma burlesque américain. Par la suite, nous avons appliqué les lois de Bergson à la création.

Dans le chapitre 1, nous recherchons des principes de la gestuelle comique à travers

différentes formes théâtrales : la commedia dell'arte, le burlesque, le cinéma burlesque américain, la pantomime moderne et le travail clownesque.

Dans le chapitre II, nous justifions le choix de la théorie du rire de Bergson pour notre étude. Puis, nous expliquons cette théorie en mettant l'accent sur les lois énoncées pour chaque catégorie du comique.

Finalement, dans le chapitre III, en nous servant des lois de Bergson, nous analysons la gestuelle comique d'extraits de films du cinéma burlesque américain afin de créer un pont entre la théorie et la pratique. Ensuite, nous rapportons les différentes étapes de l'application des lois de Bergson en atelier et lors du processus de création du spectacle-laboratoire. Pour conclure, nous insistons sur la pertinence de la théorie de Bergson comme support à la définition de principes de la gestuelle comique et nous en soulignons ses limites.

Jean Dumont

L'Acteur en tant que véhicule de la culture et de la langue : collaborateur indispensable dans le processus de traduction d'une pièce de théâtre. (M.A.)

Nous avons choisi de traduire une pièce américaine dont tous les personnages sont gais. L'action se déroule dans un endroit retiré. Il nous semble que dans ces conditions, apparaît une sorte de sous-ensemble culturel avec ses propres particularités (...) distinctes. C'est un espace fragile qui se censure facilement dès qu'un non-initié se présente. Nous voulions donner vie à cet espace gai et l'offrir à un public mixte, c'est-à-dire non exclusivement gai.

Pour mener à bien notre projet, nous avons tout d'abord étudié les différentes approches théoriques de la traduction (Bénard, Horguelin, Pavis) afin d'établir les paramètres d'une approche expérimentale. Cette approche voulait tenir compte des modélisations culturelles des différents groupes concernés et invitait le comédien à intervenir directement sur le texte à titre de représentant de la culture cible (Chapitre I).

La visée de l'adaptateur ayant une incidence sur la tâche choisie, nous avons défini celle de notre travail qui s'inscrivait dans une esthétique politiquement engagée (Chapitre II). Nous avons par la suite fait un bilan des transformations que le texte avait subies en cours de travail (Chapitre III), pour finalement proposer une analyse des changements intervenus et ainsi vérifier notre hypothèse qui porte sur l'impact de l'intervention des comédiens dans une approche expérimentale de la traduction théâtrale.

Le laboratoire de traduction expérimentale se terminait par des lectures publiques qui ont eu lieu les 12, 13 et 14 mars 1998 au Studio-d'essai Claude-Gauvreau (J-2020). Le texte de cette dernière version se trouve en appendice du présent mémoire.

Claude Émond

Analyse des procédés du tragique et du comique suivie de l'écriture de la parodie d'une tragédie. (M.A.)

Notre travail consiste en une analyse des procédés du tragique et du comique en fonction d'établir des relations qui vont nous conduire à l'écriture de la parodie d'une tragédie. À partir de perspectives anthropologiques, nous nous intéressons à la

transformation du héros de la tragédie au cours de trois moments historiques: l'Antiquité, la Renaissance et la Modernité. À travers les oeuvres de Sophocle (Antigone), Shakespeare (Macbeth) et Beckett (Fin de partie) nous commentons les deux genres théâtraux: le tragique et le comique, que nous mettons en relation dans un rapport étroit avec la perte du sentiment religieux et du culte, la dissolution du sacré au profit du profane, et l'avènement de l'individu.

Parce que nous croyons que la forme tragique pure n'est possible que dans l'Antiquité et que, par la suite, elle se trouve contaminée par le comique, nous reconstituons: 1) l'évolution du rituel jusqu'aux principes fondamentaux qui permettent la représentation tragique dès l'Antiquité, 2) nous passons à la Renaissance, où nous constatons le mélange du sérieux et du comique et l'ambiguïté que suscite le grotesque dans la représentation de Macbeth de Shakespeare et 3) nous parvenons, avec Fin de partie de Beckett, à l'aboutissement absurde du tragique, où nous assistons à la dislocation complète de l'individu.

De cette façon, nous tentons de vérifier l'hypothèse suivante : en même temps que se désagrège le tissu social, et qu'on accorde une place prépondérante à l'individu dans notre société, le personnage tragique, en perdant de son rayonnement divin et spirituel, s'incarne jusqu'à devenir grotesque.

Le partie création de notre mémoire est consacrée à l'écriture de la parodie d'une tragédie qui recoupe la partie théorique par des allusions et fait le pastiche de plusieurs tragédies.

Christian Fortin

Du Texte à la scène : Analyse pragmatique de l'idéologie du texte 86 lampes et de sa mise en scène. (M.A.)

Ce mémoire-crédation est composé d'une pièce de théâtre, *86 Lampes*, et d'un texte théorique d'accompagnement qui propose une analyse pragmatique de l'idéologie (système de valeurs) du texte et de sa réalisation scénique. L'objectif est de questionner l'apport de la pragmatique comme outil d'analyse pour aider le passage du texte à la scène.

Dans un premier temps, ce mémoire présente les traits de l'idéologie et les outils utilisés pour l'identifier. Puis suivent respectivement: l'analyse pragmatique du texte *86 Lampes* et l'analyse pragmatique de sa mise en scène.

Notre hypothèse de travail est de démontrer que le texte scénique est le résultat de choix pragmatiques qui sont surdéterminés par le metteur en scène, à un système qui agit comme attracteur pour les autres systèmes. Le résultat global est de découvrir l'idéologie du texte et d'en vérifier les échos dans la mise en scène.

Marie-France Goulet

Construction d'un personnage à partir d'une transposition de repères corporels, rythmiques et émotifs, tirés de Poothana Moksham du répertoire Kathakali. (M.A.)

Ce texte d'accompagnement est la partie théorique d'une recherche portant sur la construction d'un personnage, à partir de repères corporels, rythmiques et émotifs tirés de la pièce *Poothana moksham* du répertoire kathakali. La partie pratique de cette recherche a trouvé son application dans un

mémoire-création intitulé *Les Démons de Paula*.

La transposition de la pièce *Poothana moksham* et de son personnage Poothana s'est élaborée en trois étapes. Nous avons construit, en prenant appui sur la partition kathakali, un répertoire de mouvements: postures, pas dansés, mudras, mimiques. À partir de celui-ci, nous avons fait différentes explorations et improvisations pour nous approprier ces codes de jeu et trouver le corps du nouveau personnage et son histoire. Nous avons ensuite créé la nouvelle partition de jeu, *Les Démons de Paula*, en nous appuyant également sur les principes d'anatomie ludique élaborés par Larry Tremblay. Ce court spectacle était suivi d'une conférence-démonstration.

Dans le premier chapitre du texte d'accompagnement, nous faisons un survol du kathakali, de l'origine de cet art à son répertoire en passant par ses techniques et codes de jeu. Puis nous présentons la pièce *Poothana moksham*. Nous nous intéressons également à certaines notions définies par le *Natyasastra*, à leur application dans le kathakali et dans la pièce que nous étudions. Dans le deuxième chapitre, nous expliquons notre méthode de travail, en rendant compte de nos différentes expérimentations, en réfléchissant à la notion de partition et de repères de jeu, en présentant les principes d'anatomie ludique et en posant la question des rapports de la danse et du théâtre. Le troisième chapitre retrace les étapes de la création du spectacle *Les Démons de Paula*, de la transposition des repères corporels, rythmiques et émotifs à l'utilisation des principes d'anatomie ludique pour la construction du personnage.

Andréas Jandl

En Quête d'une vérité : analyse herméneutique de la genèse d'Urfaust, tragédie subjective; mise en scène de Denis Marleau, théâtre Ubu, Montréal. (M.A.)

Dans le but d'explorer la compréhension qu'a le spectateur au théâtre, ce travail tente de développer une démarche d'analyse à la fois herméneutique et génétique. Elle est appliquée à la production d'*Urfaust, tragédie subjective* afin de saisir l'essence de cet événement théâtral: la fiction telle que perçue par le spectateur.

La première partie présente d'abord les origines de la pensée herméneutique. Celles-ci nous servent, par la suite, de source d'inspiration pour la conception d'un mode d'analyse applicable au théâtre.

En vue d'effectuer l'analyse herméneutique du spectacle *Urfaust, tragédie subjective* du Théâtre Ubu, la deuxième partie présente trois univers qui servent de base textuelle pour la mise en scène du spectacle: *le Mythe de Faust*, *Urfaust* de Johann Wolfgang von Goethe et *Faust, tragédie subjective* de Fernando Pessoa.

Dans la troisième partie, la démarche de l'analyse herméneutique développée dans la première partie est appliquée à une étude de la genèse de la fiction lors de la création d'*Urfaust, tragédie subjective* du Théâtre Ubu sous la direction de Denis Marleau.

Julie Jodoin

Exploration théâtrale d'un langage corporel commun entre sourds et entendants. (M.A.)

La problématique de ce mémoire-création procède de l'exploration théâtrale d'un langage

corporel commun entre Sourds et Entendants qui faciliterait la communication entre les membres de ces deux cultures.

Tout d'abord, nous cernerons les éléments qui distinguent la culture sourde. La chercheuse entendante se donnera pour défi de franchir les barrières la séparant de ce monde différent qui utilise une langue distincte et fascinante.

Afin de rendre le lecteur sensible à notre démarche artistique, nous verrons, entre autre, que la modalité de communication des Sourds n'est pas audio-phonatoire, comme chez les Entendants, mais plutôt visuo-gestuelle. Cette particularité nous amène à développer une instrumentation pédagogique et artistique axée sur le corps, premier outil de travail théâtral commun aux deux cultures. Puis, nous étudierons les deux éléments qui ont constitué la base de son évolution : soit les préceptes de la kinésique et la Ressource des cycles Repère (tels que définis par Jacques Lessard).

Finalement, nous nous intéresserons à la présentation de l'atelier public *Oui-dire* à l'intérieur duquel le langage corporel commun émerge et facilite la communication entre les deux cultures.

Stanislav Kholmogorov

Voyage en quête de l'absolu : représentation poétique en tant que mode d'existence de l'acteur en scène. (M.A.)

Ce travail est le produit d'une recherche sur l'adaptation de l'approche d'un théâtre de poésie sur une scène québécoise dans la tradition du metteur en scène russe Iouri Lioubimov. *Voyage en quête de l'absolu* (mise en espace de la poésie parlée et chantée) en tant que démarche interdisciplinaire et interculturelle est une rencontre entre la

culture russe, ses poèmes et ses chansons, et la culture québécoise, sa poésie, son théâtre et son public. Ce mémoire présente la genèse de cette représentation poétique et la réflexion qui l'a soutenue sur le *Mode d'existence de l'acteur en scène dans une représentation poétique du type lioubiniovienne*. Iouri Lioubimov, directeur artistique du Théâtre de la Taganka, représente la branche la plus vivante de l'école vakhtangovienne du théâtre russe, école à laquelle l'auteur de cette étude, acteur de Taganka durant 24 ans, a été formé. Le premier chapitre expose succinctement l'approche esthétique de Lioubimov et retrace les chemins de la création théâtrale expérimentée par le théâtre de la Taganka. En particulier, il s'agit d'explicitier les règles de la direction d'acteur et des rapports spécifiques entre le metteur en scène et l'acteur dans un travail collectif où l'acteur - créateur devient lui-même héros principal du spectacle.

Le second chapitre expose la thématique et les principes de la mise en scène de *Voyage en quête de l'absolu*, cette création poétique chantée qui, comme mode de représentation poétique, se veut fidèle à des concepts éthiques et esthétiques de la Taganka sur cette nouvelle terre du théâtre québécois.

Le troisième chapitre est une réflexion sur le mode d'existence de l'acteur lioubimovien pour dévoiler la dimension spirituelle qui anime l'événement théâtral comme voyage initiatique. Il s'agit dès lors d'exprimer la parole ressuscitée du poète, de témoigner en faveur d'une représentation théâtrale qui ne soit pas simplement l'interprétation d'un texte mais qui devienne véritablement la manifestation de l'engagement de l'acteur dans un théâtre conçu comme expression d'un mode d'existence et d'une pensée nomade en quête de vérité.

Dans cette tradition, l'être du poète rencontre son destin dans les visages de l'amour et de la

mort. Sa quête d'absolu est une errance, récit de ses pertes, de ses crises, de toutes ses petites morts existentielles de l'âme. Placée sous l'effigie des grands poètes, qui en Russie touchent à la dimension tragique afin de susciter un esprit prophétique, cette recherche va aussi à la rencontre de données culturelles québécoises.

Martine Laliberté

Étude comparative entre les cycles Repères et la théorie psychanalytique du processus créateur de Didier Anzieu, suivie d'un texte dramatique intitulé : Aimée. (M.A.)

Ce mémoire-crédation est composé de deux volets distincts. La première partie développe une réflexion théorique sur le travail de création théâtrale en collectif. Cette réflexion met en parallèle l'approche des cycles Repère et la lecture psychanalytique du processus créateur de Didier Anzieu. La deuxième partie présente le texte *Aimée*, drame psychanalytique en 17 noeuds. La pièce de théâtre a eu comme point de départ -ressource sensible concrète dans la terminologie de Repère, matériau concret selon Didier Anzieu- le cas Aimée. Ce cas légendaire de la psychanalyse française a constitué l'élément déclencheur de notre création.

Dans un premier temps, nous examinons le processus de création théâtrale en collectif. Tout d'abord, nous identifions les spécificités de ce type de démarche, en marquant les aspects, caractéristiques à ce travail, qui ont retenu notre attention. Par la suite, nous retraçons brièvement le contexte historique qui a conditionné la découverte des R.S.V.P. cycles par Jacques Lessard, le fondateur des cycles Repère. Au chapitre 3, nous exposons

les principes à la base des cycles Repère ainsi que les enjeux et les objectifs qui caractérisent chacune des étapes de création. Le chapitre suivant présente le portrait des processus psychiques à l'oeuvre dans l'acte créateur tel que dessiné par le psychanalyste Didier Anzieu. Finalement, nous analysons, en prenant pour appui la théorie psychanalytique, les points sensibles du processus de création théâtrale en collectif. En conclusion, nous constatons que ce parallèle entre le mode de création Repère et la lecture psychanalytique du processus créateur a permis la saisie, d'un point de vue théorique, des facteurs déterminants à ce type de travail artistique. Nous mentionnons aussi en quoi l'expérimentation des cycles Repère a été concluante dans l'écriture de notre texte dramatique.

Claire Lamarre

Les affinités électives : analyse comparée des fonctions de l'éclairage dans l'oeuvre du peintre René Magritte et du metteur en scène Robert Wilson. (M.A.)

Le présent mémoire a pour objectif de faire la démonstration d'affinités possibles entre un metteur en scène, soit Robert Wilson (États-Unis, 1934- ...) et un peintre, en l'occurrence René Magritte (Belgique, 1898-1967). En comparant l'univers théâtral du premier à l'oeuvre picturale du second, nous établirons la preuve de l'influence de Magritte sur l'évolution artistique de Wilson à travers les fonctions que détient l'éclairage dans la lecture dramatique d'une oeuvre. Dans un premier temps, nous vous présenterons la démarche artistique de Magritte ainsi que la relation qu'il entretient avec la lumière. Par la suite, le

même travail sera effectué chez Wilson et pour terminer une analyse comparée sera effectuée qui permettra de mettre à jour les affinités électives des deux artistes.

Alain Larouche

10 Pièces en un seul acte : Texte dramatique suivi d'une réflexion sur la processus d'écriture dramatique ainsi que sur l'état de la censure au Québec. (M.A.)

Une de mes préoccupations consiste à donner la parole à ceux qui généralement sont laissés pour compte dans notre société, en écrivant des textes avec eux et pour eux.

Le présent travail est constitué d'un de ces textes, suivi d'une exposition de la méthode utilisée et d'une réflexion sur la censure. Le texte a été écrit à partir de plusieurs rencontres avec des détenus de longues sentences de l'établissement fédéral de Ste-Anne-des-Plaines. L'exercice concerne le présent de ces hommes et non leur passé criminel qui, pour la plupart, se trouve vingt-cinq ans derrière eux. Ensemble, nous nous sommes intéressés à la poésie et à la peinture comme outils, dans l'optique de la rédaction du texte dramatique faisant l'objet de la présente recherche.

La première partie de ce mémoire est constituée du texte dramatique *10 pièces en un seul acte*. Ce texte est un collage de dix scènes qui relatent la vie d'un groupe de détenus qui organisent une soirée de poésie dans le cadre du spectacle annuel donné dans les murs du pénitencier.

La seconde partie contient un résumé des méthodes utilisées dans l'écriture du texte dramatique ainsi que des appuis théoriques, issus principalement d'Augusto Boal et de Peter Brook, sur lesquels l'exercice est fondé.

Elle renferme aussi une brève réflexion sur l'état actuel de l'effet de la censure dans l'art au Québec.

Marie-Claude Lefebvre

La Voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras. (M.A.)

Le présent mémoire fait état d'une réflexion et d'une recherche sur la voix du personnage au théâtre. Nous avons cherché une façon de travailler qui permette d'arriver à faire entendre, dans la voix, l'état affectif du personnage. Nous cherchions une méthode qui va du somatique jusqu'à l'émotion, et non l'inverse. L'imagination matérielle et l'anatomie ludique nous ont fourni les outils dont nous avons besoin.

Dans le chapitre I, nous définissons les caractéristiques de la voix qui sont le support de ce message affectif. Nous cernons les sources de la voix du personnage au théâtre. Et nous faisons état de différentes façons dont la voix est perçue et traitée au théâtre par certains de nos contemporains que nous considérons comme des chefs de file dans le domaine.

Dans le chapitre II, nous définissons d'abord les principaux états affectifs et nous expliquons l'architecture somatique des émotions. Puis, nous expliquons l'anatomie ludique et l'imagination matérielle; nous disons comment elles peuvent être une base de travail pour la voix du personnage en créant une vision ludique des résonateurs corporels de la voix.

Enfin, dans le chapitre III, nous rapportons les

différentes étapes du laboratoire d'expérimentation et des répétitions que nous avons menées. Nous expliquons comment nous avons développé des exercices et des façons de faire, puis comment nous les avons appliqués pour intégrer les résonateurs ludiques à l'interprétation des personnages d'*Agatha* de Marguerite Duras.

Notre conclusion est que l'imagination matérielle et l'anatomie ludique ont une influence sur le son et le phrasé de la voix d'un personnage et que l'interprète peut se servir d'exercices clairs et précis pour en intégrer les principes à la construction de son interprétation.

Caroline Mercier

La Création de costumes martiaux pour la déesse celtique Morrigan en explorant la notion de transformation. (M.A.)

Ce mémoire d'accompagnement est une réflexion descriptive et théorique sur la création de costumes qui a été conçue, réalisée et présentée lors de la maîtrise. Le sujet et l'inspiration de cette création est un personnage mythique provenant de la culture celtique : la déesse Morrigan.

Afin de se concentrer plus précisément sur le costume scénique, nous avons adapté la démarche de travail usuelle du concepteur. Le premier changement consiste à remplacer le texte dramatique par la création d'un tableau abstrait de motifs celtiques. Puis, l'étape d'inspiration et de croquis d'atmosphère est remplacée par l'extraction de silhouettes, provenant de ce tableau. Ensuite, trois costumes différents sont conçus pour le même personnage, alors qu'habituellement un seul

costume est nécessaire : un costume référentiel ou historique, un costume transposé avec des objets modernes et un costume transformable par l'acteur.

Par le passé, nous avons vu ou conçu des costumes qui suggèrent des univers différents aux spectateurs. Nous voulons nous pencher sur la question, en explorant trois niveaux possibles de transformation du costume : l'idée, la matière et le jeu. Les cinq étapes du processus de création proposent une progression dans le nombre et la diversité des signes émis par le costume. Une grille d'analyse sémiologique est élaborée afin de vérifier les transformations durant le processus de création. Les costumes offrent différentes interprétations de la déesse Morrigan par l'effet de leurs multiples transformations et laissent ainsi la liberté au spectateur de créer sa propre vision du personnage.

François Paré

Écriture et mise en scène de 16 et (3 fois 7) font 16 j'en ai assez merci, suivies d'une réflexion critique sur la théâtralisation d'un monologue contenant un récit. (M.A.)

Il s'agit d'un projet de création partant de l'écriture vers la scène. Nous avons écrit une pièce pour un acteur, pour ensuite en faire la mise en scène. Le sujet traité est l'identité ; premièrement celle de l'individu dans la société, mais aussi celle d'un personnage dans son rapport de communication au public.

Dans l'écriture, nous avons multiplié les procédés afin d'explorer la possibilité de pulvériser (multiplier) l'identité d'un même personnage en scène. Nous croyons que ces changements de procédés dans l'écriture influencent nécessairement l'identité du

personnage en créant une prolifération de points de vue sur celle-ci ; donc plusieurs identités. Nous croyons également que de ce type de texte, qui utilise de nombreux procédés, de sa construction, de sa structure même dépend toute la structure du discours scénique pouvant le porter à la scène.

Il s'agit d'une exploration plutôt intuitive qui s'est appuyée sur les outils développés en narratologie (Genette, 1972). Pour la création, nous avons travaillé dans un va-et-vient création-analyse : écrivant une partie du texte de façon plutôt instinctive pour la soumettre ensuite à notre analyse puis la modifier suivant les résultats de cette analyse, pour enfin y joindre une nouvelle partie aussi plutôt instinctive à être analysée, etc. En ce qui concerne la mise en scène, nous avons choisi quelques concepts autour desquels nous avons élaboré la structure du discours scénique (performance, déconstruction, aliénation, etc). En conclusion, nous pressentons qu'en utilisant ainsi la structure du texte comme base de toute l'organisation scénique nous arrivons à élaborer un discours autre que celui du texte, un discours qui s'élabore dans le passage du texte à la scène et qui non seulement ordonne toute la théâtralité de l'oeuvre, mais en donne le sens.

Gilles-Philippe Pelletier

Dans la gueule d'un chien, texte dramatique écrit à partir d'un récit personnel et propos et démenes d'un chien dramaturge, réflexion sur la place de la première personne dans le texte dramatique. (M.A.)

Ce mémoire-crédation est composé d'une pièce de théâtre, *Dans la gueule d'un chien*, et d'un apport théorique sous la forme d'une réflexion

intitulée *Propos et démenes d'un chien dramaturge*, qui interroge la place du <je> dans l'écriture dramatique.

La pièce joue avec la notion de "présence-absence" de l'auteur dans un texte dramatique. La réflexion aborde la question d'une manière libre et non-exhaustive permettant de mettre en perspective le processus de création de l'oeuvre. Notre recherche a été guidée par l'hypothèse suivante: l'écriture dramatique tente de s'exercer par une concentration maximale de l'auteur dans l'écriture du <je>, et celui-ci tente toujours de communiquer, dans une certaine mesure, une expérience personnelle même à travers l'écriture de l'altérité que nécessite la création d'un texte conçu pour la scène.

La méthode que nous avons employée pour mener à bien notre recherche a consisté à plonger l'auteur dans l'écriture autobiographique comme matériau de base pour en faire un texte de fiction. L'écriture du texte *Dans la gueule d'un chien* s'est exercée à partir d'un parcours réel proposé par l'auteur "in situ" dans trois villes différentes sur le thème de l'auteur-sujet en quête d'un récit personnel.

Yves Racicot

Le Port et la patience : Mise en espace dans le cadre d'une exposition multidisciplinaire d'un conte enregistré et diffusé en vidéo, suivie d'une réflexion sur cette théâtralisation de la vidéo. (M.A.)

Ce mémoire d'accompagnement est une réflexion sur la théâtralisation de la vidéographie à partir de la mise en espace du conte de Gilles Vigneault *La Patience* créé dans le cadre de l'exposition multidisciplinaire

Le Port présentée à la salle des expositions temporaires du Musée Pointe-à-Callières à Montréal, du 8 février 1995 au 17 avril 1995. La théâtralisation de la vidéo, ce processus résulte davantage de l'appellation quasi spontanée du créateur que de l'analyse préalable. Cependant, au lieu de la réfuter, il s'agit ici de voir ce qu'elle recèle et de repérer comment cette utilisation de la vidéo a emprunté au théâtre un savoir-faire qui lui est propre. La reconnaissance de cette assise de création favorise un questionnement liant les arts médiatiques et le théâtre.

Au cours des dernières décennies, c'est surtout dans la sphère théâtrale que l'on s'est demandé, en multipliant les expériences, comment utiliser certaines particularités d'arts médiatiques à la scène. Notre point de départ est différent, il y a transfert de poids parce que nous reconnaissons la fertilité de l'approche au théâtre, notamment lorsqu'elle traite de la présence de l'acteur sur scène, nous nous demandons comment utiliser certaines de ses propriétés, un savoir faire, dans les arts médiatiques.

En fait, nous nous situons au moment et au lieu de la confluence entre diverses disciplines artistiques, sans gommer leurs origines, dans un mouvement bidirectionnel allant de leurs racines à leurs points de convergences, de leurs spécificités à leurs mutations. On se situe dans les intervalles, interrogeant, interprétant, «intermédiatisant».

Le premier chapitre de ce mémoire décrit les différents éléments de l'exposition *Le Port*. Il permet d'établir les relations entre l'oeuvre qui fait l'objet de l'analyse et le contexte de création qui l'a vu naître.

Le deuxième chapitre décrit la mise en espace du conte *La Patience*, par l'inventaire des éléments constituant cette création et par la reconnaissance des liens qui déterminent sa

codification.

Le troisième chapitre est consacré à la mise en relief de la théâtralité de cette oeuvre, par une réflexion sur le processus de création de cette installation vidéo théâtrale.

La chronologie des événements est le plus rudimentaire mais le plus nécessaire des procédés d'analyse.

Comme cette création de par sa forme se situe au lieu de confluence de plusieurs disciplines entrelacées un peu à la manière de la structure de l'ADN, j'ai dû puiser dans les réflexions théoriques de domaines voisins du théâtre: la danse, l'opéra, le cinéma, l'histoire de l'art et la médiologie. Pour mettre en lumière et convoquer ce qui était enfoui dans cette oeuvre.

Margaret Refkalefsky

Le Cordon demi-lune : étude dramaturgique de l'importance du costume et de sa fonction au théâtre d'oiseaux en Amazonie. (M.A.)

Le Théâtre d'Oiseaux est un théâtre populaire qui se présente en Amazonie pendant les festivités cycliques du mois de juin lors des fêtes en l'honneur des saints populaires: Saint Antoine, Saint Jean et Saint Pierre. Il s'agit d'un théâtre structuré à partir de tableaux intercalés de danse et de musique. Comme la dramaturgie se déroule autour d'un oiseau, la troupe porte un nom d'oiseau. C'est une forme de théâtre peu étudiée et peu connue malgré son importance du point de vue social et artistique. C'est aussi un des rares théâtres populaires existant présentement au Brésil.

Notre étude a pour objectif de déterminer l'importance du costume comme élément dominant et hiérarchisant des autres aspects de la mise en scène: l'acteur, le personnage, le

temps et l'espace. Nos analyses ont été réalisées à partir d'un matériel photographique et vidéographique obtenu entre 1996 et 1998 à Belém, à partir de spectacles de huit différents groupes d'Oiseaux. De plus, nous avons aussi enregistré des entrevues avec des maîtres, des concepteurs, des producteurs culturels et des spectateurs.

Dans ce genre de théâtre, le costume détermine les différents temps fictionnels, le passé et le présent. Il délimite l'espace théâtral. Il a son propre code qui lui impose un modèle lui permettant l'utilisation de divers matériaux pour caractériser les différents personnages-types. Il constitue aussi un élément particulier pour l'acteur - masque onirique -qui prend plaisir à le porter pour sa beauté et son effet sur le spectateur. D'après nos observations, le costume joue un rôle tellement important dans le Théâtre d'Oiseaux que, sans lui, ce théâtre ne serait pas viable.

Françoise Simon

Étude du processus d'apparition et de révélation des voix du roman de Beckett L'Innommable, à partir du travail corporel proposé par Jacques Lecoq. (M.A.)

Ce mémoire a pour sujet l'élaboration d'un processus de travail de la voix et d'exploration du geste vocal en relation directe avec le travail de formation d'acteurs proposé par Jacques Lecoq. Il s'agit de voir comment « le corps fait voix » et est à l'origine d'un processus de création basé sur le mouvement et le souffle. L'objectif de cette recherche est d'analyser, dans un premier temps, les fondements du travail de Lecoq autour du corps en mouvement pour les prolonger dans le travail de la voix. Dans un second temps,

nous étudierons les différentes étapes de ce processus à travers des extraits du roman de Samuel Beckett, *L'Innommable*. La recherche pratique conduira à mettre « en corps et en bouche » les formes gestuelles et vocales du roman par une lecture corporelle et vocale issue du processus de recherche basé sur le lien qui unit le corps à la voix. Dans la première partie, nous décrirons le cadre théorique de notre recherche et le processus qui nous a été inspiré par le travail. Le premier chapitre sera consacré au Théâtre du Geste. Nous y étudierons les sources mimiques du théâtre en référence aux théories de Marcel Jousse sur le mimisme et l'origine du langage, et la conception de Jacques Lecoq d'un mime dramatique qui fait le lien entre le geste et la parole. Dans le second chapitre, nous élaborerons les différents aspects du processus d'apparition et de révélation qui mènent à la mise au travail de la voix et à la création. Dans la seconde partie, nous expliquerons ce qui a guidé notre choix de texte pour faire ce type d'exploration. Nous étudierons la place du corps dans les mots et dans l'écriture. Nous analyserons ensuite, en troisième partie, le processus tel que nous l'avons expérimenté en laboratoire et dans notre présentation publique. Nous développerons la manière dont l'univers beckettien s'est peu à peu révélé à nous. Il s'agissait de faire une lecture, corporelle, mimique et rythmo-dynamique du texte afin de le comprendre dans le corps et l'espace, et de dégager les origines gestuelles du langage qui ont permis la résonance des mots. Enfin, nous espérons montrer, par ce mémoire, comment le travail de Lecoq, en cherchant les sources du geste, du jeu et de la parole dans un fond gestuel et mimique, nous a amenée à élargir le cadre de notre expérience pour élaborer un processus de formation d'acteurs et de création théâtrale sur des bases

référentielles.

Christian St-Denis

Journal d'un inconnu : pièce de théâtre tirée des récits de Stefan Zweig, accompagnée d'une réflexion sur le passage d'un monde romanesque multiple à un univers théâtral d'après l'approche vinavérienne des figures textuelles. (M.A.)

La pièce de théâtre s'est orientée à partir de trois récits principaux. *La Pitié dangereuse*, vue l'urgence d'un atelier public sur le roman, est devenue la première étape de l'adaptation. La fouille dans les oeuvres complètes a soulevé l'intérêt de joindre l'oeuvre autobiographique de l'auteur, soit *Le Monde d'hier*. Une fusion des deux narrateurs s'est imposée. Le narrateur est pris entre deux temps de guerres : 1914-1918 et 1939-1942. De là, la pression d'un monde en voie de destruction est vécue aussi par le spectateur/lecteur. Tout le discours pessimiste/réaliste est autant soutenu par *L'Ivresse de la métamorphose* que par des influences secondaires telles que *Jérémie* (pièce de théâtre de Zweig). De plus, *L'Ivresse de la métamorphose* pervertit le style courtois qu'emploie souvent Zweig et donne la parole à des démunis. L'intégration de cette nouvelle crée une fusion de trois personnages en un, soit celui de Christina. Cette nouvelle est aussi responsable du renforcement des personnages féminins de l'adaptation théâtrale. La Mère et la bonne sont des créations qui font basculer le narrateur dans un univers onirique. Après un hommage à Zweig, le cadre théorique s'est centré sur l'analyse des trois récits principaux, en privilégiant trois extraits. La grille de Michel Vinaver a pour objectif principal de décoder, à travers une étude

segment par segment, autant les figures textuelles utilisées par l'auteur que les réseaux des axes thématiques à fonction binaire. Le décodage de ces axes nous a permis de préciser l'orientation du travail de création. Les trois premiers chapitres se consacrent à ces analyses. Le quatrième chapitre, soit celui de l'adaptation théâtrale, traite de la simplification des réseaux des axes qui a permis de faire autant les fusions que les créations de personnages. Le cinquième chapitre s'attarde à la construction de l'antihéros chez Zweig.

Frédéric Thibaud

Notre-Dame-du-Balcon : étude sur les fondements de la théâtralité dans l'oeuvre dramatique de Jean Genet. (M.A.)

Le présent mémoire fait état d'une réflexion et d'une recherche sur la spécificité du texte dramatique chez Jean Genet. Nous avons cherché à comprendre les mécanismes de transition qui interviennent lors du passage du texte dramatique à la représentation théâtrale. La théâtralité participe à l'accomplissement du théâtre lors de ce passage. Dans le chapitre 1, nous définissons le concept de théâtralité. Nous recensons les recherches sur le sujet en parcourant et en analysant la littérature critique des dernières années sur le concept pour dégager quelques éléments fondamentaux de sa constitution. Ce que nous appelons marqueurs de théâtralité. Dans le chapitre 11, nous présentons un rapide survol historique du Nouveau théâtre et de la contribution de Jean Genet au développement des arts et du théâtre au XX^{ème} siècle. Nous nous sommes aussi attardés au questionnement de la spécificité du texte dramatique et des

difficultés de son passage à la réalité scénique. Finalement, la dernière partie du chapitre nous amène sur le territoire du *Balcon*, avant-dernière pièce de théâtre de Genet, pour y répertorier et analyser les marqueurs de théâtralité.

Notre conclusion est que les recherches de Jean Genet sur l'écriture dramatique l'ont mené vers une prise de conscience plus grande de la réalité scénique d'une représentation. Cela a influencé son écriture dramatique, donnant aux didascalies, et au para-texte une importance accrue dans le texte dramatique. Le texte dramatique comme inscription de la théâtralité.

David Whiteley

L'Inscription des idéologèmes dans les éléments scéniques de trois mises en scène de l'acte 1, scène 1 de la pièce Les Femmes savantes de Molière. (M.A.)

Le document qui suit constitue la partie écrite d'un projet de recherche en deux parties. La première partie fut une conférence-démonstration qui a eu lieu les 6, 7 et 8 novembre 1997. À cette conférence furent présentées trois mises en scène de l'acte un de la pièce *Les Femmes savantes* de Molière, suivies d'une critique orale du contenu idéologique de ces trois mises en scène. Elles furent conçues par l'auteur de ce document, tout comme la critique orale. Un enregistrement d'une générale des trois mises en scène existe sur cassette vidéo, au Centre de documentation du Département de théâtre de l'UQAM.

L'objectif de ce projet fut l'exploration de la variété des sens idéologiques qu'un seul metteur en scène peut apporter à un seul texte. La critique orale porta sur l'idéologème comme

principe de comportement qui gouverne les relations humaines. L'analyse consista donc en l'identification des principes de comportements humains que les trois mises en scène semblaient exprimer au public. Ces expressions furent repérées dans les éléments scéniques tels le geste, le mouvement, le costume, etc.

Le texte qui suit explique la conception, la réalisation et les leçons à tirer de ce travail tant dans la création que dans l'analyse. L'avant-propos présente les raisons personnelles qui ont motivé le projet. L'introduction présente la problématique et l'approche générale de la recherche, où l'on retrouvera également une défense de la méthodologie employée.

La discussion de la création des trois mises en scène est présentée dans le premier chapitre. Ce chapitre traite de la conception des mises en scène, du processus de création et des difficultés et bénéfices d'avoir allié l'analyse à la création.

Les chapitres deux à quatre parlent du travail analytique. Le deuxième chapitre présente l'idéologème et les autres mots-clés de l'analyse. Il décrit aussi la méthode d'analyse. Le troisième chapitre applique cette méthode d'analyse aux trois mises en scène. Le quatrième chapitre fait l'observation que, même si chaque scène a révélé un contenu idéologique, ce contenu différait souvent du contenu attendu. Il nomme les différents auteurs des sens idéologique de chaque scène. La conclusion fait le bilan du projet et identifie ses limites. Elle traite aussi l'aspect social de la création d'un sens plus général. Un commentaire final énumère quelques leçons personnelles tirées de l'expérience créative vue avec du recul. Les appendices traitent des fondations théoriques de l'idéologie et de la sémiotique.

Il faut insister que ce projet fut conçu pour

permettre l'exploration des intérêts créatifs et personnels. La théorie ne fut pas l'objectif de l'étude, mais le moyen de réaliser une réflexion sur les sens que l'auteur, en tant que créateur, pouvait offrir à son public.

Stéphane Zarov

Finir ou vers une mort méthodique : essai de dramatisation du paradigme Descartes précédé de La chaleur du feu auprès duquel je me rencontre (approche du personnage de René Descartes). (M.A.)

La pièce de théâtre, *FINIR ou Vers une mort Méthodique*, est un essai de dramatisation du paradigme Descartes en autant qu'elle tâche de rendre quelque chose du mouvement et de la situation du philosophe René Descartes (1596-1650). Ainsi le texte d'accompagnement, *La Chaleur du feu auprès duquel JE me rencontre*, cherche à établir des liens entre la vie concrète et l'oeuvre abstraite du philosophe en opérant une lecture dramaturgique des écrits de Descartes. Cette lecture se fonde principalement sur l'emploi de la première personne du singulier (je) au travers des six ouvrages qui composent son oeuvre. On en vient à la conclusion que cette oeuvre renvoie effectivement l'image et le mouvement de la vie du personnage de son auteur.

D. UNIVERSITÉ MCGILL

Communication

Tammy Schachter

As Her World Turns : Women and Soap Opera. (M.A)

Des récits produits en masse, conçus et ciblés principalement pour des auditoires féminins ont, la plupart du temps, été marginalisés par la culture dominante. À travers l'histoire de l'art et de la littérature anglaise, les femmes ont été traitées en femmes objets ou dénaturées. Tout ce qui se rapporte au niveau familial, émotionnel ou s'apparentant à la vie privée a été déclaré sans valeur par le patriarcat. Le feuilleton renverse cette valorisation négative. Il offre un style qui perpétue la tradition féminine en créant des communautés nouvelles grâce au bouche à oreille - parler, commérer, témoigner. Dans ce mémoire, le feuilleton américain sert de base afin d'explorer les différents sujets qui concernent les femmes. Le feuilleton joue le rôle d'un temple du plaisir pour des générations de femmes ainsi que celui de mère des réseaux de sous-culture qui servent à informer les communautés féminines. Pendant que le récit répond aux sujets qui concernent les femmes, les magazines dédiés aux fans des feuilletons ainsi qu'aux clubs de fans mettent en lumière une forme qui prône la tradition orale, l'émotion et l'empathie dans une culture qui souvent déprécie ces mêmes éléments.

Création littéraire

Hélène Robitaille

La Figure du chansonnier : résurgence du sujet et Marie-la-putain. (M.A.)

La scène est un lieu où l'on superpose l'espace symbolique et l'espace réel, le temps symbolique et le temps réel. Le volet critique de notre démarche, intitulé *La Figure du chansonnier: résurgence du sujet*, tente d'examiner de quelle manière le chansonnier (Gilles Vigneault en l'occurrence) crée en quelque sorte une zone symbolique dont le risque de dédoublement avec le réel est moins grand, comparativement aux autres pratiques de la scène : il est possible de ne pas trop dissocier la figure du chansonnier, telle qu'elle se présente au public, du «je» qui tout à la fois parcourt et jalonne son oeuvre. À notre avis, il s'agit là d'une façon très «douce» d'exploiter la scène, qui met en valeur le caractère unifié du sujet et de la parole qu'il diffuse.

En revanche, le théâtre indique plus clairement, à travers toutes ses conventions, le jeu de dédoublement auquel il se livre, de même que les risques d'un tel jeu. Peut-être le comédien - celui qu'on expose symboliquement et réellement à la lumière des projecteurs - court-il d'une manière plus caractérielle et plus palpable que le chansonnier, ce danger du dédoublement ou de l'irréconciliation sans retour, sans achèvement. Selon nous l'art, qui probablement consiste à vouloir créer une zone d'éloignement symbolique, n'acquiert ses plus grandes forces qu'au moment où un second vouloir est mis en branle : celui d'achever l'ordre symbolique et de revenir, transformé (pour le mieux), vers l'ordre du réel. Ce qui nous aura intéressé tout au long de *Marie-la-putain* - la pièce de théâtre qui constitue le volet création du mémoire -, c'est bien de

sonder cette zone sombre où, à travers la lumière tapageuse de la scène, on ne retourne pas à la réalité, ou alors on y retourne mal. Au fil de son parcours, l'héroïne cherchera ainsi à sacrifier sur la scène d'un cabaret une sphère de sa vie, qu'attentive, elle aurait protégée. Sans jamais consentir à l'exposer d'abord, à la monnayer ensuite.

Le volet création du mémoire, à travers la figure de Marie, est en fait l'endos du volet critique : il examine la scène comme un endroit qui permet la désappropriation, la dissolution.

Department of English

Mary Joanne Church Farrell

The Rethoric of Silence. (Ph.D.)

Nous explorons comment interpréter le silence dans les oeuvres dramatiques en tant que stratégie de la rhétorique. Le silence s'associe généralement à l'absence, à l'oppression, ou à la passivité tandis que la parole s'associe à la présence, à l'expression, et à l'action. Alors qu'il est possible d'imposer le silence pour empêcher l'articulation, notre étude suggère une réinterprétation du discours féminin, y compris l'usage du silence comme outil de puissance. En examinant le silence comme stratégie, nous acceptons la capacité d'agir de l'individu. La première partie de cette dissertation examine comment la rhétorique du silence fonctionne pour les femmes protagonistes pour communiquer, pour persuader, et pour générer la connaissance. L'étude du silence sur la scène théâtrale examine comment le choix d'une forme de communication non-verbale va à l'encontre de la tendance logocentrique qui privilégie l'assertion et la parole sur le silence. Pour cette

raison, *Cordelia* de Shakespeare sert de rhéteur muet paradigmatique. Cordelia incarne le choix du silence pour affirmer l'authenticité. Dans la deuxième partie, nous considérons des interprétations du vingtième siècle de quelques femmes protagonistes -- Salomé, Antigone et Philomèle -- pour les comprendre en tant que rhéteurs stratégiques qui choisissent le silence pour s'imposer comme acteurs.

Alexandre Da Silva Maia
*Renaissance Desire and Disobedience :
Eroticizing Human Curiosity and Learning in
Doctor Faustus.* (M.A.)

Portant principalement sur la version A (1604) de *Doctor Faustus* (Tragique Histoire du Dr Faust) de Marlowe, la présente étude examine de manière approfondie des renseignements biographiques concernant le poète et les courants intellectuels de la Contre-Réforme, de manière à analyser le rapport entre l'oeuvre et les tendances émergeant au cours de la Renaissance, telles que l'individualisme, ainsi que le rétablissement d'un passé païen et les aspirations intellectuelles pouvant facilement aller à l'encontre de l'orthodoxie. Reflétant clairement les angoisses de l'époque concernant les écarts par rapport à la norme chez les personnes trop entreprenantes sur le plan intellectuel, *Doctor Faustus* évoque avec force les risques inhérents aux aspirations humaines et à l'apprentissage sans limites. Tout en explorant les tentations exotiques du savoir interdit, l'oeuvre ressuscite et remet en question des tabous traditionnels qui qualifiaient l'appétit intellectuel de désir répréhensible. Marlowe met en scène un conflit explosif entre la tradition conservatrice de la curiosité intellectuelle, qui allait à l'encontre du

savoir peu orthodoxe et de la magie néoplatonicienne dont faisaient la promotion certains penseurs très influents de la Renaissance, et des propres ambitions et désirs du Dr Faust. L'opposition entre les connaissances prescrites et prosrites atteint son paroxysme au moment de l'invocation d'Hélène de Troie. Bien que l'importance de ce personnage soit complexe, nous observons, en ce qui concerne le thème de l'écart par rapport à la norme, qu'elle incarne la puissance que revêt l'appétit intellectuel dans la séduction et l'enchantement de l'esprit. Tout en étant une oeuvre dramatique de qualité supérieure, *Doctor Faustus* reflète bien à quel point Marlowe était conscient du malaise que suscitaient, à l'époque, les façons de penser peu conventionnelles. L'oeuvre fait ressortir l'importance de remettre en question les restrictions au sujet des connaissances qu'il est permis de posséder.

Felicity Earnshaw
Shakespeare and Freedom of Conscience.
(Ph.D.)

Cette thèse étudie la philosophie des droits de l'homme telle qu'elle est exposée dans les premières mises-en-scène des pièces de Shakespeare. L'approche choisie tient compte de la philosophie adoptée par le droit international relatif aux droits et libertés fondamentaux développés par les soins de l'Organisation des Nations unies ainsi que la théorie politique de John Rawls. La note d'ouverture souligne certains exemples d'études du vingtième siècle pertinentes aux idées des droits de l'homme dans l'oeuvre de Shakespeare. Le contexte historique du seizième siècle, étroitement associé par les

historiens avec la liberté moderne, est gardé constamment en vue. Il fournit, avec le contexte culturel (particulièrement le contexte sémantique), la clef aux explications détaillées des quatre pièces: *King John*, *Much Ado About Nothing*, *Hamlet* et *All's Well That Ends Well*. Vues sous cette optique, les deux premières pièces semblent avoir exposé, au moment de leur premières mises-en-scène, le conflit religieux qui paradoxalement donna naissance à la fois à l'idéal de la liberté de conscience et aux complications idéologiques qui limitèrent sa mise en pratique. Dans cette même perspective, les deux dernières pièces tracent des arguments concernant les liens entre l'épistémologie et la liberté de conscience. Ces pièces soulèvent et traitent des problèmes qui touchent aux rapports entre la stabilité sociale, les valeurs morales, et la praticabilité de la liberté de conscience. La discussion mène aux critères qui permettent de distinguer la contrainte et l'interférence contre la liberté de conscience de l'exercice de la liberté d'expression proprement dite. Les épistémologies susceptibles de stimuler l'exercice de la liberté de conscience, ainsi que l'éducation visant à promouvoir les attributs moraux et les conditions sociales nécessaires à l'adoption de ces épistémologies y sont détaillées. La théorie de la liberté de conscience, que ces pièces proposèrent aux premiers auditoires réceptifs à son langage métaphorique, est remarquablement élaborée compte tenu des défis que posent encore aujourd'hui la philosophie et la pratique en matière des droits de l'homme. De plus, elle renforce l'argument que la littérature, et le théâtre en particulier, jouent un rôle primordial dans le progrès social et le développement intellectuel.

Rory Leitch

"A Field of Golgotha" and the "Loosing out of Satan" : Protestantism and Intertextuality in Shakespeare's 1-3 Henry VI and John Foxe's Acts & Monuments. (M.A.)

Par une mise en question de la conception "New Historicist" des pièces shakespeariennes sur l'histoire anglaise - une conception orthodoxe en ce moment et selon laquelle les pièces forment une sorte d'historiographie "radicalement séculière" - cette thèse tente de montrer dans quelle mesure la première pièce chronique de Shakespeare exprime et a été informé par l'historiographie providentielle protestante. A partir d'une comparaison entre les textes des pièces et *Acts and Monuments* de Foxe, le texte central de l'historiographie protestante élisabéthaine, l'auteur tente de montrer comment l'histoire influente de Foxe fonctionnait à la fois comme une *source* importante du point de vue shakespearien sur le passé dans *1-3HenryVI* et comme un intertexte fondamental sous l'angle duquel la pièce aurait été prise par les spectateurs pour de l'histoire. Au coeur de cette dynamique se trouve la figure de l'Antéchrist, un symbole historiographique puissant chez Foxe, qui est esquissé dans la dramaturgie shakespearienne, ce qui donne un caractère inéluctablement providentiel à la représentation de la violence inhérente à l'ère de la guerre des Deux-Roses. Ayant tracé l'intertexte foxien dans la pièce de Shakespeare, l'auteur conclut par encore une mise en question de la tendance sécularisante d'une grande partie de la critique "New Historicist" récente. L'auteur suggère que c'est précisément parce que *1-3HenryVI* parlait le langage de l'histoire providentielle protestante, que la pièce shakespearienne était considérablement "politique" lors de l'époque originale vers la fin de la période élisabéthaine.

Hilary Rowland
*Shakespeare and the Public Sphere in
Nineteenth Century America.* (Ph.D.)

Le plan du débat public au dix-huitième siècle a été défini par Habermas en termes de ses idéaux égalitaires et par son style de débat critique et rationnel. Dans l'Amérique du dix-huitième siècle, ce débat était mené principalement par une élite de marchands. Ce groupe intercédait entre la société civile et l'état afin d'influencer les décisions gouvernementales. Principalement motivés par des intérêts commerciaux, ceux-ci prétendaient néanmoins représenter la société toute entière. Mais vers le milieu du dix-neuvième siècle, le plan du débat public s'est étendu, principalement à cause de l'émergence de la classe moyenne. Le débat sur le drame Shakespearien a profondément influencé l'attitude de la société civile envers les arguments entourant les questions publiques. De plus en plus, la crédibilité du discours de l'individu, plutôt que ses statuts sociaux ou intellectuels, déterminent le mérite de ses arguments. La dialectique adoptée par plusieurs clubs et salons dans la discussion du théâtre de Shakespeare a aidé à préciser des formes et des habitudes de critique rationnelle qui ont influencé l'allure des prises de décisions dans la seconde partie du siècle. Les exclus du débat, tels les noirs et les femmes, prirent d'assaut les privilèges réservés aux hommes de race blanche. La prolifération, vers la fin du siècle, des ingrédients de culture de masse et de ses problèmes associés, portèrent la culture Shakespearienne à devenir l'étendard de la résistance à la vulgarité moderne et au commercialisme. L'évolution divergente des discussions Shakespearennes entre amateurs et

spécialistes qui apparaît à ce moment peut s'expliquer en partie par le développement d'une mentalité de consommation de masse qu'Habermas prétend outil de segmentation du public en minorités spécialisées et protectionnistes, favorisant ainsi l'émergence d'une masse de consommateurs sans discernement.

Jessica Slights

*The Moral Architecture of the Household in
Shakespeare's Comedies.* (Ph.D.)

Les critiques ont longtemps omis de tenir compte de l'analyse que Shakespeare fait dans ses comédies du rôle du foyer dans la formulation des valeurs communautaires, ne voyant dans ses allusions à la vie domestique qu'une allégorie du marché et de l'État, lesquels forment un univers public ostensiblement plus important. Cette thèse soutient que les représentations du foyer dans ces comédies doivent être perçues comme des explorations théâtrales de l'interrogation éthique relevant de l'expérience quotidienne de l'existence. Sur la base de sermons contemporains, de pamphlets politiques et de manuels de savoir-vivre qui permettent de replacer les pièces de Shakespeare dans un contexte culturel plus large où le foyer est finalement considéré comme l'élément fondateur de l'économie morale des débuts de l'Angleterre moderne, cette étude donne une lecture de *The Comedy of Errors*, *The Merry Wives of Windsor* et de *The Tempest* qui insiste sur l'analyse que ces pièces font du foyer comme lieu potentiel d'une vie agréable. Les personnages de ces pièces acquièrent une conscience d'eux-mêmes comme membres de

communautés plus larges en négociant les détails particuliers de l'existence au foyer, en partageant des repas, en échangeant des cadeaux et en tombant amoureux. Cette prise de conscience est à son tour présentée comme un élément nécessaire au bonheur personnel et comme élément fondamental d'un État juste et miséricordieux. En analysant le récit de la vie au foyer de ces pièces, cette thèse soutient qu'il est essentiel de reconnaître l'importance des rapports domestiques affectifs dans la construction du moi comme agent moral socialement imbriqué pour bien saisir l'analyse nuancée que ces comédies font des rapports entre sexes, entre classes sociales et entre races.

German Studies

Guylaine Gauthier

Emilia Galotti de Lessing : La femme et son image. (M.A.)

La présente étude porte sur la femme et son image dans *l'Emilia Galotti* de Lessing. Cet auteur a joué un rôle prépondérant sur la scène des théâtres allemands au XVIIIe siècle; depuis le temps, on ne compte plus les analyses dont ses tragédies, fables, essais théoriques et écrits divers ont fait l'objet. Par contre, dans cette polyphonie de voix, peu se sont élevées pour commenter la faible présence scénique et le sort souvent peu enviable de ses personnages féminins, les mères et les filles surtout. En fait, la question de la situation de la femme dans ses drames et son esthétique théâtrale commence depuis quelques années seulement à être débattue par la critique littéraire. Animée d'un même intérêt, nous tenterons de mettre à jour la logique d'exclusion de l'Autre féminin

dissimulée derrière les réactions des personnages masculins de notre pièce. Pour ce faire, nous travaillerons à partir des concepts féministes de la femme-image et des fantasmes masculins de la femme.

La question de la recherche est double : Quel sens donner à la mort d'Emilia? De quoi est-elle coupable? Dans un premier temps, nous nous interrogerons sur les «économies de la séparation», soit l'univers des représentations mentales de l'homme patriarcal des Lumières. Une analyse des concepts de la mort et du genre, d'abord au XVIIIe siècle, puis dans le contexte du théâtre et de la littérature de l'époque, nous permettra de les définir et d'en mieux évaluer les pouvoirs (la mort) et les limites (le genre). Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'image de la femme et de sa sexualité. Il s'agira alors d'observer les personnages en relation les uns avec les autres. Nous insisterons sur les phénomènes de projection et d'identification, de même que sur les structures de l'abjection dans le drame. Enfin, notre étude mettra en lumière le fictif de l'identité masculine et la façon dont les femmes sont imaginées comme «individus», bref comment les stéréotypes sont générés.

Hispanic Studies

Julia Blanco Fernández

Le Amor Hereos en La Celestina : La prescripción de Celestina. (M.A.)

La thèse décrit la maladie d'amour de Calisto et Melibea comme condition pathologique (amor hereos, aegritudo amoris) d'après l'ouvrage de Fernando de Rojas *La Celestina*. (1499). La thèse examine les divers opinions qu'on peut retrouver dans les traités

médiévaux rédigés par les médecins, les théologiens et les moralistes. La thèse comprend quatre chapitres à la façon de un vade-mecum médical.

L'introduction donne un bref aperçu d'*amor hereos* et indique les objectifs de la thèse. Le premier chapitre se concentre sur l'étiologie de la maladie et identifie le même processus dans *La Celestina*. Le deuxième chapitre analyse les symptômes d'*amor hereos* et ceux de Calisto et Melibea.

Après avoir analysé les symptômes, le troisième chapitre présente le diagnostic de la maladie dont les deux personnages principaux souffrent. Le pronostic et les traitements recommandés par les médecins sont discutés dans le chapitre quatre. Dans la conclusion, on examine les traitements physiques recommandés par les médecins pour guérir l'amour et on décrit également, à quel point leur traitement est similaire à celui de Celestina.

Diana Pelenur

Pedro Calderon de la Barca : Personajes sin Madre

Ce mémoire présente une réflexion sur le théâtre de Pedro Calderón de la Barca et plus spécifiquement sur le problème de l'absence de l'image maternelle et ses implications; ceci, dans une sélection très limitée de ses oeuvres. Les personnages étudiés sont Segismundo et Rosaura dans *La vida es sueño*, Semiramis dans *La hija del aire* et Focas, Eraclio et Leonido dans *En la vida todo es verdad y todo mentira*. La méthodologie utilisée est la critique psychanalytique et plus particulièrement les théories de Erik Erikson, Jacques Lacan et John Bowiby. Erikson

s'inspire fortement des travaux de Freud tout en présentant certains changements; il représente la fonction du moi et apporte aussi une meilleure élaboration des concepts classiques de la psychanalyse. Selon lui, la nature du moi n'est pas déterminée uniquement par les forces internes et certains facteurs sociaux et culturels l'influencent aussi. Sa théorie s'occupe des différentes étapes du développement psychosocial au cours du cycle vital de la personne. Jacques Lacan a obtenu sa renommée internationale grâce à son interprétation de Freud ainsi qu'à la rupture avec celui-ci. Son investigation traite de l'importance du langage comme miroir de l'inconscient. John Bowlby est l'un des psychiatres les plus importants du XXe siècle. Sa théorie de l'attachement est aujourd'hui considérée comme un des principaux développements théoriques de la psychanalyse de la seconde moitié de ce siècle. Le but de ce mémoire est d'expliquer les personnages sélectionnés ainsi que leur développement psychologique en utilisant les théories déjà mentionnées. Les conséquences de l'absence maternelle et l'isolement se manifestent dans le développement de la personnalité des différents personnages empêchant la formation normale du moi et du surmoi.

Department of History

Marc Charpentier

Broadway North : Musical Theatre in Montreal in the 1920s. (Ph.D.)

Cette thèse traite de l'histoire du théâtre lyrique professionnel à Montréal entre août 1920 et la fin de la saison 1929-1930. Au cours de cette décennie, presque toutes les

attractions musicales montées dans la métropole étaient d'origine étrangère, présentées en tournée par des entreprises américaines, françaises, ou anglaises, majoritairement après avoir tenu l'affiche dans les théâtres de la ville de New-York. Un examen détaillé du rôle satellitaire que jouait Montréal vis-à-vis Broadway met en lumière l'influence croissante qu'exerçaient les États-Unis sur la culture et la société québécoise de l'entre-deux-guerres. Comme succursale du Broadway, Montréal fut directement touché par les transformations profondes dans l'industrie du divertissement américain. Après avoir atteint son apogée pendant la seconde moitié des années '20, le théâtre lyrique à Montréal s'approchait de son éclipse à laquelle allaient contribuer la venue du cinéma parlant, les débuts de la Grande Dépression, et la renaissance de groupes théâtraux locaux, qui diminuèrent fortement la venue de ces tournées.

L'expansion de Broadway vers le nord vit s'accentuer des désaccords profonds entre, d'une part une classe moyenne formée en grande partie d'hommes d'affaires, d'entrepreneurs, et de membres des professions libérales, dédiés au modernisme et au progrès culturel et, de l'autre, les éléments plutôt conservateurs qui épousaient la cause d'un Québec traditionnel favorisant les vertus et les valeurs religieuses et nationalistes. Les attractions musicales que dirigeaient vers Montréal les impresarios de Broadway constituaient un genre de divertissement fort bien accueilli par une clientèle urbaine formant un échantillon représentatif du public, sans égard à la position sociale ni aux préférences linguistiques. Par contre, les élites cléricales et nationalistes craignaient ces mêmes présentations, traitées comme de sérieuses menaces à la continuité des valeurs et des

principes nécessaires à la survivance de la culture Canadienne-française.

Department of Italian

Maria Luisa Angelini

Fonte per la storia materiale dell'opera verdiana La Traviata. (M.A.)

Si on examine attentivement et si l'on compare de façon rapprochée la version romanesque, théâtrale et mélodramatique des vicissitudes de Marguerite-Violetta, le personnage du roman-drame *La Dame aux Camélias* qui renaît littérairement à maintes reprises, on remarquera d'importantes différences et on puisera des observations très utiles; soit pour ce qui en est de la spécificité des trois genres (le roman, le théâtre et l'opéra), soit en ce qui concerne l'opération de réduction du librettiste qui, en changeant les rôles de ses personnages et les valeurs qu'ils personnifient, parvient à une synthèse sans égale dans les oeuvres et les genres desquels il s'inspire.

Cette thèse avait pour but de mettre en évidence ces différences parmi les trois genres, tout en signalant les changements textuels qui ont eu lieu et le génie unique du libretto de *La Traviata*.

E. UNIVERSITÉ D'OTTAWA

Lettres françaises

Philippe Simard

*Les deux Reines. De la théorie à la création
: exploration dramaturgique. (M.A.)*

Cette maîtrise en création conciliait, en un défi assez audacieux, l'histoire des théories dramaturgiques et la conception d'une oeuvre originale. La pièce écrite par Philippe Simard met en pratique les préceptes énoncés par divers auteurs, tels Corneille, Diderot, Zola, Brecht et Ionesco, en les inscrivant dans une fable historique, la dernière nuit de Marie Stuart. Loin de s'en tenir aux modalités du pastiche en imitant le style des dramaturges envisagés, *Les Deux Reines* exploite les différents préceptes que ceux-ci ont élaborés le plus souvent en marge de leur propre création. Cette perspective permet à la thèse de s'enrichir d'une réflexion critique très judicieuse des rapports spécifiques au genre théâtral entre la théorie et la pratique.

La publication de la
Bibliothèque académique 1999-2000
est une réalisation de la
**SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES**

Tirage : 200