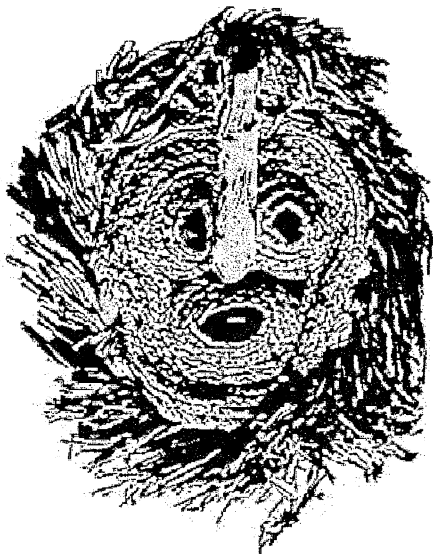


Société québécoise d'études théâtrales

Bibliothèque académique du théâtre

2001

Résumés des thèses et mémoires proclamés en 2001
Supplément au bulletin Théâtralités/SQET, no 13, hiver 2002



SQET

Table des matières

A. Université Laval

Département de littérature québécoise
Département de littérature française

B. Université de Montréal

Département d'études françaises

C. Université du Québec à Montréal

École supérieure de théâtre
Département d'études littéraires
Sémiologie (programme multifacultaire)

D. Université McGill

Département d'études hispaniques
Département d'histoire

E. Université d'Ottawa

Lettres françaises

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

A. Université Laval

Département de littérature québécoise

FABRICE GAGNON

Deux approches contemporaines de l'ironie.
L'exemple d'Yvon Deschamps et de Pierre Desproges
(M. A.)

L'ironie verbale a suscité depuis le début des années 1970 un regain d'intérêt chez les linguistes : sémanticiens et pragmaticiens ont élaboré chacun des modèles qui tentent d'appréhender globalement le phénomène. Nous tentons dans notre étude d'"éprouver" quelques-uns de ces modèles en évaluant leur "applicabilité" à une forme bien vivante d'ironie, celle véhiculée par certains monologues comiques comme ceux de Pierre Desproges et d'Yvon Deschamps. Devant la profusion des analyses consacrées en linguistique à l'ironie, nous avons décidé de réunir autour de deux modèles centraux nombre d'études qui semblaient s'y rattacher, établissant ainsi une sorte de démarcation entre deux approches distinctes de l'ironie. Nous nous sommes donc dans un premier temps intéressé au modèle de Catherine Kerbrat-Orecchioni en particulier et à l'"approche topologique" en général, approche de type sémantique, pour ensuite nous attarder dans un deuxième temps au modèle de Dan Sperber et Deirdre Wilson dont les recherches, d'orientation pragmatique, sont à la base d'une "approche métadiscursive" de l'ironie. Amené à constater, tout au long de notre parcours, l'association récurrente du phénomène ironique à une forme d'ambiguïté, nous avons dans un troisième et dernier temps prêté attention à ces dispositifs permettant une levée partielle de l'ambiguïté que sont les indices de l'ironie.

HÉLÈNE LALIBERTÉ

L'espace dramaturgique et le théâtre
de René-Daniel Dubois (*Adieu, docteur Munch...*
et *Being at home with Claude*) (Ph. D.)

Cette thèse porte sur l'espace dramaturgique, c'est-à-dire l'espace qui émane du texte dramatique, et sur les manifestations de l'espace dans *Adieu, docteur Munch...* et *Being at home with Claude*, deux partitions dramatiques de l'auteur René-Daniel Dubois, reconnu comme étant l'un des précurseurs de la nouvelle dramaturgie québécoise. Elle propose un schéma d'analyse à trois niveaux : physique, dramatique et textuel, qui permet d'appréhender l'ensemble des données spatiales d'une œuvre quelle que soit la forme qu'elles empruntent et de multiplier de façon significative les perspectives sous lesquelles elles se présentent à l'entendement. En plaçant

l'espace au centre de l'investigation textuelle, elle pose sur la dramaturgie de Dubois un regard panoramique qui permet de traiter les œuvres à l'étude dans l'optique de leur globalité et, en s'intéressant aux signes textuels qui participent à l'établissement d'un système spatialisé, elle adopte une approche systémique qui permet d'en dégager des réseaux de sens.

ANDRÉ OUELLETTE

La figure du créateur dans le théâtre de Robert Lepage.
Pour une communication participative
entre la scène et la salle (M. A.)

Ce mémoire étudie la figure du créateur, insérée dans la majorité des spectacles du metteur en scène québécois Robert Lepage, comme dispositif pragmatique permettant l'établissement d'une relation interactive particulière, voire participative, entre la scène et la salle. À l'aide d'un bassin théorique divers, mais surtout des théories de la Nouvelle Communication, cette étude met en lumière les enjeux communicationnels inhérents au codage et au décodage de spectacles théâtraux par le biais du support, de l'interface, que constitue ladite figure. Divisée en cinq parties qui suivent la progression et révolution du spectacle *La géométrie des miracles* (1998), l'analyse permet de mettre au jour le parallèle qui se dresse entre l'interrogation sur l'acte créateur propre aux créations de Robert Lepage et l'omniprésence de la figure du créateur dans celles-ci.

Département de littérature française

CAROLINE GARAND

Le monologue et les formes discursives apparentées
dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard (Ph. D.)

La présente thèse étudie le monologue et les diverses formes discursives s'y apparentant, en considérant chacune d'elles comme une unité autonome ayant ses propres modes de construction et d'inscription dans le texte dramatique, et vise à mieux comprendre l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Ronfard. Afin de mener à bien notre double objectif, nous avons donc, d'une part, synthétisé et parfois remis en question les définitions des théoriciens majeurs de la recherche théâtrale actuelle afin d'établir nos propres définitions et, d'autre part, étudié la dynamique, les conditions d'émergence et les effets de ces formes discursives dans certaines pièces ciblées de Ronfard. La double analyse réalisée nous a d'abord permis de faire ressortir l'interdépendance et le cheminement communicationnel logique menant d'une forme de discours à l'autre. Puis, de façon plus précise dans

l'œuvre de Ronfard, nous avons constaté que ce cycle se double d'un autre, où devient perceptible le propre itinéraire créatif de l'auteur dans l'histoire théâtrale.

ELVIRE AGNÈS MARIE GONDJOUT

De l'imitation à la création; les adaptations scéniques du roman d'Alexandre Dumas père, *Les Trois Mousquetaires* (Ph. D.)

Nous proposons une étude comparative de douze adaptations scéniques du roman d'Alexandre Dumas père *Les Trois Mousquetaires*. Nous tentons de démontrer que le processus de l'adaptation à travers diverses opérations de transfert est à la fois mimétique et créateur. Dans le premier cas, il s'agit d'une analyse technique des transformations diégétiques et des modifications narratologiques subies par l'hypotexte *Les Trois Mousquetaires*. Pour ce faire, nous utilisons les rôles narratifs de Claude Bremond, l'analyse sémiotique et les concepts de Genette dans *Figures III*. Dans le second cas, nous nous penchons sur les changements intentionnels et subjectifs insérés par l'adaptateur. Nous nous servons de l'hypertextualité de Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré* pour étudier l'aspect esthétique de ce processus. Dans ce jeu du même et de l'autre, l'adaptation fait référence au plagiat défini comme une norme esthétique. Ce phénomène s'intègre ainsi dans le recyclage culturel généralisé des matériaux préexistants qui circulent au rythme des médias.

B. Université de Montréal

Département d'études françaises

NICOLAS SARRASIN

Un apostolat sanglant. Pragmatisme et passions dans le théâtre d'Albert Camus (M. A.)

Ce mémoire traite tout spécialement du théâtre d'Albert Camus, ce à quoi peu d'études se sont intéressées, malgré la reconnaissance dont a fait l'objet l'auteur. La lecture du corpus primaire, constitué des pièces *Caligula* et *Le Malentendu*, est renouvelée à la lumière de la notion d'absurde dépeinte par Camus dans ses essais *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*. À travers l'étude du comportement et des passions manifestés par les personnages des pièces, nous avons formulé la question suivante : comment les personnages de Caligula et de Martha (*Le Malentendu*), tous deux confrontés aux affres de l'absurde, arrivent-ils à développer des comportements aussi opposés, respectivement marqués par l'excès et l'insuffisance?

Une présentation théorique permet d'abord de souligner les angles à partir desquels nous étudions les pièces : la pragmatique, la théorie des actes de langage, mais aussi une approche s'intéressant aux processus cognitifs (les modes de raisonnement, l'aspect relationnel de l'intersubjectivité, la définition prospective du sens, la question de la conscience, etc.).

Les trois chapitres qui suivent, formant la partie la plus importante du mémoire, nous permettent ensuite de procéder à une analyse dialectique des textes. La pièce *Caligula* est d'abord considérée à partir de la conversion absurde à laquelle procède le personnage éponyme. Une étude de ses excès, de l'utilisation qu'il fait du mensonge et de son absence de morale nous montre qu'il n'a plus d'espoir, qu'il a bien choisi de se révolter contre l'absurdité de son destin, mais aussi contre les autres. Ensuite, l'analyse du *Malentendu* s'attarde à démontrer comment Martha manifeste surtout une insuffisance dans son discours, carence aussi marquée par les répliques de son frère avec lequel s'établit une série de quiproquos. Toutefois, malgré des passions apparemment inhibées, Martha a orienté tout son être en direction de l'objectif qu'elle désire atteindre : celui de quitter son pays pour vivre heureuse devant le soleil, et c'est ce but, couplé aux paroles équivoques, qui précipitera la fin absurde du personnage, dénouement tragique dont elle restera la victime du début à la fin.

La synthèse récupère enfin cette distinction majeure entre l'absurde vécu (*Caligula*) et l'absurde représenté (Martha) en soulignant le rôle distinctif que joue la conscience au sein de cette dynamique. Cela nous permet d'évoquer des différences importantes dans le comportement des deux personnages et de considérer les éléments complémentaires qui affermissent la relation entre les pièces : leur aspect tragique, la forme que prend la mort des personnages, ainsi que la différence sexuelle homme-femme.

La conclusion, d'une part, souligne plus généralement la portée de l'œuvre camusienne, particulièrement dans les sociétés occidentales contemporaines; d'autre part, dans la continuité de l'analyse à portée cognitive, elle introduit certains éléments à partir desquels il devient possible de critiquer les fondements même de la notion d'absurde, ce qui aménage une ouverture pour de futures analyses.

C. Université du Québec à Montréal

École supérieure de théâtre

JADE-VÉRONIQUE BÉRUBÉ

Les limites de la liberté d'action et de réaction d'un acteur dans *La théorie du papillon* : réflexion sur certains aspects de la théorie du jeu de l'acteur et son application (M. A.)

Ce mémoire tente de répondre à la question suivante : *quelles sont les limites de la liberté d'action et de réaction d'un acteur confronté à un texte et à une situation imaginaire imposés?* Cette recherche s'intéresse à la recréation d'un comportement spontané chez un acteur impliqué dans une situation dramatique imaginaire avec en plus la contrainte d'un texte comme support verbal. Le texte écrit pour le laboratoire s'intitule *La théorie du papillon*. Il offre aux acteurs une liberté d'action plus grande que les textes dramatiques traditionnels. En effet, il leur permet d'éliminer des partenaires de jeu sans que la logique du déroulement des répliques n'en souffre.

Le premier chapitre de ce travail analyse les différentes procédures de la recréation d'un comportement spontané chez Sanford Meisner, David Mamet et Brant Pope, pour ensuite exposer des variantes de ces différentes techniques. Il est par la suite question du comportement spontané dans une situation dramatique imposée et des solutions qu'apportent à ce problème chacun des praticiens cités. Cette deuxième section expose également des variantes de ces solutions pratiques à la lumière d'une recherche portant sur la recréation du comportement spontané dans des circonstances imaginaires.

Le deuxième chapitre décrit l'application de la théorie du jeu de l'acteur sur le travail de création *La théorie du papillon*. La première section de ce chapitre explique les différentes possibilités offertes par le texte dramatique; la deuxième analyse la mise en pratique de la théorie de jeu dans une direction d'acteur précise et la troisième questionne les différentes contraintes rencontrées dans le travail.

Enfin, cette recherche démontre que le comportement spontané s'inscrit dans le processus de création de l'acteur à travers les diverses contraintes théâtrales telles que la situation imaginaire ou encore le discours de l'auteur. Le comportement spontané se heurte à la nécessité de raconter une histoire pré-établie et ainsi d'inclure les éléments de la circonstance imaginaire (les personnages et leurs actions respectives).

FRANÇOISE BOUDREAU

Inégration de l'acrobatie à la présentation d'un extrait de la pièce *Le Héron bleu*, suivie d'une réflexion sur la théâtralité dans l'acrobatie aérienne (M. A.)

Ce texte d'accompagnement succède à un travail de création : celui de l'intégration de l'acrobatie aérienne à la présentation de *Mélusine et Valentin*, une scène faisant partie de notre pièce *Le Héron Bleu*. Ce court spectacle était précédé d'une conférence sur l'acrobatie aérienne où, à l'aide de photos et d'extraits vidéos, nous avons davantage parlé de l'appareil que nous avons utilisé dans notre mémoire-crédation : la corde lisse. Notre travail pratique nous a permis de vérifier certains aspects théoriques et a nourri notre réflexion sur la théâtralité dans l'acrobatie aérienne.

L'acrobatie aérienne est une discipline des arts du cirque. Dans le premier chapitre de ce texte d'accompagnement, nous dressons un rapide portrait historique du cirque et de l'acrobatie aérienne en insistant sur la corde lisse. Puis nous situons l'acrobatie aérienne à travers le cirque traditionnel et ce qu'on appelle le nouveau cirque; nous abordons également le métier d'acrobate aérien et la dimension spectaculaire inhérente à cette discipline. Dans le deuxième chapitre, nous présentons les définitions de la théâtralité de Roland Barthes, Yves Théoret et Josette Féral. La définition de Josette Féral nous servira de cadre théorique pour aborder la théâtralité dans l'acrobatie aérienne en considérant le point de vue du public et les éléments de la représentation. Puis, nous rendons compte de notre travail de création et de l'utilisation de l'acrobatie aérienne dans l'écriture scénique pour le personnage de Mélusine lors de la présentation de *Mélusine et Valentin*. Dans le troisième chapitre, nous abordons la théâtralité dans l'acrobatie aérienne par le biais de cinq numéros que nous avons analysés. Cette théâtralité se caractérise en fonction du contexte de présentation et des choix artistiques des créateurs.

GISÈLE BOURRET

Écriture du texte dramatique *Une heure pour les loups* suivie d'une réflexion sur le procédé de spécularité (M. A.)

Il s'agit ici, en tout premier lieu, d'un projet de création mettant en perspective trois espaces textuels : le premier, "espace réel", se déroule à Sainte-Luce sur Mer où la protagoniste est seule à écrire un roman non transposé dont les traces figurent, sous forme de souvenirs dans les deuxièmes et troisièmes espaces enchâssés au premier. Le second espace, "espace théâtre", est la reconstitution des événements qui se sont déroulés un an plus tôt et

mettant en lumière la rupture de la protagoniste (Marthe) et de son amant (Louis), le conjoint de la sœur de Marthe. Le troisième espace, "espace fantôme", enchâssé à ce dernier, contient des fragments de l'univers fantasmagorique de Louis et de Marthe, présentés sous forme de nouvelles, écrites par ces deux derniers. Il est question ici de superposer des images narratives à des dialogues émergeant de cette première écriture.

La réflexion théorique accompagnant ce texte nous a permis de reconnaître l'application du procédé de spécularité dans différentes dramaturgies, incluant notre texte de création. Nous avons, à l'aide des lectures de Dällenbach et de Forestier essentiellement, brossé un tableau du concept de spécularité et de notions apparentées : théâtre dans le théâtre, spécularité, mise en abyme et intertextualité.

Nous avons traversé quelques périodes dans l'histoire du théâtre de l'Antiquité au vingtième siècle en mettant en relief certaines fonctions que pouvaient revêtir le procédé. Ces différents emplois de la spécularité, au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire, se complexifiaient, prenaient des formes suscitant chez nous de nouvelles perspectives dans notre démarche. Présente dans de nombreux textes d'aujourd'hui, il nous est apparu que cette écriture hybride, segmentée, continuellement mise en abyme, a comme objectif principal d'offrir au spectateur (ou au lecteur) plusieurs perspectives d'une même fiction. Elle semble être le reflet de la représentation de ce monde fragmenté dans lequel nous vivons et prétend peut-être reproduire ces couloirs labyrinthiques propres à notre époque.

C'est en effectuant cette réflexion sur la spécularité que nous avons pu approfondir le procédé dans notre propre écriture et en complexifier l'usage au-delà de la simple utilisation intuitive.

MURIELLE BRAULT

Jack à la lueur de la nuit, appropriation d'éléments populaires et légendaires issus de l'Halloween dans l'écriture d'un texte dramatique suivie d'une prospection de la théâtralité émanant de cette mascarade (M. A.)

Ce mémoire-crédation est composé d'une pièce de théâtre : *Jack à la lueur de la nuit* et d'un apport théorique sous la forme d'une réflexion intitulée : *Appropriation d'éléments populaires et légendaires issus de l'Halloween dans la création d'un texte dramatique* suivie d'une prospection de la théâtralité émanant de cette mascarade.

La pièce construite à partir du contexte fantasmagorique de l'Halloween amène le spectateur dans un univers louvoyant entre le réel et le fantastique et crée une écriture à la fois poétique et populaire. La juxtaposition de ces deux univers offre plusieurs possibilités dramaturgiques liées à la théâtralité : imbrication du chœur, utilisation de masques et de spectres; la recherche d'effets surréels par l'emploi d'onomatopées, les répétitions et les retours en arrière. Elle amène la création d'une parole au rythme incantatoire et même "encantatoire" lors d'une scène aux enchères. Elle engendre scénographiquement la multiplicité et la simultanéité des lieux et permet une multifonctionnalité de certains objets rattachés à la culture populaire et légendaire de l'Halloween.

Sur le plan théorique, ma réflexion repose d'abord sur une recherche historique sur les origines de l'Halloween et sur sa nature, son essence. Cette synthèse historique a permis d'établir l'hypothèse de travail suivante : sous cette nature de mascarade, l'Halloween peut-elle être du théâtre puisqu'elle en emploie plusieurs artifices? Peut-elle faire émerger une forme de théâtralité? Laquelle? À quelles conditions? Comment mes choix dramaturgiques liés à cette fête ont pu engendrer la théâtralité de ce texte dramatique?

ALEXANDRA MALBRANQUE

Étude pratique sur la conception d'une partition chorégraphique destinée aux improvisateurs et son application dans la création du spectacle de mime corporel *Beautés divines* (M. A.)

Ce mémoire a été pour nous l'occasion de créer un système de notation qui facilite la mémorisation des improvisations pour la composition chorégraphique en mime corporel.

Nous avons été formée principalement à l'École de mime corporel de Montréal, dirigée par Jean Asselin et Denise Boulanger. Après cinq années d'études de la grammaire corporelle d'Étienne Decroux, nous avons été invitée à faire partie du processus de création de mime corporel *Beautés Divines*, dirigée par Jean Asselin. Ce spectacle a été présenté à l'Espace Libre en mai 2000.

Le processus de composition chorégraphique reposait sur l'improvisation, qui exigeait une collaboration étroite entre le chorégraphe et l'interprète. Notre participation à la création relevait le défi d'être à la fois l'interprète et la créatrice. Cette démarche impliquait la mémorisation de nos improvisations pour reproduire certaines séquences choisies par Jean Asselin. Chez certains improvisateurs, le travail de mémorisation se base

sur leur mémoire corporelle. Cependant, la mémorisation immédiate ne nous était pas évidente comme chez certains professionnels. Certains transcrivent leurs mouvements par le biais d'écritures afin de perfectionner leur travail. Par contre, la transcription du mouvement en phrasés implique une entreprise longue et fastidieuse. Nous avons alors pensé que des codes pourraient faciliter la réécriture du mouvement.

Ce mémoire expose la recherche des principaux systèmes de notation existants qui ont été utiles aux professionnels de la danse. Est-ce que ces systèmes de notation en danse pourraient faciliter la mémorisation du mouvement en mime corporel? C'est en nous référant aux systèmes de notation de Rudolf Von Laban et de Martine Époque, que nous exposons dans ce mémoire la conception de la partition chorégraphique pour les improvisateurs qui se destinent à la chorégraphie en mime corporel.

ANNE MILLAIRE

Pertinence de l'application des théories du jeu de Meyerhold sur des fragments de *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke (M. A.)

Le metteur en scène, Vsevolod Meyerhold s'affranchissant de son maître Constantin Stanislavski, met au point tout au long de sa carrière des principes de jeu et de représentation théâtrale qui s'opposent au jeu psychologique et à la représentation théâtrale de type réaliste. Toutes ses recherches visent à augmenter la théâtralité de l'acteur. En commençant par l'élaboration de codes spécifiquement théâtraux, Meyerhold met au point tout une série d'exercices et d'études visant à augmenter l'expressivité physique de l'acteur. Ces principes ont été regroupés sous l'appellation de *biomécanique*. C'est un terme que Meyerhold a utilisé dans les années vingt pour désigner la gymnastique théâtrale qu'il imposait aux praticiens amateurs du théâtre soviétique de masse.

Les principes de Meyerhold, que nous avons ainsi répertoriés, ont constitué la base d'un cheminement servant à la création de personnages dans le travail des acteurs participant à notre expérimentation.

Après avoir effectué un travail dramaturgique de base sur *La Chevauchée sur le Lac de Constance*, nous avons cherché à appliquer les principes de Meyerhold sur des fragments de la pièce de Peter Handke qui nous paraissaient se prêter particulièrement bien à ce genre d'expérimentation.

KARINE MONIQUE

De l'idéogramme au corps : parcours d'une fragmentation du corps de l'acteur dans le théâtre japonais (M. A.)

L'écriture japonaise est faite d'idéogrammes, de caractères graphiques séparés les uns des autres par des espaces égaux. Chaque signe représente une idée, un concept ou un mot. Les caractères s'inscrivent dans l'étendue du langage selon leurs trois niveaux discursifs : graphique-visuel, phonologique-auditif et sémantique.

Au théâtre, le corps de l'acteur sur scène est lui aussi représenté selon ces trois degrés : corps que l'on voit, que l'on entend et qui prend sens à travers l'écriture, à travers un langage corporel. Qu'en est-il de cette dernière fonction? Comment le sens vient-il au corps? Est-il d'emblée sur scène un corps signifiant? Est-il d'emblée sur scène cet idéogramme de l'écriture japonaise? Comment se fait alors le passage d'une écriture textuelle à une écriture corporelle qui reposerait sur les mêmes bases métaphoriques du signe?

Pour faire sens, l'écrivain d'idéogrammes japonais doit décomposer, fragmenter les caractères, lire et écrire entre les signes pour ainsi en arriver à une seconde couche de signification. L'acteur peut-il lui aussi fragmenter son corps, faisant naître une dialectique entre le tout et les parties, entre le sens dévoilé et le sens caché? La fragmentation serait alors à la base d'un processus d'interprétation et de mise en espace des corps sur la scène. La fragmentation corporelle pourrait être pensée de la même sorte que le fragment littéraire, celui de Barthes en particulier. Lieu par excellence du sujet et de son imaginaire, le fragment est pour Barthes un procédé rhétorique. Existerait-il alors une rhétorique du corps de l'acteur qui permettrait à ce dernier d'investir l'espace entre les signes (entre les fragments corporels) et finalement, de faire sens?

Comment s'inscrit alors cette problématique du corps de l'acteur dans le théâtre japonais? Comment le théâtre traditionnel nô et la danse contemporaine butô parcourent-ils les voies d'une écriture fragmentaire des corps sur scène?

Nous tenterons de définir cette notion du "corps fragmenté" en explorant les principes de fragmentation qui s'opèrent à la fois dans la formation et le jeu de l'acteur, dans les théories théâtrales, celles de Zeami en particulier, et dans la perception du spectateur. Ce parcours de la fragmentation, allant de l'entraînement de l'acteur à la réception du spectateur, trace un pont entre le regardé et le regardant qui recherchent tous deux, malgré les

ruptures, les oppositions et les divisions de leurs discours respectifs, une organicité du corps, organicité qui répond à un processus d'interprétation, de composition et de focalisation.

DANIELLE THIBAUT

L'Écho du Silence : exploration du silence dans l'écriture d'un texte scénique (M. A.)

Ce mémoire vise à explorer le silence dans l'écriture d'un texte scénique. Une écriture qui utilise comme matière textuelle le langage corporel et verbal de l'acteur dans son rapport au temps et à l'espace.

La première partie de ce mémoire est constituée de notre texte scénique : *L'Écho du Silence*. Ce texte comporte différentes couches de silence, tant dans sa forme que dans son contenu. Par cette écriture, nous avons exploré différents modes d'inscription des silences scéniques. De plus, le silence est présent dans la fable.

La deuxième partie du document se divise en quatre chapitres. Le premier chapitre est consacré à l'étude du fonctionnement de la communication interpersonnelle et théâtrale, de même qu'au fonctionnement du silence dans ces deux formes de communication.

Le deuxième chapitre est consacré au silence. En première partie, nous présentons notre définition du silence qui est celle de l'absence de parole, une absence qui n'est pas une absence de sens mais plutôt un vide-plein, la potentialité d'une présence. La deuxième partie de ce chapitre étudie le silence dans son rapport à l'écriture. Nous y présentons un mode de classement des silences dans l'écriture tel que défini par Pierre Van Den Heuvel, de même que le rapport du silence au temps et à l'espace tel que formulé par Patrice Pavis. La dernière partie contient notre réflexion sur le silence dans l'écriture d'un texte scénique.

Les deux derniers chapitres explorent le silence à partir de notre texte scénique. Le chapitre trois présente les modes d'inscription du silence que nous avons utilisés dans notre texte : la ponctuation, les indications didascaliques de silence, le découpage du texte, l'écriture poétique. Le chapitre quatre est consacré à l'étude de la présence du silence dans la fable : dans sa structure, dans les personnages, les dialogues, les monologues, les partitions physiques et l'usage de la photographie.

Nous concluons en disant que le silence fait partie du texte; il s'écrit tant dans sa forme que dans son contenu. L'exploration du silence nous a permis d'approfondir

nos connaissances de réécriture scénique. La lecture d'un texte devrait donc nécessairement tenir compte des silences qu'il contient car c'est à travers les silences qu'apparaissent le sens et la rythmique du texte et c'est dans les silences que se situe l'espace de jeu de l'acteur.

CATHERINE VENNE

Le passage à Alexandrie adaptation théâtrale du *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell, suivie d'une réflexion sur la notion de relativisme dans l'œuvre de Durrell et sur le transfert du roman à la scène (M. A.)

Le présent mémoire est composé de deux parties distinctes, qui se répondent. Le texte dramatique intitulé *Le Passage à Alexandrie*, adaptation théâtrale du *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell, précède une analyse narratologique de l'œuvre romanesque choisie, de même qu'une réflexion sur l'adaptation théâtrale.

L'objectif de ce mémoire consiste en l'étude et la transposition théâtrale d'un ensemble de quatre romans. La recherche théorique et le travail d'adaptation ont été menés conjointement, permettant à la phase de création et à l'analyse de s'alimenter l'une l'autre. La quête d'informations concernant le contexte historique de l'œuvre et l'étude narratologique permettent l'identification des événements socio-politiques desquels l'œuvre s'inspire, de même que celle des caractéristiques novatrices de réécriture de Durrell et des procédés narratifs dont il use.

Le Passage à Alexandrie, fruit de l'appropriation des éléments romanesques transposés pour la scène théâtrale, est construit en deux parties. Chacune reprend les mêmes événements en les présentant sous des angles différents. À l'instar des romans, ce texte s'inspire des principes de la relativité et de la réflexivité.

Le texte théorique, quant à lui, propose une réflexion articulée en deux temps. Le premier chapitre, intitulé « Relativisme et points de vue », se concentre sur les caractéristiques du *Quatuor d'Alexandrie*, la multiplicité des points de vue, entre autres. Le second chapitre, « Passage du roman à la scène », rassemble des réflexions sur la place de l'adaptation théâtrale et l'expérience de création dont elle est ici le résultat.

Département d'études littéraires

ÉTIENNE BOURDAGES

Au théâtre comme à la cour.

Se donner en représentation au XVII^e siècle (M. A.)

Le théâtre français du XVII^e siècle présente un nombre impressionnant de pièces où le changement de costume, le port d'un masque ou encore la modification du nom ou de la voix remettent en question l'identité d'un personnage. En cachant ainsi ce qu'il est vraiment, le personnage entre dans le jeu de la fiction et devient, en quelque sorte, un acteur en représentation. Or, la popularité de ce procédé dramaturgique ne s'explique pas seulement sur la base d'un simple effet de mode. Le travestissement des personnages dramatiques pose, selon nous, certains problèmes théoriques, qu'il s'agisse de la question de l'inconstance et de l'instabilité du moi, de celle de l'identité et de la représentation du sujet. L'objectif principal de ce mémoire est donc de montrer que la modification de l'identité n'est pas qu'un procédé dramaturgique destiné à faire rire les spectateurs mais témoigne de préoccupations plus profondes remettant en cause la façon selon laquelle le XVII^e siècle conçoit l'être et la représentation de soi.

L'examen de cette problématique prend ici pour objet cinq comédies mises en scène entre 1635 et 1645. À partir de ces textes, nous montrons d'abord comment se constitue l'identité d'un personnage et quels sont les signes qui contribuent à construire cette identité lorsqu'elle est appréhendée par les yeux d'un autre. À ce titre, l'étude des portraits littéraires met en lumière la propension de certains personnages à vouloir démystifier la représentation de leurs semblables en les décrivant. De ce fait, nous soulignons l'influence significative exercée par une société et ses conventions lors de l'attribution d'un nom propre ou d'un statut social et lors de la formation d'un caractère.

Une telle étude suppose donc non seulement le recours aux travaux sur la dramaturgie du XVII^e siècle, mais aussi une réflexion plus générale sur les modalités de la représentation de soi. En effet, le travestissement met au jour la duplicité de l'être en accentuant la distance entre moi public et moi privé. Au XVII^e siècle, l'homme se conçoit comme un acteur sur la scène du monde. Ce qu'il laisse voir à son entourage, ce n'est pas lui mais son personnage. Le jeu des apparences domine ainsi ses relations interpersonnelles et vise surtout à plaire et à répondre aux attentes des autres pour mieux s'intégrer à eux.

ISABEL LAROCQUE

Le Paysage (théâtre) et sur les marionnettes (M. A.)

La partie création de ce mémoire, intitulée *Le Paysage*, est constituée d'une pièce de théâtre de marionnettes, pour adultes et en un acte. Cette pièce raconte l'histoire d'un vieux couple d'escargots unisexués, Arthur et Pénélope, au moment de la mort d'Arthur. Débutant juste après qu'Arthur eut annoncé à sa compagne qu'il mourrait au coucher du soleil, *Le Paysage* se terminera avec sa mort. La pièce, jouée dans un décor minimaliste et dans une économie de mouvements desquels se dégage une esthétique de la lenteur, forme une progressive ouverture à l'Autre dans laquelle s'insèrent des aveux et des souvenirs. Les principaux thèmes abordés sont l'amour, la mort, l'anticipation du deuil et la trahison.

La partie réflexive de ce mémoire, *Sur les marionnettes*, s'articule en deux chapitres. Le premier tente de définir la marionnette par son histoire, son caractère sacré et les genres auxquels on l'associe traditionnellement; le second chapitre suit le cheminement de la pièce, de la lenteur à la mort, et de la mort au sacré. Chacun de ces éléments est mis en relation avec la marionnette par sa manipulation, par ce qu'elle représente et l'animisme qui lui est intrinsèque.

MAUDE LESSARD

L'écriture du masque : formes et fonctions de la surthéâtralisation dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard (M. A.)

Michel Marc Bouchard est l'un des dramaturges québécois contemporains qui a le plus utilisé les diverses techniques du théâtre dans le théâtre. Son œuvre est ainsi marquée par de nombreux effets de sur-théâtralisation. Ce mémoire entend analyser les formes et fonctions de cette surthéâtralité dans trois pièces de Bouchard, soit *La Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, *Les Feluettes* ou *La Répétition d'un drame romantique* et *Les Muses orphelines*. Il s'agit de démontrer comment l'enchâssement de pièces ou d'éléments théâtraux dans le texte provoque un morcellement de la structure textuelle. Le dédoublement formel, caractéristique du théâtre dans le théâtre permet l'introduction d'un espace théâtral dans le texte dramatique. Rendant possible l'expression des conflits internes des personnages, cet espace se veut un théâtre intime. Dans ce théâtre intérieur, les personnages théâtralisent leur vie, mettent en scène leur passé afin de s'en libérer et de donner un sens au présent. Le recours à la théâtralisation détient, pour les personnages, une triple fonction de transgression, de libération et de révélation. Notre analyse cherche

donc à mettre en lumière la nécessité du recours méta-théâtral des personnages.

En enchâssant dans ses textes des représentations théâtrales en constante progression, Bouchard reproduit le processus de théâtralisation. Cette mise en avant de la théâtralité des textes dramatiques permet au dramaturge d'interroger les rapports entre le texte et la scène. L'œuvre de Michel Marc Bouchard est ainsi porteuse d'un discours sur le théâtre, sur le jeu théâtral et sur l'écriture dramatique. Par cette réflexion métadramatique, Bouchard questionne le rôle et la place du théâtre dans la société, revendiquant un engagement créateur capable de bousculer les conventions et de faire entendre une parole porteuse de changements. Cette prise de parole de Bouchard est d'ailleurs inséparable de la revendication et de l'affirmation d'une identité homosexuelle. Il s'agit donc de faire entendre cette nécessaire prise de parole du dramaturge.

Sémiologie (programme multifacultaire)

PIERRE VOYER

Le personnage de théâtre :
effet de langage ou fantasme? (Ph. D.)

Cette thèse s'ouvre sur un examen de l'emploi du mot "personnage" dans quelques traductions de *La Poétique* d'Aristote. Comme le concept de personnage n'existait pas en grec, l'examen des concepts d'"actant", de "caractère" et de "catharsis", nous permet de dégager les fonctions de ce que nous appelons aujourd'hui un personnage : la fonction actantielle, la fonction vicariante et la fonction psychagogique. Dans l'optique d'une sémiotique du personnage, *Antigone* de Sophocle est ensuite analysé aux niveaux syntaxique, sémantique et pragmatique.

Dans un deuxième temps, *Hamlet, prince du Danemark* de Shakespeare nous aide à comprendre comment s'est constitué le personnage tel que nous le connaissons maintenant : un ensemble de signes produits, au cours de l'événement théâtral ou hors de lui, par une communauté interprétative à laquelle appartiennent le poète dramatique, le comédien et le spectateur. À l'aide de la sémiotique peircéenne, nous comparons les opérations (*mimésis*, *herméneusis*, *catharsis*) des intervenants de l'événement théâtral.

Dans la mesure que le spectateur participe à la construction du personnage, le théâtre moderne est une herméneutique de soi où le personnage ne peut plus être qu'un masque ou un type, il doit être humain. Il s'est complexifié, au cours de l'histoire du théâtre, jusqu'à

devenir une image qui agit sur l'usager, s'il lui en laisse l'occasion en pensant à sa place. Comme un fantasme à qui le spectateur demande de le transformer, le personnage a fini par avaler la fable, il est devenu le moteur du poème dramatique.

D. Université McGill

Département d'études hispaniques

JUAN LUIS SUAREZ

El escenario de la imaginacion
Calderon en su teatro (M. A.)

L'objectif de ce travail est de mener à bien une étude sur l'usage, les fonctions ainsi que les possibilités que le concept classique d'imagination occupe dans la dramaturgie de Pedro Calderon de la Barca (1600-1681).

Le point de départ de mon étude est l'exploration des possibilités et des limites de l'imagination dans trois niveaux fondamentaux : celui de la théorie littéraire et de l'esthétique, celui de la psychologie et de la théorie de la connaissance et, finalement, celui de la cosmologie.

De cette façon, et après avoir constaté la présence de l'imagination dans toutes les pièces de Calderon, j'étudie son emploi dans la théorie dramatique de Pinciano et Bances Candamo, ainsi que les ambiguïtés que Calderon explore ouvertement dans plusieurs de ses œuvres. Par la suite, mon travail se penche sur une analyse et interprétation de l'imagination dans *La vida es sueño* (*La vie est un songe*) et plus précisément en ce qui concerne les relations entre l'être humain et l'univers et les possibilités imaginatives et dramatiques du songe. La dépendance que les théories des poétiques dramatiques ont face à l'imagination suit un schéma précis et est axée sur les éléments suivants : le jeu avec l'affectivité des spectateurs, la création des effets magiques et les rapports entre représentation et imagination. L'analyse des relations sens-imagination et la perception grâce aux instruments de la technique est l'objet d'un autre chapitre de ce travail. Finalement, je porte mon attention sur trois concepts — goût, opinion et *desengano* (désillusion) — qui représentent pour Calderon d'autres limites aux possibilités de l'imagination.

Département d'histoire

MARTIN NADEAU

Théâtre et esprit public : le rôle du théâtre-Italien dans la culture politique parisienne à l'ère des Révolutions (1770-1799) (M. A.)

À partir du cas du Théâtre-Italien, considéré à la fois comme une pratique théâtrale particulière et un lieu de théâtre spécifique à Paris — l'un des plus fréquentés à cette époque — nous posons la question de son rôle à travers la nouvelle compétition de discours qui caractérise la culture politique à l'ère des Révolutions. Trop souvent, les historiens ont surestimé la culture écrite en tant que médium principal dans la production des discours au XVIII^e siècle, et ceci malgré que le théâtre ait occupé un espace décisif dans la vie publique de cette période. En outre, quand le théâtre a été appréhendé, trop souvent les historiens n'ont considéré que sa dimension écrite.

La structure de la thèse cherche à mettre en relief la spécificité de cette pratique culturelle représentée par le théâtre. Nous soulignons l'écart qui existe entre le sens d'une pièce écrite par un auteur et le sens de cette même pièce lorsqu'elle est jouée. Le politique surgit de la bouche et des gestes des acteurs et des actrices sans que l'on puisse les assujettir, si bien qu'ils deviennent, à proprement parler, les coauteurs de la pièce. La diversité de la nature du public et l'intempestivité avec laquelle il foue ses divers rôles de juges, co-auteurs et co-acteurs font du public, non pas abstrait ou invisible mais tout simplement assemblé, un pôle crucial de la pratique théâtrale qui nous permet d'affirmer que celle-ci est difficilement assimilable à une entreprise de propagande et qu'elle constitue au contraire un lieu de débat politique immédiat. Les opinions divergentes qui s'y manifestent font que la pratique théâtrale s'offre non pas comme le miroir de la réalité politique voulue par différents régimes tous confrontés à la pluralité de la cité — ce que certains ont appelé une "école du peuple" — mais plutôt comme le miroir de la politique vécue par une part appréciable de la population parisienne à cette époque. C'est dans ce sens que nous mettons en relation la pratique théâtrale avec le concept d'esprit public, définissant une appréhension de l'intérêt général, plutôt qu'avec celui de l'opinion publique, exprimant l'opinion unifiée d'un groupe politique dominant.

E. Université d'Ottawa

Lettres françaises

NADINE DESROCHERS

Le récit dans le théâtre contemporain (Ph. D.)

Cette thèse se propose de faire l'analyse des modalités du récit dans le théâtre contemporain, à la fois dans son utilisation traditionnelle et dans ses nouveaux champs d'exploration. L'étude d'un corpus français et québécois permettra de mettre en rapport les différentes tendances que proposent ces deux dramaturgies dans l'explosion de la parole théâtrale. Ainsi, on en viendra à redéfinir le récit, procédé qui dépasse aujourd'hui ses paramètres classiques et qui est loin d'être le "pis-aller" méprisé par Aristote et codifié par ses disciples. Bien au contraire, les dramaturges contemporains, en balayant les contraintes scéniques, renversent les canons fondamentaux du théâtre en accordant une plus grande place à la parole, ce qui remet en cause les concepts d'intrigue, de temporalité et même de personnage. Dès lors, l'utilisation du récit devient la pierre de touche d'une révision globale du théâtre, alors que s'effondrent les derniers principes aristotéliens.

MÉLANIE FORTIN

Les Lieux fictifs de la dramaturgie québécoise contemporaine : du huis clos au non-lieu (M. A.)

Le lieu fictif se définit à la fois par des données référentielles qui situent l'action dramatique dans une perspective mimétique et par le rôle dynamique qu'il joue dans l'organisation comme dans la lecture de la diégèse. Cette double propriété trouve, dans la mise en scène, des modes de représentation dont les variations témoignent de l'évolution dramaturgique. Un survol de la dramaturgie québécoise permet d'emblée de mesurer la part qu'a prise, dans cette évolution, le lieu fictif qui sanctionne et accompagne les différents avatars du texte dramatique durant les trente dernières années. Il s'agit donc d'étudier, dans une perspective thématique, socio-politique ainsi qu'esthétique, les modalités de cette transformation, qui coïncide avec la montée de la scénographie dans la pratique spectaculaire, du lieu clos fortement référentiel d'*Au retour des oies blanches*, pièce marquante de l'époque naturaliste de Marcel Dubé, l'absence de tout lieu fictif du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette. La déconstruction et la symbolisation des lieux est également analysée par le biais des pièces *Vie et Mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois, *La Déposition* d'Hélène Pedneault ainsi que dans un corpus dramaturgique spécifique, celui de Michel Tremblay, de la cuisine des *Belles-sœurs* au non-lieu d'*Encore une fois si vous permettez*. Une approche sémiologique permet de dégager les caractéristiques de la mise en place et du fonctionnement de l'espace fictif dans chacune de ces pièces.