

**Société québécoise d'études théâtrales**  
**Bibliothèque académique du théâtre**  
**2002**  
**Résumés des thèses et mémoires proclamés en 2002**  
**Document préparé par Hélène Jacques**

**Table des matières**

A- Université de Montréal Département d'études anglaises Département d'études françaises Département d'études hispaniques Département de littérature comparée	p. 2
B- Université de Paris-Nanterre	p. 7
C- Université Queen's	p. 7
D- Université York	p. 7
E- Université d'Oregon	p. 8
F- Université du Québec à Montréal Département d'histoire Département de sociologie École supérieure de théâtre a- Création b- Recherche	p. 8
G- Université du Québec à Trois-Rivières	p. 13
H- Université Laval Département de sociologie École de service social Littérature, arts de la scène et de l'écran Littératures française et québécoise	p. 13
I- Université McGill Département d'anglais Département d'études hispaniques École d'architecture	p. 16
J- Sujets déposés (liste non exhaustive)	p. 17

## **A- Université de Montréal**

### **Département d'études anglaises**

#### **Fahmi, Mustapha**

Of gods, heroes, and men: Identity, orientation, and historical providence in Shakespeare (Ph.D.)

L'objet principal de ce travail consiste à démontrer la façon dont la notion d'identité, pour Shakespeare, est étroitement liée à celle de préférence et d'orientation fondamentale. À partir de six pièces (*Richard II*, *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, *Henry V*, *Julius Caesar* et *Antony et Cleopatra*), je soutiens que les personnages de Shakespeare acquièrent un sentiment de ce qu'ils sont et parviennent à l'individualité en demeurant axés sur ce que représente pour eux la vertu suprême dont l'acquisition est susceptible de leur procurer le bonheur. En d'autres termes, il existe toujours une chose à laquelle le personnage shakespearien accorde une valeur au-dessus de toutes les autres, moins parce qu'il est porté vers cette chose que parce qu'elle représente pour lui la quintessence du bien.

Ce travail se veut également une mise en lumière de l'aspect dialogique de l'identité dans le théâtre de Shakespeare. L'orientation fondamentale du personnage est cruciale pour l'articulation de son identité parce qu'elle lui procure non seulement un point de départ et une direction, mais également un langage d'expression solide dont il peut se servir pour communiquer avec les autres, tout particulièrement avec ceux qui comptent pour lui.

Une interprétation basée sur l'orientation fondamentale des personnages plutôt que sur les actions que ceux-ci devraient ou ne devraient pas poser ne mettra certes pas fin aux désaccords interprétatifs, lesquels sont si caractéristiques de la critique shakespearienne, voire même de toute la critique littéraire. Il n'en demeure pas moins que cette approche interprétative peut nous aider à en savoir un peu plus sur les personnages de Shakespeare et un peu moins sur ses commentateurs; car lorsqu'Alfred Harbage dit, par exemple, qu'Henri V est un roi « vertueux » et que Yeats déclare que c'est un roi « aux vices grossiers », il est évident que nous en apprenons plus sur Harbage et sur Yeats que sur Henri.

Dans le même ordre d'idées, le fait d'insister sur l'aspect dialogique de l'identité dans l'œuvre de Shakespeare est une façon de tenter de résoudre le problème de l'« autonomie », lequel constitue l'une des principales préoccupations en études contemporaines de la Renaissance. Le personnage shakespearien est libre de choisir son orientation fondamentale quelle qu'elle soit et de lui demeurer fidèle, mais ne peut pas le faire seul. Il a besoin de l'aide des autres; d'où l'importance pour un personnage d'utiliser un langage que les autres peuvent comprendre et auquel ils peuvent répondre. L'« Autre » dans les pièces de Shakespeare n'est ni celui que nous ne sommes pas, ni celui dont la répression est vitale à notre existence; il est simplement l'interlocuteur qui nous accompagne dans notre quête d'identité.

### **Département d'études françaises**

#### **Auclair, Christine**

Censure théâtrale et lecture publique au XVIII<sup>e</sup> siècle : les cas de La Harpe et de Beaumarchais (M.A.)

L'étude d'une pratique culturelle telle la lecture à haute voix dans les salons du XVIII<sup>e</sup> siècle s'inscrit nécessairement dans l'histoire des représentations. En effet, c'est par l'analyse de représentations écrites des événements qu'il est possible d'observer leur déroulement. La présente étude relève aussi de l'histoire du théâtre ainsi que de l'histoire de la censure et se propose de voir comment des textes dramatiques interdits ont pu circuler grâce aux salons au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le système censorial mis en place à cette époque était, en théorie, rigoureux; néanmoins, il avait des faiblesses très visibles.

Deux cas particuliers ont été choisis: celui de *Mélanie* (1770) de Jean-François de La Harpe et celui du *Mariage de Figaro* (1781) de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. La censure interdisait que ces deux pièces soient représentées officiellement par la Comédie-Française, mais les auteurs ont réussi à la

contourner en allant lire leur texte dans les salons. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces cercles, réunions de nobles et d'hommes de lettres, constituaient le véhicule le plus fort de l'opinion publique. Un autre moyen de déjouer la censure a été utilisé par La Harpe et par Beaumarchais: les représentations privées. Des spectacles particuliers ont en effet été organisés pour permettre à un public choisi de voir jouer ces pièces que la censure redoutait tant. Ces spectacles de société avaient lieu, entre autres, dans des villes de province, où le système censorial n'avait pas le même poids qu'à Paris. Ce sont les représentations écrites de ces lectures et de ces spectacles privés qui nous ont permis d'étudier une pratique précise du XVIII<sup>e</sup> siècle: la circulation d'un texte dramatique clandestin.

### **Bastien, Sophie**

Folie, théâtre et politique dans *Caligula* d'Albert Camus (Ph.D.)

*Caligula*, la plus puissante des œuvres dramatiques d'Albert Camus, présente l'un des personnages les plus démentiels de l'histoire du théâtre. Notre thèse postule que le secret de sa force d'impact réside dans l'amalgame de trois éléments, qui forment un tout organique : folie, théâtralité, politique. La folie de Caligula est lucide, voire choisie, comme l'envers d'une hyperintelligence; elle résulte d'une « conversion » à l'absurde mais aussi, elle se double d'une quête insatiable. Théâtrale, elle se donne en spectacle, tout en ayant l'air simulée. Caligula est un personnage-acteur par excellence et de plus, un grand metteur en scène. Sa théâtralité intrinsèque témoigne sans cesse d'une vision du monde qui rejoint l'idée ancienne du *theatrum mundi*, en la modernisant : il n'y a plus de Spectateur transcendant qui donne un sens au théâtre du monde. Quant à l'aspect politique de la pièce, il est inhérent au statut impérial du protagoniste, à sa tyrannie et à l'opposition qu'elle s'attire. Il prend cependant toute sa valeur en débouchant sur une dimension métapolitique : il met au jour, par la subversion, l'absurde social et moral.

Notre thèse comporte quatre chapitres. Le premier se penche sur le personnage historique qui a inspiré Camus, l'empereur romain Caligula, pour relever les caractéristiques qui forment son potentiel camusien. En écartant toutes les difficultés d'ordre politique, économique ou social, son statut ne laisse plus de place qu'à la revendication métaphysique; juché sur le faite, Caligula embrasse d'un seul regard toute la vanité de l'univers humain qui s'étale à ses pieds. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les actes de ce tyran féru de théâtralité. Il apparaît comme un prototype : il aura des avatars notamment avec Néron et Eliagabal, qui inspireront à leur tour des personnages littéraires. Le deuxième chapitre étudie les ancêtres littéraires du Caligula camusien, en commençant par les nombreux Caligula créés dans la littérature dramatique, principalement dans la période romantique. Il répertorie aussi les ancêtres du mélange folie/théâtre/politique en constituant une typologie : le héros de Camus poursuit la tradition prométhéenne de la quête de l'absolu (qui comprend le Prométhée d'Eschyle, Lorenzaccio, le capitaine Ahab de Melville), la tradition de la tyrannie (avec quelques personnages de Shakespeare, le Néron de Racine et Ubu), et la tradition de la folie comme acte métathéâtral (avec Hamlet de Shakespeare et Henri IV de Pirandello). Précédé de peu par l'Héliogabale d'Artaud, Caligula représente le point de fusion et d'aboutissement de ces filiations. Il cristallise leur grand dénominateur commun : une révolte contre la condition humaine.

Le troisième chapitre donne une analyse structurale de *Caligula* : la pièce recèle sur ce plan une richesse méconnue, avec une dimension métathéâtrale profonde et soutenue. Il offre aussi une étude thématique de la folie et du politique, dans une perspective métaphysique : c'est en philosophe que Caligula est fou, théâtral, despotique. Le dernier chapitre embrasse toute l'œuvre camusienne pour montrer que *Caligula* en concentre les thèmes directeurs : la philosophie de l'absurde, le sentiment de la théâtralité du monde, l'amour déchiré de la vie, la révolte, la critique du totalitarisme.

### **Courchesne, Lucie**

Le mélodramatique dans *Aurore l'enfant martyr*, *Les oranges sont vertes* et *Les feluettes* (M.A.)

Le présent mémoire porte sur le mélodramatique dans trois pièces célèbres du répertoire québécois : *Aurore l'enfant martyr* (1921) de Léon Petitjean et Henri Rollin, *Les oranges sont vertes* (1971) de

Claude Gauvreau et *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique* (1987) de Michel Marc Bouchard. Puisque cette recherche s'inscrit dans une poétique des genres, nous nous appuyons sur des théoriciens qui ont contribué à la définition des constituants du mélodrame, tels Anne Ubersfeld, Peter Brooks et Jean-Marie Thomasseau. Des concepts sociologiques y sont également mis à profit, dont le mécanisme du bouc émissaire de René Girard tel qu'adapté par Julia Przybos.

Ces trois textes marquants de l'histoire du théâtre québécois sont d'abord relus afin de mieux saisir comment chaque œuvre a négocié son rapport au pathos et à la structure actantielle fondamentale du mélodramatique, soit la relation entre la victime et le bourreau. Par la suite, l'étude comparative d'*Aurore l'enfant martyr*, des *Oranges sont vertes* et des *Feluettes* est réalisée afin de déterminer les fils conducteurs de ce corpus et d'en dégager les structures profondes. Notre analyse cherche à expliquer comment ce mécanisme affecte la réception des spectateurs et à identifier les effets idéologiques qu'entraîne le recours au mélodramatique.

On constate que, de manière ultime, le spectateur est invité à adopter sans questionnement les valeurs qui y sont préconisées, étant donné la vision simplificatrice, moralisatrice et univoque du monde, proposée le plus souvent par les pièces de notre corpus. De plus, en faisant des méchants de véritables boucs émissaires, en leur imputant toute la faute, les considérations sociopolitiques tendent à être évacuées dans les trois pièces étudiées et, avec elles, la question de la responsabilité sociale, au profit d'une moralisation.

### **Gendron, Adeline**

Hybridation textuelle et prescription de lecture chez Normand Chaurette, Daniel Danis et René-Daniel Dubois (M.A.)

Un survol de la dramaturgie québécoise des années 1980 et 1990 montre que plusieurs pièces mettent en scène des personnages écrivains et leurs œuvres, interrogeant par la même occasion les limites du genre dramatique. Parmi ces auteurs qui mettent en scène le théâtre, Normand Chaurette, Daniel Danis et René-Daniel Dubois proposent des pièces qui ont la particularité commune d'insérer dans le texte dramatique des morceaux textuels distincts, empruntés à d'autres genres.

Dans *26bis, impasse du Colonel Foisy* (1983), Dubois met en présence le texte dramatique, le commentaire qu'il inspire, les notes de création d'un personnage auteur et différentes formes empruntées. Dans *Cendres de cailloux* (1992), Danis propose un mélange serré de caractéristiques appartenant aux formes dramatiques, lyriques et épiques. Dans *Le passage de l'Indiana* (1996), Chaurette explore les possibles relations entre le drame, le roman et la lettre.

Dans ces trois pièces se trouvent donc insérées des formes étrangères au théâtre. Que ce soit matériellement ou par emprunt plus subtil à de grandes catégories génériques, le dialogue avec d'autres textes est toujours perceptible. Il est clair qu'une présence aussi envahissante de genres autres dans le drame n'est pas sans le bouleverser. Aussi, une première étude, formelle, permettra de montrer comment s'organise le mélange des genres dans les trois pièces analysées et quelles interprétations il est possible d'en tirer. Alors que *26bis...* juxtapose les matériaux en présence, *Cendres de cailloux* et *Le passage de l'Indiana* hybrident les textes, devenant par le fait même des œuvres-systèmes.

L'introduction dans le drame de morceaux textuels autres et de propriétés génériques empruntées n'est pas sans modifier la façon de recevoir la pièce de théâtre. Le texte inséré serait-il un indice de lecture pour ces pièces complexes? Une étude menée à partir des textes insérés et des réactions qu'ils suscitent tant au rang des personnages que chez le spectateur permettra de voir comment *26bis, impasse du Colonel Foisy*, *Cendres de cailloux* et *Le passage de l'Indiana* nous invitent à les lire.

Enfin, ces trois pièces peuvent être considérées comme des échantillons de la dramaturgie québécoise des vingt dernières années. Mises en contexte, elles permettent d'en montrer quelques tendances. Ainsi, collage et hybridation textuelle pourraient s'inscrire comme deux étapes d'une autonomisation du drame québécois.

### **Germain, Chantale**

L'espace « Albertine » dans trois pièces de Michel Tremblay (M.A.)

Cette étude a pour objectif de repérer les éléments de spatialité rattachés aux forces actantielles du personnage d'Albertine dans *En pièces détachées* (1966), *Albertine, en cinq temps* (1984) et *La maison suspendue* (1990), afin de vérifier s'il y a une interaction, stable ou non, entre l'espace et le personnage, qui influe sur l'évolution dramatique de ce protagoniste et qui peut être saisie globalement à travers l'œuvre de Tremblay. L'espace est donc considéré comme une source de paroles déterminante dans la fabrication du sens de la fable et la définition des protagonistes eux-mêmes.

Le premier chapitre, consacré à *La maison suspendue*, met en lumière les principales structures qui définissent la spatialité d'Albertine et qui se heurte aux espaces respectifs de la Grosse Femme et d'Édouard : la verticalité qui oppose le haut et le bas, l'horizontalité caractérisée par l'indifférenciation des lieux, ainsi que la dynamique du dedans et du dehors qui est en constante mutation. Ces oppositions mettent en relief différentes thématiques, notamment celles de la stérilité de l'imagination d'Albertine ainsi que son incapacité à dépasser les apparences (le dehors). Elles permettent aussi le repérage d'une brève condensation territoriale allégorique qui suggère métaphoriquement l'architecture psychique de l'homme et le clivage des instances de la seconde topique du Moi.

Le chapitre portant sur *En pièces détachées* montre que la dimension spatiale dépeint un univers qui emprisonne Albertine et l'empêche d'évoluer. Cette dernière est sans cesse menacée par un dehors incontrôlable qui ne cesse d'envahir son dedans. Ce mouvement vers l'intérieur coïncide avec un rétrécissement progressif de l'espace qui oblige Albertine à habiter l'espace de sa progéniture.

Le dernier chapitre est consacré à *Albertine, en cinq temps* et expose la dynamique d'emboîtement des différentes structures spatiales. Albertine semble soumise à des mouvements d'ascensions et de chutes qui lui font prendre conscience de la fatalité qui la poursuit. Victime d'un espace rétrécissant, Albertine entretient encore une fois un rapport problématique avec l'opposition dedans/dehors. En quête d'un équilibre vital, Albertine mesure finalement son espace intime à l'espace d'autrui. Ainsi, écartelée entre le haut et le bas, victime d'un dedans asphyxiant et d'un dehors envahissant, incapable d'intégrer des spatialités étrangères et d'extérioriser son intériorité, soumise à un mouvement giratoire tant spatial que temporel, Albertine habite véritablement un espace qui, métaphoriquement, représente son drame. Albertine parle d'espace, mais l'espace, en tant que trait définitoire du personnage, parle aussi d'Albertine. Cette relation dialogique permet de comprendre et de définir ces deux énonciateurs complexes, tout en tenant compte de leur indépendance.

### **Jacques, Hélène**

Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre Ubu (M.A.)

En raison de leurs formes fragmentées, la dramaturgie de Normand Chaurette et l'ensemble des mises en scène de Denis Marleau, directeur artistique du Théâtre Ubu, ont été identifiés à une esthétique de la déconstruction. L'insertion d'un discours métathéâtral provoquant le dédoublement des constituants du drame (espace, temporalité, intrigue, personnage), tant sur la scène de Marleau que dans les pièces du dramaturge, inspire effectivement une telle lecture. Toutefois, chacun dans leur discipline, les deux hommes de théâtre québécois privilégient l'imitation du modèle musical, lequel est fondé sur un principe de répétition et de reprise qui suppose la présence d'une loi organisatrice. Ce mémoire propose donc d'envisager *Le Passage de l'Indiana* et *Le Petit Köchel*, deux pièces de Normand Chaurette mises en scène par Marleau, en tant que constructions actualisées par la répétition d'éléments – mots, thèmes, répliques et mouvements – qui assure leur unité formelle et sémantique. D'un point de vue méthodologique, ce travail emprunte aux théories sur le rythme poétique telles que formulées par Lucie Bourassa, Henri Meschonnic et Gérard Dessons, lesquelles analysent les répétitions de séquences dans le discours. Dans cette perspective, le rythme concourt à la construction de la forme et du sens du texte.

Ce mémoire vise en outre à analyser l'acte théâtral dans son entièreté, c'est-à-dire à tenir compte du texte dramatique ainsi que de la représentation scénique de manière inclusive. Les rapports entre l'écrit et son illustration sur la scène sont l'objet principal de cette étude, et la mise en scène y est envisagée en tant que

métaphore du texte. Ce travail met en lumière une figure scénique que Denis Marleau développe depuis la création du Théâtre Ubu : la marionnette. L'acteur mime les mouvements mécaniques et rythmés du pantin, qui devient l'illustration métaphorique du personnage et du sujet tels qu'ils se présentent dans les textes. Cette figure permet également d'articuler les pistes interprétatives de ce travail, qui servent de fil conducteur dans l'analyse des textes et des mises en scène, celles de la répétition et de la métathéâtralité.

## **Département d'études hispaniques**

### **Valois, Line**

El fracaso de la expresión individual en el teatro de Federico Garcia Lorca y de Michel Tremblay (M.A.)

Notre intuition initiale est qu'il existe d'importantes similitudes dans la « trilogie tragique » de Federico Garcia Lorca, auteur espagnol du premier tiers du vingtième siècle, et dans le répertoire des « Cycles des *Belles-Sœurs* » de l'auteur contemporain québécois Michel Tremblay.

Notre objectif principal consiste à démontrer que dans les pièces *La casa de Bernarda Alba* et *Les Belles-Sœurs* la répression de l'individu au bénéfice de la communauté, thématique inhérente aux deux dramaturges, se manifeste à l'intérieur de ces microsociétés féminines par une constante transgression des principes communicatifs.

Afin de bien rendre compte des rapports verbaux entre les personnages, nous avons effectué une analyse de la prise de parole inspirée, entre autres, des fondements de la pragmatique discursive développés par H. Paul Grice et John L. Austin.

Nos conclusions confirment que la transposition artistique de la construction sociolinguistique des dialogues mène à l'échec de l'expression individuelle tout en corroborant la présence chez Garcia Lorca et Tremblay d'affinités significatives qui méritent une reconnaissance critique.

## **Département de littérature comparée**

### **Louveaux, Christine**

Etude du Carnaval dans sept pièces de Shakespeare: confrontation des forces de l'ordre et du désordre (Ph.D.)

Cette thèse de doctorat, intitulée *Etude du Carnaval dans sept pièces de Shakespeare*, traite un sujet sérieux, comme l'indique son sous-titre *confrontation des forces de l'ordre et du désordre*. Elle traite du conflit entre les forces de l'ordre et du désordre, l'ordre étant la vie quotidienne avec ses plaisirs et ses peines, l'obéissance aux lois et aux règlements civils, et le respect de la vie sacrée. L'élément de désordre – le Carnaval, période transitoire – accorde, quant à lui, une liberté exubérante qui permettait de sortir du quotidien monotone et de la rigidité conventionnelle ou légale pour se moquer de ce qui était sacré en temps ordinaire. Mais le Carnaval devait respecter les limites du temps et de l'espace, n'étant que provisoire. *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much Ado about Nothing* et *1 Henry IV* sont satumaliennes, c'est-à-dire que l'atmosphère y est sereine et joyeuse, malgré les inévitables contretemps qui n'empêchent cependant pas une conclusion heureuse. Deux pièces étudiées dans ce travail ne le sont pas: d'abord, *2 Henry IV*, pièce plutôt sombre qui insiste sur la maladie, la vieillesse, la sénilité, la mort et, à la fin, le rejet absolu de Falstaff. Sa conclusion n'est pas heureuse, puisque la légitimité de Henry V n'est pas établie, ce qui amènera la sanglante guerre des Deux Roses (*1, 2, 3 Henry VI*). Enfin, *The Tempest* est une pièce grave insistant sur la spiritualité et mettant en présence ceux qui ont péché contre celui qui a – provisoirement – le pouvoir de se venger. Prospero, tiraillé entre ses désirs de vengeance et le pardon inconditionnel à accorder à ses offenseurs, choisit l'ordre représenté par la bonté de son pardon. Cependant, l'ordre absolu ne sera rétabli que lorsque Caliban redevient le propriétaire de l'île et que Ariel récupère la liberté d'esprit à laquelle il a toujours aspiré.

## **Ludovic Fouquet**

De la boîte à l'écran, le langage scénique de Robert Lepage (Ph.D.)

Le metteur en scène québécois Robert Lepage développe une pratique à forte « technologie rapportée », dans un théâtre de l'image qui convoque et mêle tradition et modernité. Élaboré d'abord dans une relation particulière à l'objet puis dans la tentative de définition d'une boîte-castelet (influencée elle-même par la pratique des marionnettes), le plateau lepagien découle aussi d'une conception fantasmagorique des origines du théâtre : c'est ainsi, à partir du « mythe de la carrière », que se développe une pratique interrogeant la constitution de l'image. Entre la boîte-castelet et la paroi de la carrière (l'écran), entre l'acteur et l'image, une dialectique opère. Par ailleurs, la technologie, essentiellement visuelle, intervient sous la double incidence d'utilisations directes et d'influences, nourrissant un langage scénique particulier, langage de la « vidéosphère ». Cinéma, photographie, vidéo, environnement virtuel ou sonore sont autant de langages différents absorbés dans la pratique théâtrale – prisme premier – faisant du plateau un espace sous influences...

### **C- Université Queen's**

#### **Obadia, Joy Elizabeth**

L'esthétique de Ionesco dans six courtes pièces: *Le Maître*, *Le Salon de l'automobile*, *La Jeune Fille à marier*, *Scène à quatre*, *Le Vicomte* et *Les Salutations* (M.A.)

S'il est vrai que tout le théâtre d'Eugène Ionesco cherche à mettre le langage en lumière, à présenter des formes sans beaucoup de contenu, à insister sur la création d'images frappantes et d'émotions démesurées, est-il possible que l'on puisse atteindre ces buts au moyen de courtes pièces ne dépassant pas dix minutes? Une métamorphose, l'exposition d'une situation ou l'apparition d'un nouvel archétype, peuvent-elles se faire en peu de temps? Mais, par ailleurs, se concentrer sur le langage même, n'est-ce pas un exercice qui devient vite fatigant pour le spectateur? Les jeux de langage ne conviennent-ils pas mieux à une forme courte? Nous nous sommes demandé si les pièces les plus courtes de l'auteur, en plus de servir de laboratoire ou de prétexte à faire des gammes, ne contenaient pas des reflets de toutes ses grandes pièces. Notre étude portera, en fait, sur six sketches, qui seront présentés, sauf pour *Les Salutations*, une œuvre inédite faisant partie du *Vicomte*, dans l'ordre de leur parution dans l'édition de la Pléiade, qui correspond à l'ordre de leur création: *Le Maître* (1953), *Le Salon de l'automobile* (1952), *La Jeune Fille à marier* (1953), *Scène à quatre* (1959), *Le Vicomte* et *Les Salutations* (1969).

### **D- Université York**

#### **Floriet, Agnes Madeleine**

*Éclats de souvenirs*: édition critique d'un texte inédit de Marie-Hélène Dasté (M.A.)

Au début du vingtième siècle, juste avant la première guerre mondiale, la nouvelle troupe du théâtre du Vieux-Colombier a voulu renouveler le théâtre français. Le jeune directeur, membre influent de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Copeau, a su persuader, attirer et galvaniser l'aide et les passions de personnages importants de la vie littéraire et théâtrale de cette époque. Sa fille, Marie-Hélène Dasté, dite Maïène, a vécu d'une manière bien différente ces périodes exaltantes de la vie de son père. Ce document inédit et non fini que nous avons transcrit dans son intégralité forme la partie essentielle de ce mémoire. La présentation de ce document intitulé *Éclats de souvenirs* nous a permis d'analyser certains passages et de les enrichir d'éléments biographiques. Nous avons aussi inclus certains extraits d'un autre cahier: *Histoires de nos jeux* que Marie-Hélène dessina et écrivit lors de son séjour aux États-Unis, en 1918, afin de permettre une meilleure compréhension des événements qu'elle décrit et des personnages qu'elle évoque.

## **E- Université d'Oregon**

### **Wilson, Ame**

Cirque du Soleil reimagines the circus: The evolution of an aesthetic (Ph.D.)

This dissertation examines the nature of Cirque du Soleil as a theatrical performance style with its own quasi-universal subliterate based upon the performance of a cross-cultural, mythological story with an emotional impact not limited by a lack of shared language between performers and audience. Montreal, Canada's innovative Cirque du Soleil, which premiered in 1984, demonstrates the effectiveness of circus as a language to bridge linguistic barriers with the critical and popular success of seven productions running simultaneously on four continents and business offices in Canada, the United States, Europe, and Asia. Backed by the resoundingly positive support of critics and performance theorists, Cirque du Soleil has claimed to have « reinvented » the North American circus, shaping a new aesthetic that both incorporates and transcends the traditional circus arts. In order to determine how Cirque du Soleil supports this claim in their performance practices, this study provides critical analysis of each of the four pieces still in production from Cirque's first decade of creation: *Saltimbanco*, *Mystère*, *Alegria*, and *Quidam*. This dissertation evaluates the company's adherence to and deviation from conventional circus practices as evidence to support or refute their claim of reinvention of the circus. Combining historical, theoretical, and critical methodologies, this study addresses the beginnings and history of the circus, its evolution as a language unbound by cultural dissimilarities, and Cirque du Soleil's selective adaptation of the historical circus tradition in the creation of a surrealist spectacle which is at once nonlinguistic and narrative. The thorough examination of Cirque du Soleil's theatrical techniques documented in this dissertation results in the conclusion that the Canadian company is responsible for having transformed the popular North American circus into a highly-stylized performance aesthetic capable of universal communication.

## **F- Université du Québec à Montréal**

### **Département d'histoire**

#### **Aird, Robert**

L'évolution du comique de scène au Québec francophone depuis 1945 (M.A.)

Dans ce mémoire, nous cherchons à faire une synthèse de l'évolution du comique au Québec. Plus précisément, notre synthèse dresse les principales caractéristiques du comique en tant que sphère artistique autonome. Notre étude se limite au comique et à l'humour de scène. Nous voyons donc l'évolution du comique à partir du théâtre burlesque, qui domine la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, et la belle époque du cabaret au cours des années 1950 où de nombreux artistes font de l'humour leur marque de commerce. Nous passons ensuite au rire contestataire des années de la Révolution tranquille et ses prolongements (1960-1980) et nous terminons notre étude avec l'humour des années 1980 et 1990. Nous constatons que le comique a connu une nette évolution qui peut se diviser en trois grandes périodes : l'après-guerre, la Révolution tranquille et les années 1980 et 1990.

Tout en dressant les grandes caractéristiques du comique pour chacune des périodes, nous expliquons son évolution par rapport à la conjoncture qui elle aussi connaît des transformations. Ce mémoire vise donc à démontrer que l'humour est lié à la conjoncture politique, sociale, culturelle et économique et à établir que l'évolution de la conjoncture joue un rôle prédominant dans l'évolution de l'humour. Afin de bien mener notre thèse, nous avons choisi le cas du Québec où l'humour est aujourd'hui omniprésent plus que jamais. Aussi, notre étude débute au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et se termine à la toute fin du 20<sup>e</sup> siècle. Nous constatons alors, tout au long de notre mémoire, que l'étude de l'humour au Québec est un excellent véhicule pour aborder et comprendre une partie de notre histoire. Notre recherche constitue ainsi,



non seulement une synthèse de l'histoire du comique au Québec, mais aussi des éclaircies sur notre époque contemporaine.

## **Département de sociologie**

### **Morissette, Jean-François**

Quand le chant tragique se donne à entendre sur un air comique (M.A.)

Le présent mémoire, réalisé dans le cadre d'études en sociologie, traite du théâtre. Par l'adoption d'une position et d'une démarche s'approchant de celles des sciences de la culture allemande (Hegel, Cassirer, Gadamer) et s'inspirant des théories socio-littéraires de Mikhaïl Bakhtine, le présent texte aborde l'objet théâtre en tant que réalité sociale investie à la fois de modalités propres à son champ de pratiques et de modalités caractéristiques de l'ordre sociétal auquel chaque pièce, dans sa création, appartient. Plus précisément, il s'agit de comprendre et d'interpréter le sens de la rencontre du tragique et du comique (catégories propres à la pratique théâtrale) au sein de deux œuvres théâtrales du répertoire international contemporain – *La cantatrice chauve* et *Fin de partie*. En d'autres termes, ces deux œuvres appartiennent aux sociétés démocratiques de masse, société où règne la communication. L'avantage qu'offre une telle approche, c'est-à-dire appréhender la société par le biais d'une pratique relevant de la sphère de l'esthétique, repose sur l'idée que le travail de l'esthétique permet de voir autrement (que logiquement ou éthiquement) la réalité. En somme, l'esthétique apporte un éclairage nouveau sur ce qui est. Bref, il s'agit de re-connaître dans les œuvres ce que nous connaissons déjà par et dans la théorie, la raison, le droit ou même le sens commun. L'interprétation de la rencontre du tragique et du comique dans *La cantatrice chauve* et dans *Fin de partie* nous amène à distinguer trois niveaux de signification – le théâtre et sa tradition, le théâtre et son public, le théâtre et son horizon contemporain – qui s'appuient sur une description préalable des œuvres ainsi que sur une compréhension générale du contexte sociétal auquel se rattachent les œuvres.

## **École supérieure de théâtre**

### **a- Création**

#### **Bilodeau, Jocelyne**

Création de *À la recherche du portefeuille perdu*, canevas inspiré de la commedia dell'arte, suivie d'une réflexion sur la fonction critique dans la pratique théâtrale au Québec dans les années 70 (M.A.)

Notre mémoire-crédation est composé de deux parties. La première partie consiste en la création de *À la recherche du portefeuille perdu*, canevas inspiré de la commedia dell'arte, qui fut présenté en mai 2001 au Studio Théâtre Alfred-Laliberté de l'Université du Québec à Montréal. Cette création précède une réflexion théorique sur la fonction critique dans la pratique théâtrale, laquelle constitue la seconde partie de notre mémoire.

Notre texte d'accompagnement comporte trois chapitres distincts. Dans le premier chapitre, nous établissons des liens entre les théories élaborées entre autres par Jean Vilar et Bertolt Brecht. Nous soulignons également le travail de créateurs comme Ariane Mnouchkine et Dario Fo, qui ont intégré l'implication sociale à leur pratique.

Nous constatons dans le second chapitre la présence de la fonction critique dans la pratique théâtrale québécoise des années 70. Cette période nous semble être représentative de l'importance accordée à la critique sur les scènes québécoises, tant dans la forme utilisée que dans les thèmes présents dans le discours.

Le processus de création que nous avons entrepris pour *À la recherche du portefeuille perdu* est décrit dans le troisième chapitre. La commedia dell'arte est l'outil principal dont nous nous sommes servie pour l'élaboration du canevas et comme point de repère dans notre réflexion.

### **Millou-Renoire, Magali**

La partition de Marthe dans *l'Échange* (première version) : problématiques du dire incantatoire et de l'incarnation du texte claudélien (M.A.)

Ce texte d'accompagnement fait suite à la présentation de la partie pratique de notre mémoire-crédation qui a eu lieu au Studio d'essai Claude Gauvreau de l'UQAM les 1, 2 et 3 juin 2000, sous le titre *Parole de Douce-Amère*.

Le premier chapitre présente une biographie succincte de Paul Claudel entre 1886 et 1896. Au cours de ces dix années, fondamentales dans la vie du poète, fut composée la première partie de son œuvre théâtrale, le Théâtre dit *de l'Arbre*. Dans le second chapitre, nous nous intéressons à l'écriture de la première version de *l'Échange*, aux auteurs ayant influencé Claudel, sa volonté de composer une œuvre à écriture musicale et son travail sur le vers iambique. Le chapitre trois rend compte des préalables et des techniques souhaités par cet auteur pour l'interprétation de son théâtre. Nous y traitons de l'implication émotionnelle de l'acteur ainsi que des fonctions verbales et gestuelles inhérentes à cette interprétation particulière. Le dernier chapitre se rapporte à la partie pratique de notre mémoire-crédation, à la façon dont elle fut conduite et réalisée, ainsi qu'aux réflexions qui en ont découlé.

En appendice, des photos prises par Serge Ouaknine au cours d'une représentation illustrent quelques-uns des éléments de notre travail.

### **Paventi, Eza**

32 megs de mémoire vive : performance-installation intégrant le langage et l'esthétique dans les nouveaux médias (M.A.)

Voici le texte d'accompagnement de la création *32 megs de mémoire-vive*, une performance-installation intégrant le langage et l'esthétique des nouveaux médias. Ce document est l'aboutissement d'une recherche, entamée il y a trois ans, qui questionne l'incidence du développement des nouveaux médias sur la création théâtrale. Nous y présentons les notions théoriques qui ont nourri notre réflexion et notre ouvrage. Nous expliquons en parallèle notre démarche de création en nous référant à des exemples concrets qui apportent des précisions sur la façon dont ces notions ont été intégrées à l'œuvre. Nous établissons d'abord les différences entre les médias traditionnels, les nouveaux médias et les nouvelles technologies. Nous examinons ensuite l'articulation du langage des nouveaux médias ainsi que leur esthétique. Nous terminons en nous penchant sur les nouvelles formes de narration développées grâce aux nouveaux médias.

### **Srougi, Rindala**

Transposition théâtrale du répertoire cadien auprès des élèves du primaire en Louisiane : il était une fois une histoire, notre histoire (M.A.)

Ce document d'accompagnement constitue la partie théorique d'une recherche sur l'intégration et l'éveil à la culture cadienne dans un contexte scolaire au primaire en Louisiane, et ceci, par l'intermédiaire de l'art dramatique et d'une présentation publique. Dans l'aspect pratique de ce mémoire, des expérimentations eurent lieu en salle de classe avec un groupe d'élèves en troisième année, à l'école Prairie Elementary à Lafayette.

Notre introduction explique notre choix pour le théâtre comme moyen d'apprentissage pour un éveil culturel.

La description du contexte social de la Louisiane et de l'histoire du français dans cet état américain justifie la problématique de notre recherche abordée au premier chapitre.

Dans le second chapitre, nous précisons notre hypothèse et nous détaillons notre cadre théorique dans les troisième et quatrième chapitres ainsi que notre démarche de travail.

Le cinquième chapitre met en contexte l'école de la classe-cible pour notre expérimentation et le sixième chapitre est consacré à l'aspect pratique de notre recherche. Nous y faisons la description de quelques activités de jeux dramatiques qui mènent à une transposition théâtrale.

Le chapitre suivant présente le canevas de la pièce créée à partir de textes du répertoire cadien.

Le huitième chapitre traite du rapport culturel entre le canevas et la culture cadienne par une analyse des signes de la théâtralisation et leur signification.

Finalement, le dernier chapitre présente les témoignages des responsables de l'éducation ainsi que des joueurs qui viennent confirmer notre hypothèse.

### **Thibault, Danielle**

*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 l'écriture scénique. La lecture d'un texte devrait donc nécessairement tenir compte des silences qu'il contient car c'est à travers les silences que se situe l'espace de jeu de l'acteur.

## **b- Recherche**

### **Deshaies-Champagne, Jean-Nicolas**

L'enseignement créatif de l'art dramatique en milieu scolaire: une approche holistique (M.A.)

Ce mémoire propose une nouvelle approche intégrale de la pédagogie en général et de l'art dramatique en particulier. Selon une vision holistique de l'enfant, c'est-à-dire une conception globale et systémique de la personne humaine, ce document suggère une synthèse des définitions de la créativité et de quatre courants pédagogiques dominants au Québec et en Occident. Il cherche à fonder une approche théorique globale qui vise particulièrement le développement de la créativité : la pédagogie holistico-créative.

L'approche holistico-créative présentée dans ce document réunit des orientations de plusieurs natures : psychologique, pédagogique, philosophique et pragmatique. Elle cherche d'abord à définir la créativité et son processus, ainsi qu'une pédagogie arrimée aux fondements de l'apprentissage et du développement de

la pensée créatrice. Puis, il sera démontré que la pédagogie holistico-créative s'intègre à l'enseignement du théâtre ou aux ateliers d'expression en milieu scolaire. L'exploration dramatique, suggérée comme didactique de l'art dramatique, ses structures et la gestion pédagogique qu'elle sous-tend, et l'art théâtral seront mis à contribution dans l'établissement de bases pédagogiques et didactiques solides pour orienter l'enseignant vers une approche intégrée, graduelle et ordonnée du développement global de l'enfant et l'épanouissement de sa créativité.

L'approche holistico-créative permet à l'enfant de vivre en harmonie avec son monde intérieur et ses environnements, de transcender la fonction expressive pour évoluer vers une démarche de communication et intégrer son espace intermédiaire (Winnicott et Sami). Cela favorise un double processus d'adaptation : de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur. La pédagogie holistique et créative suggère aussi une attention globale sur tous les aspects de l'être et un développement harmonieux et adapté à la nature complexe de ce dernier. Elle suscite le développement des traits spécifiques de la créativité et des prédispositions naturelles liées à son activation.

Le théâtre, en tant que discipline artistique, peut être perçu comme un langage qui inclut tous les autres. C'est une illusion de vie qui peut laisser libre cours à la créativité et à l'épanouissement de l'aire intermédiaire, telle que définie par Winnicott et ses disciples. Il développe toutes les formes de savoirs : savoir, savoir-faire, savoir-être, savoir-se situer et savoir-devenir. C'est un laboratoire transitionnel, collectif et technique qui actualise les processus supérieurs de la cognition et permet la sublimation, la projection ou la régression dans l'être et dans l'espace. L'art dramatique et son exploration actualisent la pédagogie holistico-créative, elle est une discipline qui permet un développement harmonieux de l'enfant, l'émergence de son pouvoir créateur ainsi que de sa conscience collective et démocratique.

### **Laflamme, Yvonne**

Art dramatique et visualisation : le rôle de la faculté de visualisation dans le développement de l'imagination active et de la mémoire affective (M.A.)

La valeur de la visualisation en tant qu'agent actif dans le déclenchement de comportements internes – viscéraux, physiologiques, psychiques – a été, dans le cours du siècle, scientifiquement reconnue et exploitée avec profit dans différents domaines tels, entre autres, l'entraînement des athlètes de haut niveau, le traitement du cancer et la psychothérapie. Notre projet est de vérifier si la valeur active de cette faculté cognitive peut être une plus-value pour l'acteur dans les contextes de sa formation et de son travail. En première partie, un compte rendu de l'évolution de la recherche sur la nature et les fonctions de l'imagerie mentale et de la visualisation situe le contexte scientifique sur lequel s'appuie la recherche.

En deuxième partie, des processus utilisés en sport et en thérapie, dont l'axe commun est la visualisation, sont analysés pour en extraire les éléments récurrents ayant valeur de *loi*, quel que soit le champ de l'activité humaine. Ce constat mène à l'exploration du contexte cognitif dans lequel ces lois s'appliquent.

En troisième partie, les objectifs et les critères de performance, visés par le programme de formation des acteurs de l'École de Théâtre Lionel-Groulx, servent de point d'ancrage pour l'amorce d'une réflexion sur le bien-fondé d'un entraînement psychique, corrélatif à l'entraînement physique de l'acteur, ayant comme axe la visualisation.

### **Poirier, Chantal**

Les Treize. Reconstitution de 50 ans d'archives et histoire des quatre premières étapes (1949-1979) d'une troupe en continuel devenir (M.A.)

L'heure est aux célébrations : après le *Refus Global*, après le théâtre du Rideau Vert, après le Théâtre du Nouveau Monde, dont le cinquantième anniversaire a récemment été souligné, c'est au tour d'une troupe de théâtre de la Vieille Capitale à atteindre le demi siècle d'existence : la Troupe de théâtre Les Treize de l'Université Laval.

En décembre 1949, Jacques Duchesne alors étudiant en commerce recrute les membres de la communauté lavalloise pour créer cette troupe. Son principal but est de rassembler des amateurs de théâtre sans

discrimination quant à leurs talents ou leurs aptitudes. La Troupe n'en est pas une d'élite, mais une d'initiation théâtrale pour les jeunes universitaires. Par contre, la formation d'une troupe de théâtre universitaire implique indéniablement une discontinuité dans son développement et le manque de permanence fait cruellement défaut à ce genre d'organisation en ce sens que tout est à refaire d'une année scolaire à l'autre. Or, tout en causant certains problèmes de continuité, le va-et-vient des membres permet à la troupe de se mouler au paysage théâtral du moment.

L'impact de l'existence de cette troupe sur l'essor du théâtre de Québec est incontestable et plusieurs faits portent à croire qu'elle fut et demeure une sorte de passage obligé pour certains comédiens, metteurs en scène, scénographes voire même certains auteurs.

### **Racine, François**

Les éléments constitutifs à l'opéra qui définissent la voix chantée comme lieu privilégié de l'expression dramatique et leurs incidences sur les zones d'intervention du metteur en scène (M.A.)

Par les trois premiers chapitres de ce mémoire qui analysent l'impact des propriétés particulières de la voix chantée sur la scène d'opéra, nous suivons le parcours historique et les influences qui façonnèrent le genre.

Le chapitre I examine les tendances historiques qui influencèrent l'émergence de l'opéra, et comment elles menèrent l'écriture musicale à placer la voix au premier plan. Nous tracerons le portrait du contexte qui engendra le développement du récitatif et de l'aria, et comment ces formes structurelles sont liées à la voix et au langage. Dans la dernière section du chapitre I, nous présentons le rapport qui existe entre la voix, la parole et la musique.

Le chapitre II expose le rapport entre la musique et le sens. Pour ce faire, nous faisons le relevé des particularités sémantiques de la musique, puis analysons les notions de tension et de détente dans le rapport de la voix à l'écriture musicale.

Le chapitre III est l'exposition des notions qui définissent la voix comme objet de jouissance. Par un survol des concepts psychanalytiques qui nomment les effets de la voix en rapport avec le psyché, nous voyons l'indication de ces effets dans le lyrisme, et leur évolution vers la sublimation du cri qui se concrétise dans la *Note Bleue*. La désignation des rôles féminins comme médiateurs de la dissolution du sens dans l'aigu est le thème qui conclut ce chapitre.

Le chapitre IV est une analyse de l'incidence des éléments précédents sur la définition de l'écriture scénique à l'opéra, et sur le rapport qui s'établit entre la mise en scène et la voix chantée.

## **G- Université du Québec à Trois-Rivières**

### **Massé, Stéphanie**

Le destin du héros classique dans le théâtre érotique français du XVIII<sup>e</sup> siècle: l'exemple de *La nouvelle Messaline* (ca. 1752) de Grandval fils (M.A.)

Résumé non disponible lors de la préparation de ce document

## **H- Université Laval**

### **Département de sociologie**

### **Wright-Laflamme, Marie**

Antonin Artaud (1896-1948): le théâtre comme moyen de réintroduire en Occident un sacré qui élimine les frontières entre la nature et la culture et entre l'art et la vie (M.A.)

Antonin Artaud a proposé, dans ses écrits, une théorie où l'art est perçu comme une manière de vivifier l'Occident, d'apporter à celui-ci le sacré qui lui fait défaut depuis que la Raison a tué Dieu. En fait, sa manière de concevoir l'art mène à une redéfinition des concepts mêmes de culture, d'art, de sacré. C'est

que ses idées sortent l'art de l'art pour en faire un outil dont la fonction correspond à ce qu'est le langage magique chez les peuples dits primitifs. Or, ce langage magique ne se détache pas de la manière dont est perçu le monde chez ces mêmes peuples, perspective où le sacré efface les frontières entre la nature et la culture, entre l'art et la vie, entre le sacré et le profane. Étudier Artaud, c'est étudier précisément les frontières de la pensée occidentale à l'heure même où, sous fond de crise spirituelle, on constate l'émergence d'une multitude de croyances venant de tous azimuts, croyances qui, bien souvent, font appel à ce résidu de nostalgie en chacun de nous pour ces temps où l'humain était en harmonie avec la nature. Étudier Artaud, c'est s'apercevoir également à quel point un tel retour en arrière est impossible tant il est vrai que l'humain moderne ne peut régresser dans la conscience qu'il a de lui-même jusqu'à se dissoudre dans un rôle social, en oubliant tous les efforts qu'on l'a incité à faire pour trouver les fondements de sa personnalité unique. À une pensée occidentale qui se cherche, qui tente de comprendre la nature du sacré, Artaud pose de bonnes questions. Mais les réponses qu'il apporte n'en sont peut-être pas pour autant réalistes.

## **École de service social**

### **Gagnon, Claudine**

Le théâtre comme instrument de sensibilisation et de mobilisation: une étude de cas au Cameroun (M.A.)

Cette recherche porte sur les possibilités du théâtre comme outil de mobilisation pour le développement. Elle présente l'observation d'interventions par le théâtre utilisées par une organisation non gouvernementale camerounaise, Doual'Art, pour faire la promotion de projets de développement en milieu urbain. Les données ont été recueillies à travers l'observation mais également l'animation de troupes de théâtre de sensibilisation et sont analysées avec l'aide d'une méthode qualitative. Les manifestations d'intérêt, les échanges et les temps de définition des problèmes du milieu survenus à travers les activités théâtrales sont observés au sein de deux troupes amateurs mais aussi chez les membres de comités de développement. Ce mémoire s'intéresse également aux gestes concrets de mobilisation et aux éléments d'appropriation apparus suite aux performances. Il suggère enfin des conditions pouvant permettre une plus grande efficacité du théâtre comme instrument de sensibilisation et de mobilisation.

## **Littérature, arts de la scène et de l'écran**

### **Houle, Julie**

Quand le corps devient protagoniste: projet de création en danse-théâtre (M.A.)

Ce mémoire se veut un retour sur une expérimentation théâtrale menée à l'automne 2001 et prenant appui sur un processus de création appelé « Cycles Repère ». Il consiste en une réflexion sur la danse-théâtre, qui privilégie le langage gestuel sans toutefois exclure l'usage de la parole, pour faire de l'acteur – ici une comédienne – le moteur de la création. À travers les quatre étapes des « Cycles Repère », l'étude veut montrer que la protagoniste, même dépourvue de tout artifice, s'avère la seule à pouvoir traduire de façon viscérale son monde intérieur par le mouvement corporel. Ce mémoire se présente donc comme un compte rendu relatant la recherche sous-jacente ayant mené à l'élaboration de la partition scénique inspirée de *La voix humaine* de Jean Cocteau, ressource de départ de la création théâtrale intitulée *Quand les mots dansent*, présentée à l'Université Laval les 14 et 15 décembre 2001. Une captation vidéo accompagne et complète ce travail.

### **Routhier, Monia**

*N'est sens* – La théâtralité dans la performance-installation théâtrale : le corps comme sujet et le corps comme objet (M.A.)

S'appuyant sur le principe du corps comme objet et du corps comme sujet, ce mémoire de maîtrise se veut une étude du phénomène de la théâtralité dans une *recherche-crédation* intitulée *N'est sens – performance-installation théâtrale*. Cette étude met en perspective le traitement de la *pré-expressivité* propre à l'anthropologie théâtrale comme base de travail corporel au performeur afin de lui octroyer une présence dite « performative ». Divisé en deux volets, le premier constitue la base conceptuelle sur laquelle s'est édifiée la *recherche-crédation*. Il est important de noter que ce volet ne propose aucune théorie relative à des pratiques d'art alternatives dont la première, soit la performance, expérimente le corps, la deuxième, soit l'installation, expérimente le lieu et la troisième, soit la performance-installation, expérimente le croisement des deux pratiques précédentes. Le deuxième volet relate l'évolution de la praxis artistique, épaulée de la démarche et du propos artistique, et se termine par une réflexion sur différentes avenues que pourrait emprunter ce *work in progress*.

## **Littératures française et québécoise**

### **Bergeron, Nancy**

La territorialité dans *Oublier, Deux tangos pour toute une vie* et *Le Banc* de Marie Laberge (M.A.)

Ce mémoire analyse essentiellement l'espace dramatique, en étudiant les enjeux territoriaux qui se dégagent de *Oublier, Deux tangos pour toute une vie* et *Le Banc*, trois œuvres théâtrales de la dramaturge et romancière québécoise Marie Laberge. Le premier chapitre propose des définitions des différents espaces théâtraux, des caractéristiques de la territorialité selon l'anthropologue Edward T. Hall et des concepts de régions, de types territoriaux, de réserves et de modes de violation établis par le sociologue Erving Goffman. Les chapitres suivants repèrent les indices spatiaux et relèvent les enjeux territoriaux de chacune des pièces du corpus, ce qui permet de dégager certaines caractéristiques qui leur sont propres. Ainsi, est mise en relief l'importance des combats que se livrent les personnages pour les enjeux territoriaux dégagés dans chacun des contextes théâtraux. Cette analyse permet d'affirmer que les règles territoriales extraites du corpus sont représentatives de celles régissant le monde réel.

### **Comtois, Mélissa**

Le jeu comme structure interactionnelle : analyse pragmatique de *HA ha!...* de Réjean Ducharme (M.A.)

Ce mémoire propose une étude de *HA ha!...* de Réjean Ducharme sous l'angle de la pragmatique de la communication. L'analyse vise à démontrer que les personnages de *HA ha!...* rejettent les structures interactionnelles traditionnelles, tant comportementales que langagières, pour en adopter de nouvelles. Évoluant à l'écart des cadres de référence conventionnels, les personnages forment une microsociété marginale qui développe sa propre culture et instaure ses règles communicationnelles. L'étude montre que dans cet univers de dérision où toute communication constitue une représentation de soi aux autres, le jeu s'érige en système et devient la seule voie de communication possible. En tant que structure interactionnelle, le jeu, sous toutes ses formes, institue un processus de démultiplication des personnages entraînant des relations complexes et pathologiques entre ceux-ci et créant ainsi des rapports troubles quant à l'occupation et à la perception de l'espace par ces derniers. Le mémoire analyse l'utilisation du jeu en tant que système de communication instaurant des jeux de pouvoirs, de tractations, de duperies et de violations d'une cruauté et d'une violence extrêmes dont nul ne sortira indemne.

### **Tremblay, Isabelle**

La narrativité dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt-dix: aperçu du phénomène à travers des textes de Daniel Danis, de René-Daniel Dubois et de Larry Tremblay (M.A.)

Ce mémoire tente de rendre compte de certaines transformations qu'ont subi plusieurs textes dramatiques québécois des années quatre-vingt-dix par rapport aux décennies précédentes. Notre étude se construit à partir du *Troisième fils du Professeur Yourolov* de René-Daniel Dubois, de *Cendres de cailloux* de Daniel

Danis et du *Génie de la rue Drolet* de Larry Tremblay, trois pièces d'auteurs représentatifs de la période publiées entre 1990 et 1997 où le « raconter » l'emporte explicitement sur le « faire » et où s'actualisent de nombreux jeux narratifs. Sont ainsi abordées les questions du déplacement de l'action dramatique, du remplacement du mode dialogal par le mode monologal et de la création d'une structure générale organisée autour de la mémoire qui se définit notamment par l'esthétique du tableau et du fragment, l'hybridation des genres, le bouleversement des paradigmes spatio-temporels, la superposition des niveaux de narration et l'absence de didascalies et de ponctuation.

## **I- Université McGill**

### **Département d'anglais**

#### **Kehler, Torsten**

The necessity of affections: Shakespeare and the politics of the passions (Ph.D.)

This dissertation – *The Necessity of Affections: Shakespeare and the Politics of the Passions* – is a contribution to an important and interesting aspect of early modern thought. It examines the role of the passions or emotions in Shakespearean tragedy and in early modern politics. Shakespeare can be seen to share a perspective on tragedy and political thought with a number of other writers, some of whom were his contemporaries, and some of whom – like Thucydides and Tacitus – were classical writers. What these figures, here called « politic historians » have in common is an interest in using the passions as an explanatory category to reveal the states of mind of tyrants, princes and also other agents, including manipulative Machiavellians. Shakespeare's use of this politics of the passions is shown to be more acute and insightful than the rival treatments given by Stoicism, Hobbes and Machiavelli, in terms of explaining motives, agency and action. It is also argued that an understanding of the passions tells us something about tragedy, necessity and chance: namely, the need for realism about the dangers posed by those who seek to fashion or shape our minds. However, this dissertation proposes that this political realism does not go so far as to become the cynicism of *realpolitik*. A discussion of a number of important passages and themes in the tragedie – in particular, *Hamlet*, *Macbeth* and *Coriolanus* – shows how the notion of a rich and vividly articulated self plays a significant role in Shakespearean tragedy.

### **Département d'études hispaniques**

#### **Vieira de Andrade, Ana Lucia**

Margen y centro: Dramaturgia femenina brasilena contemporanea (texte en espagnol, Ph.D.)

The aim of this thesis is to give an account of the position taken by certain women dramatists in the context of both box-office success and theatre criticism in Brazil in the later half of the twentieth century in order to provide a panoramic view of the way the Brazilian theater canon reacts to the work of women authors, by either incorporating it or not, according to political and social circumstances. It is hoped then that a more comprehensive vision of these dramatists will result than that of the traditional academic criticism which either elevates by acceptance or dismisses by ignoring or playing down their work. The production of three dramatists will be analysed here, namely, those plays by Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral and Isis Baiao which fall into the period 1969-1999, and which exemplify two key tendencies in the Brazilian theatre of the last thirty years. These tendencies are: first, the attempt to widen the traditional horizon of politicized theatre by adding to its socio-political concerns a focus on the individual and his/her particular agenda, and, secondly, the break with any specifically aesthetic or conceptual format on stage in a blurring of the legacies of tradition and the vanguard, in which a « hybridism » of form and language is particularly noticeable in the privileging of a kind of writing that is not bound by formal limits. Such an analysis has made it possible to highlight how determined types of reaction may be altered along the time when different interpretive parameters are used by the critical



community and by the public. While a certain sympathy is shown here for the feminist reading of the ideological bases of the literary canon, this is done not only to corroborate the masculine bent of such a canon to the exclusion of the Other, but also to prove that the criteria regulating excellence are products of a specific ideology which changes according to its sociohistorical context. The ultimate goal here is, thus, to make this ideology explicit in order to sum up the principal strategies in play in the contemporary Brazilian theatre on the basis of both the record of box-office success or failure, as well as a detailed re-reading of the contemporary reviews in the periodical literature of the day.

### **École d'architecture**

#### **Georges, Pierre Marie**

Dramatic space : Jerzy Grotowski and the recovery of the ritual function of theatre (M.A.)

Résumé non disponible lors de la préparation de ce document.

### **J- Sujets déposés (liste non exhaustive)**

#### **Université Paris 3**

##### **Patrick L. Leroux**

Le personnage théâtral contemporain et son espace textuel dans les théâtres québécois et canadien-anglais (1967-1995) (Ph.D.)

#### **Université d'Ottawa**

##### **Blonde, David**

De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale (M.A.)

##### **Crosson-Gooderham, Amélie**

Adaptation théâtrale du roman *La Chatte* de Colette (M.A.)

##### **Simard, Philippe**

La catharsis au théâtre : théorie et mise en scène. Pour une histoire de la notion, du XVIe au Xxe (Ph.D.)