

Société québécoise d'études théâtrales

Bibliothèque académique du théâtre 2006

Nouvelle version

Résumés des thèses et des mémoires proclamés en 2006
Supplément au bulletin de liaison *Théâtralités / SQET*, n° 22, printemps 2008

Document préparé par Noële Racine



SQET

Table des matières

Université de Montréal	2
Université d'Ottawa	5
Université du Québec à Chicoutimi	7
Université du Québec à Montréal	7
Université Laval	16
Note	17

Chayer, Maud

Qui hésite se perd suivi de Pour une théorie de l'adaptation libre (M.A.)

Ce mémoire est composé de deux parties : la première consiste en un scénario et la seconde en une étude des nouvelles théories de l'adaptation. Le scénario *Qui hésite se perd* propose une adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Salomé*, d'Oscar Wilde. Il transpose l'intrigue biblique dans le Montréal du XXI^e siècle. L'action concerne deux jeunes gens, Baptiste et Salomé, étudiants à l'université, le premier francophone séparatiste et la seconde anglophone. Salomé est attirée par Baptiste le poète, mais celui-ci, s'il n'est pas insensible aux charmes de la jeune femme, instaure cependant une relation malsaine entre eux deux, basée sur le sexe et la propagande indépendantiste. Le travail théorique expose les problèmes soulevés par l'adaptation libre, tel que celui, omniprésent dans les travaux sur ce thème, de la fidélité, mais aussi les questions sémio-narratives et d'ordre socioculturel. Le texte *La littérature comme banque de données*, d'André Gardies, suggérant un mode de classification à l'usage des études de cas d'adaptation, est le point de départ du travail scénaristique de *Qui hésite se perd*. L'importance à accorder au média vers lequel le transfert s'effectue y est abordée, ainsi que dans les textes d'André Gaudreault et Philippe Marion sur les formalistes russes. En constatant que les modifications apportées à la pièce de Wilde trouvaient aussi leur justification dans le changement drastique du contexte socioculturel, une attention particulière a été portée aux travaux de Lu Shengui et de mesdames Carcaud-Macaire et Clerc portant sur ce sujet. En démontrant comment l'acte de lecture et subjectif, ces derniers explicitent l'influence du milieu sur le lecteur/spectateur et apportent des réponses définitives au problème de la fidélité.

Dargnat, Mathilde

L'oral comme fiction : stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998) (Ph.D.)

Comment se construit la représentation de l'oral dans les textes dramatiques et dans les transcriptions linguistiques ? Cette représentation est-elle stable ? Telles sont les questions qui sous-tendent notre réflexion. Ce travail est consacré à une comparaison entre l'image de l'oral véhiculée par une œuvre théâtrale (cinq pièces de l'écrivain québécois Michel Tremblay) et par une transcription linguistique (corpus *Sankoff-Cedergren et Montréal 84*). Il aboutit à deux conclusions. D'une part, la comparaison systématique du corpus littéraire et linguistique met en évidence les contraintes différenciées qui pèsent sur le codage de l'oralité (aux niveaux graphique, syntaxique et énonciatif). D'autre part, l'oralité apparaît dans le corpus littéraire non seulement comme un paramètre sociolinguistique, mais aussi comme une composante de l'organisation fictionnelle narrative. L'oralité est ainsi douplement fictionnelle, à la fois imaginaire social de la langue et élément d'un univers narratif et affectif. Du point de vue méthodologique, l'étude repose sur l'utilisation du logiciel *Weblex* (<http://weblex.ens-lsh.fr/wlx/>), qui permet de comparer les différentes transcriptions de mots et de locutions caractéristiques de l'oral, et de mettre en évidence les

choix techniques ou esthétiques des transpositeurs et de l'écrivain. Par ailleurs, à l'intérieur du corpus littéraire, on peut faire apparaître des profils linguistiques pour les différents personnages, ou encore dessiner une évolution stylistique du traitement de la fiction langagière sur trente ans (1968-1998). Du point de vue théorique, la question centrale est celle de la nature des « filtres » de l'oral. Ce travail montre une double nécessité : a. la nécessité d'une définition précise des catégories linguistiques pour constituer (annoter) et exploiter des corpus de langue non standard, qu'il s'agisse de transcriptions d'entretiens ou de littérature ; b. la nécessité d'articuler la description de la langue avec les aspects culturels et affectifs, pour mieux comprendre les trois dimensions (linguistique, symbolique et esthétique) du phénomène de l'oralité.

Joli-Coeur, Sophie

Refonder le lieu théâtral et la position spectatrice entre fiction et réalité : Vilar, Brook, Grotowski et Kantor face au public (M.A.)

La question du public est problématique pour les théories et les pratiques théâtrales contemporaines, le théâtre accusant un certain écart avec les besoins et les enjeux sociaux. Comment penser le rôle du théâtre au sein de la société aujourd'hui en tenant compte du désenchantement à l'égard des ambitions sociales du théâtre des années 50, 60 et 70 ? Je défends, dans ce mémoire, la nécessité de repenser la portée sociale du théâtre en prenant en compte les nouvelles conceptions du lieu théâtral ainsi que de la « position spectatrice » qui modifient le rapport entre l'acteur et le spectateur. Guidée par certains des metteurs en scène phares des dernières décennies (Vilar, Brook, Grotowski et Kantor), je propose de dépasser le rapport tant passionnel que décevant au théâtre ainsi que l'opposition entre l'idéal et le réel. Cela, afin de refonder le théâtre comme espace social : cadre de pensée de l'individualité et de la socialité.

Lai, Ignace Vu Han Duong

Pré-production, composition et production de la comédie musicale Près de toi (M.A.)

Ce mémoire explique toutes les étapes qui ont amené à la réalisation de la comédie musicale *Près de toi*. Étant la troisième pièce composée par l'auteur, un bagage de connaissances scéniques et musicales ont contribué à la réussite de sa dernière création. De la pré-production à la représentation du spectacle en passant par la rédaction du scénario et la composition des chansons, l'auteur expose ce qu'il a dû accomplir pour terminer son projet en espérant que d'autres pourront bénéficier de son expérience. Ceci n'est pas seulement un mémoire en composition, mais une recherche sur toutes les facettes de la production d'une pièce musicale théâtrale moderne.

Michaud-Mastoras, Danaé

Étude sociocritique de la pièce Maisonneuve d'Éva Circé-Côté (M.A.)

La pièce historique *Maisonneuve*, encore inconnue dans la dramaturgie québécoise, sera étudiée dans une perspective sociocritique. Ce drame d'Éva Circé-Côté met en scène le jeune Paul Chomedey de Maisonneuve qui, révolté par la société barbare européenne, décide de créer une nouvelle cité au nom de la foi chrétienne, en vue du progrès et du bonheur collectif. Personnage important de l'imaginaire canadien-français, le premier Gouverneur de Montréal a inspiré, à la fin du XIX^e siècle, de nombreux auteurs comme Sylvio S. Corbeil et Laure Conan qui ont chacun composé une œuvre dramatique à son sujet. Mais alors pourquoi Éva Circé-Côté a-t-elle choisi de revisiter l'histoire du fondateur de Ville-Marie? Nous avançons l'hypothèse que la dramaturge, socialement engagée, aurait choisi d'exploiter le passé de ce symbole national dans le but d'atteindre le plus grand nombre de spectateurs susceptibles d'embrasser sa vision du monde. Ainsi, *Maisonneuve* ferait valoir les changements qu'Éva Circé-Côté souhaitait voir se réaliser au sein de la société canadienne-française de l'entre-deux guerres. Dans ce mémoire, il s'agira alors de comprendre comment la conception de la vie sociale idéale proposée dans *Maisonneuve* s'apparente à celle d'Éva Circé-Côté. Pour ce faire, nous présenterons d'abord l'auteure dramatique en mettant l'accent sur son œuvre et ses revendications sociales qui s'inscrivent dans un contexte précis : celui du premier tiers du XX^e siècle à Montréal. Cette première partie visera à saisir la pensée sociale d'Éva Circé-Côté. Dans un second temps, un examen de la situation théâtrale canadienne-française au début du XX^e siècle, à Montréal, sera entrepris pour expliquer la nature du drame *Maisonneuve*. Puis, afin de comprendre le rôle social qu'Éva Circé-Côté semble attribuer à son protagoniste, nous analyserons l'image que donnent de Paul Chomedey de Maisonneuve les récits du XVII^e au XIX^e siècle et les drames sur sa vie. Finalement, nous examinerons le contexte de la création de cette pièce ainsi que le regard que porte Éva Circé-Côté sur le théâtre de son époque et traiterons du contenu social du drame *Maisonneuve* en nous centrant sur le protagoniste principal. Cette section permettra de découvrir les enjeux à l'origine de l'œuvre dramatique, sa réception ainsi que le rôle du personnage Maisonneuve dans la transmission des idéaux sociaux d'Éva Circé-Côté. Nous en concluons que le drame traduit le discours réformateur de sa créatrice.

Bélanger, Geneviève

Édition critique du Miracle de Robert le Dyable (trente-troisième des Miracles de Nostre Dame par personnages) (M.A.)

« Puisque Dieu ne veut mettre d'enfant dans mon corps, que le diable en mette un alors! » Voilà les paroles fatales que la mère de Robert, fils du duc de Normandie, prononce au moment de le concevoir. Homme marqué du sceau du diable, Robert parcourt le pays avec une bande de brigands et fait preuve d'une violence incommensurable, jusqu'à ce qu'il apprenne la vérité au sujet de sa naissance. Commencent alors pour lui de difficiles épreuves au cours desquelles il tentera de regagner la faveur divine et de sauver son âme... La légende de Robert le Diable, populaire au Moyen-Âge, connaît diverses réécritures, dont le trente-troisième miracle des *Miracles de Nostre Dame par personnages*, recueil de pièces de théâtre qui auraient été jouées de 1339 à 1382. Nous présentons ici le *Miracle de Robert le Dyable* dans une nouvelle édition critique, suivie d'une traduction inédite.

Moquin, Luc

Boris Vian à la scène : au théâtre comme au cabaret (M.A.)

La critique s'est peu intéressée à l'œuvre dramaturgique de Vian, sans doute en raison de son insuccès. Si notre analyse a privilégié la dimension comique de cette production, c'est qu'elle permettait de comparer les sketches que Vian écrivit pour le cabaret aux pièces plus élaborées et ainsi de mesurer les conditions de réception de l'œuvre. Il nous est apparu que le comique scénique reposait sur une série de clichés et de jeux de langage qui, plus que la fable ou la structure scénique, constituent la manière d'un auteur dont la matière première est l'actualité. Ayant mis au jour le rapport qui lie étroitement l'œuvre à son contexte, nous avons voulu montrer comment, dans cette dramaturgie, l'action cède le pas au commentaire implicite d'un auteur, qui s'érige ainsi lui-même en personnage pour occuper une position discursive qui favorise l'adresse directe au spectateur. Des sketches aux pièces, une même facture s'impose mais impose aussi à l'œuvre les limites d'une existence.

Rodrigue, Vicki-Anne

Pour une représentation de la figure paternelle dans Le chien, Eddy et Un vent se lève qui éparpille de Jean Marc Dalpé (M.A.)

Jean Marc Dalpé, une des plus importantes plumes de l'institution littéraire franco-ontarienne, accorde une place prépondérante à la figure du père dans ses œuvres. *Le chien, Eddy et Un vent se lève qui éparpille*, tout particulièrement, présentent la figure paternelle dans toute sa complexité et dans les multiples aspects de sa relation avec sa progéniture. Nous avons donc cherché à étudier les réactions et les motivations conscientes et inconscientes des personnages, tant des pères en présence que des enfants qui gravitent autour d'eux. Nous avons tenté une analyse des personnages en fonction de leur développement psychosexuel, guidée par les théories de Freud; l'étude de quelques formes

archétypales, empruntées à Jung, nous a permis ensuite de cerner certains complexes (paternel, maternel, d'infériorité) manifestés par les personnages. Les recherches d'Anna Freud nous ont incité à nous attarder en outre aux mécanismes de défense auxquels ont recourus les personnages. Enfin, les avancées d'Elizabeth Wright, en matière de psychanalyse des personnages, ont permis d'étoffer cette étude de la figure paternelle.

Saint-Denis, Maude

Pas tout à fait au ciel suivi de *Du théâtre au roman : une écriture hybride. Réflexions sur le processus de création littéraire* (M.A.)

Dans la présente thèse, j'ai réfléchi sur la création littéraire et sur l'influence de la littérature sur le processus créatif. Dans un premier temps, j'ai rédigé un roman avec, à mes côtés, le livre qui a le plus influencé mon parcours littéraire et ma vision de l'écriture : le *Journal* d'Anaïs Nin (1931-1934). Inspirée, pour ne pas dire influencée par ce livre, j'ai construit un récit où l'héroïne, à la veille d'une rupture amoureuse, refait le parcours de sa vie à travers ses écrits, retournant les pages de ses cahiers, reprenant quelques lignes, un paragraphe entier, morceau par morceau tel un casse-tête, dans l'espoir de reconstruire l'image de sa propre vie, une dernière fois, une fois pour toutes. L'enjeu principal de ce récit porte sur l'influence du journal et de l'écriture diaristique sur mon travail d'auteure. Puisque j'ai surtout écrit pour le théâtre, il me semblait important de me pencher également sur le passage de l'écriture théâtrale à l'écriture romanesque. Je souhaitais, par cette thèse, comprendre mon propre parcours littéraire, pour mieux l'assumer et m'en défaire. Pour retrouver une plus grande liberté dans mon écriture, je me devais de faire l'effort d'aller au bout d'une certaine conception du roman, ou du moins de la prose, que je véhiculais dans mes pièces de théâtre. Cette réflexion me permettra d'entamer un nouveau projet d'écriture, théâtral ou romanesque, sur des bases plus franches et plus solides. J'aborderai, dans la première partie de mon analyse, l'évolution de mon parcours dramaturgique, l'importance qu'a prise l'usage de la didascalie qui me mena à l'écriture romanesque. Je m'attarderai également sur le statut de la description. La deuxième partie se penchera sur le glissement qui s'est effectué au cours de la création, passant de l'écriture romanesque à l'écriture diaristique. Je situerai mon style d'écriture diaristique par rapport aux normes du journal intime. Et puisque mon travail d'écriture se retrouve constamment à la limite de plusieurs genres, je porterai une attention particulière à la question des genres littéraires. Dans la dernière partie, je poursuivrai ma réflexion sur cette « fiction de journal » qu'est ma création. Une écriture au « Je » où la narratrice se retrouve seule à broder une histoire qui pourrait être inventée. Cette « fiction de journal » pourrait s'avérer être un long monologue théâtral. Par conséquent, je parlerai de l'absence des autres personnages, de cette voix unique qui porte cette histoire et de l'inévitable retour au théâtre, où cette création prend véritablement tout son sens lorsqu'on en fait une lecture à voix haute, lorsqu'on interprète ces paroles, avec un souffle, un rythme, une voix. Comme un « *one woman show* »...

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

Moisan, Sara

La présence corporelle de l'acteur ou De l'utilisation de la danse dans la mise en scène théâtrale (M.A.)

Cette recherche sur l'utilisation de la danse en tant que moteur de la création théâtrale est née d'une fascination pour le mouvement et du désir d'amplifier à l'extrême cette sensation propre au théâtre, c'est-à-dire l'effet de présence. Quête d'un théâtre basé uniquement sur la rencontre des corps, celui du spectateur avec celui de l'acteur, d'une expérience de la « pure présence », dépouillée de la volonté de représenter, d'être un référent du réel. Ce projet ambitieux, qui n'est pas si étranger à ceux d'Artaud, de Barba et de Grotowski, a nécessité une réflexion sur la place des différents matériaux théâtraux, notamment le texte et le corps, et sur la manière même d'aborder le processus de création théâtrale. Le corps, celui de l'acteur, est apparu ici comme seul matériau essentiel à la création. Il fallait donc le rendre infiniment sensible, infiniment présent. Dans cette optique, cette recherche propose un nouveau modèle d'acteur; l'acteur dansant, qui est en quelque sorte un acteur amplifié et dépouillé. Dépouillé de sa volonté de contrôle et de l'idée d'avoir à représenter quoique ce soit. Ce sont ces réflexions qui ont jeté les bases de l'expérimentation et de la création d'une œuvre théâtrale présentée devant public en octobre 2005 à l'UQAC.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Agiman, Denise

L'approche interculturelle au théâtre (Ph.D.)

Cette recherche tente de mettre en lumière les enjeux et la complexité des relations interculturelles au théâtre. Le problème central qui la motive émerge d'un clivage entre les théories et les pratiques qui semble affecter le théâtre interculturel contemporain. Ce clivage se caractérise fondamentalement par un manque d'outils cognitifs qui puissent permettre de comprendre la manière dont les cultures se rencontrent au théâtre. Pour essayer de développer un certain nombre d'outils aptes à mieux saisir cette problématique dans le cadre proprement théâtral, nous nous sommes basée sur certaines spéculations et théories de l'interculturel issues des sciences humaines (anthropologie, sciences de la communication, philosophie, sociologie, psychologie, etc.) Or, l'étude des concepts inhérents à l'interculturel en sciences humaines laisse émerger une caractéristique fort importante selon laquelle l'interculturel est une forme relationnelle entre deux (ou plus) individus et/ou groupes culturels qui prévoit nécessairement une *réciprocité* de l'échange. L'hypothèse de départ sondée par cette recherche est justement celle de voir *si, entre qui et comment* cette réciprocité se réalise au théâtre. La thèse est divisée en quatre parties et les analyses qui la composent gravitent autour des apports théoriques et pratiques à la mise en scène théâtrale de la part de certains créateurs. D'un point de vue opératoire, nous

procédons par l'application de grilles d'analyse scientifiques et d'une méthodologie interdisciplinaire. Notre méthodologie tire en effet profit de certaines notions développées par des recherches en sciences humaines. Elle examine les divers principes qui caractérisent les relations interculturelles, afin de vérifier les limites et les possibilités de leur application à la discipline théâtrale. Dans la première partie, nous développons une panoramique historique qui va, depuis la période du Romantisme, jusqu'à nos jours afin d'élucider les assises sur lesquelles s'échafaudent les expressions interculturelles du théâtre occidental contemporain. En partant de Brecht et Artaud, nous étudions les contributions de Grotowski, Barba, Schechner, Brook et Mnouchkine. Il ne s'agit cependant pas d'un compte-rendu chronologique, mais d'une analyse critique de quelques-uns des apports interculturels les plus marquants, dans le seul but de comprendre les orientations et les contradictions en rapport avec la situation théâtrale actuelle. Dans la deuxième partie de la thèse, nous tâchons de vérifier s'il est possible de réaliser une approche interculturelle au théâtre qui développe une réciprocité entre les divers partenaires culturels. Notre réflexion s'inscrit dans un cadre herméneutique. Dans cette perspective, nous envisageons la possibilité d'établir une méthodologie appropriée, d'après un modèle scientifique inédit, qui se caractérise par une symbiose entre des modèles théoriques des disciplines scientifiques et l'esthétique théâtrale. Les troisième et quatrième parties de la thèse sont essentiellement centrées sur deux études de cas. Elles portent, d'abord, sur l'observation d'un spectacle qui a été mis en scène au Théâtre de Quat'Sous par Wajdi Mouawad : *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello (Montréal, 2001) ; et, ensuite, sur le travail de métissage théâtral effectué par le metteur en scène Marco Martinelli du *Teatro delle Albe* en Italie. Ces analyses nous permettent de vérifier nos hypothèses et, éventuellement, de les confirmer ou de les infirmer. Cette recherche a laissé émerger trois aspects qui semblent demeurer incontournables pour les études à venir dans le domaine de l'interculturel théâtral. Le premier est que l'utilisation de grilles d'analyse diversifiées, interdisciplinaires et adaptées à chaque cas théâtral se révèle nécessaire pour saisir le phénomène de l'interculturel au théâtre selon la spécificité de toutes ses composantes culturelles. Le deuxième comporte la constatation qu'il existe divers types et niveaux de contacts entre les cultures au théâtre. Le contact interculturel est différent du contact de type « multiculturel » ou « transculturel ». L'interculturel, tout particulièrement, se réalise par une interaction dynamique entre les cinq composantes de base du projet théâtral (ces composantes, que nous appelons « entités culturelles », correspondent à : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, le concepteur et le spectateur). Le troisième aspect consiste dans l'impossibilité d'évacuer l'influence que la société opère toujours à l'égard des projets théâtraux interculturels. Vis-à-vis de ces constatations il est, par conséquent, souhaitable que l'interculturel au théâtre soit traité par des études ponctuelles, nuancées et avec des modèles d'analyse propres et ajustés aux cas, aux créateurs et aux contextes sociothéâtraux.

Assayag, Cécile

Enfants metteurs en scène. Étude d'une expérience de mise en scène faite par des enfants de 9 à 12 ans avec des comédiens et des concepteurs adultes (M.A.)

Des enfants de 9 à 12 ans peuvent-ils assumer le rôle de metteur en scène dans un groupe de création composé d'adultes ? Cette question nous a amenée à nous pencher sur la mise en place d'un processus qui leur permettrait d'assumer ce rôle. Dans ce mémoire, nous ne décrirons donc pas, au jour le jour, chaque atelier, mais mettrons plutôt en évidence les éléments clefs qui ont permis, à notre avis, à nos jeunes metteurs en scène d'assumer complètement leur rôle et aux adultes de ne pas dénaturer leurs choix artistiques. De même, ce document n'a pas eu pour objectif de cerner ou d'analyser les particularités de l'imaginaire enfantin en comparant une mise en scène enfantine, à celle d'un adulte. En effet, si cette recherche a été envisagée, il nous est très vite apparu qu'elle demanderait des moyens humains, financiers et de temps dépassant largement le cadre d'une recherche de maîtrise. Notre premier chapitre rend compte de l'évolution progressive des notions de *jeunes publics* et de *théâtre pour enfants* ainsi que de la légitimation des activités théâtrales à l'école. Nous y soulignons également de quelle manière notre recherche création s'inscrit de façon naturelle dans ce courant qui, depuis plus de trente ans, a fait évoluer le théâtre jeunes publics. De même, y sont présentées les raisons qui nous ont poussée à choisir comme cadre théorique le rôle du metteur en scène et, décrites, les tâches qui lui incombent. Enfin, nous y précisons brièvement l'éthique de travail que les adultes ont dû respecter à l'égard des enfants. Ces balises posées, nous décrivons dans notre deuxième chapitre le processus et les stratégies qui permirent aux enfants d'écrire des textes fidèles à leur imaginaire et de se préparer à assumer leur futur rôle de metteur en scène. Abordant le cœur de notre recherche, nous présentons et analysons, dans notre troisième chapitre, le processus, les exercices et les stratégies qui ont été mis en place afin de permettre aux jeunes d'assumer pleinement leur fonction, bien que de façon peu conventionnelle.

Boisvert, Alain

La communication participative au théâtre. Le cabaret de la fausse représentation (M.A.)

La deuxième et plus importante partie du mémoire est constituée du texte du *Cabaret de la fausse représentation*, un spectacle théâtral créé en 2004 et en préparation pour être monté de nouveau en novembre 2006. Le *Cabaret* explore avec humour et ludisme le thème de la communication salle/scène, à l'aide de sketches et de chansons faisant appel à la participation du public, ou portant sur un aspect communicationnel précis, dans le but d'attirer l'attention du spectateur vers l'acte même de la communication. Une captation vidéo accompagne le texte, pour donner une idée de la réaction du public lors des représentations initiales. La première partie comprend d'une part un bref historique de la relation salle/scène au théâtre, afin de démontrer les multiples facettes de la participation du public à travers les siècles, et mettre en évidence la répression qui a mené au calme des salles contemporaines. D'autre part, on dresse un inventaire non exhaustif des différents moyens de créer un échange, une véritable communication entre ceux qui offrent le spectacle et ceux qui le reçoivent.

Brin, Isabelle

Je te tu toi. Mise en scène des apparences dans la (re)présentation de soi et de l'autre suivie d'une étude sur les relations entre séduction et théâtralité (M.A.)

Ce texte d'accompagnement du mémoire-crédation *Je te tu toi* étudie la mise en scène des apparences dans la présentation de soi et la représentation des autres selon quatre concepts clés de la séduction selon Baudrillard, pour démontrer qu'elle est à la source de la notion de théâtralité. Ces quatre concepts sont la séduction narcissique, la séduction exacerbée, l'effigie de la séductrice et la stratégie du séducteur. Notre recherche est de nature sociologique. Elle concerne la conduite et le comportement des individus lors des interactions en public qui sont essentiellement des rapports de séduction. Nous comparons la théorie de la séduction aux apparences dans la performance *Je te tu toi* pour démontrer qu'elle possède les caractéristiques de la notion de théâtralité. Pour conclure ce mémoire, nous expliquons les mises en applications des concepts clés de la séduction dans la mise en scène des apparences dans la création *Je te tu toi*.

Chapleau, Menez

Panorama des théories de la théâtralité. Vers une redéfinition du concept (M.A.)

Ce mémoire étudie la notion de théâtralité en vue d'une redéfinition du concept à l'intention des praticiens et des théoriciens. La définition proposée tente, d'une part, de remédier aux insuffisances des définitions existantes et, d'autre part, de préciser le cadre des études théâtrales. Un contexte d'étude mieux défini est susceptible d'aider les praticiens, les pédagogues et les théoriciens du théâtre à clarifier leur pensée, à élaborer des stratégies plus efficaces et à créer des outils mieux adaptés, qui facilitent la communication, le travail théorique, l'enseignement et même la création. Le premier chapitre du mémoire précise le cadre théorique de celui-ci : il explore notamment l'ethnoscénologie et les *Performances Studies* pour finalement se concentrer sur l'approche AQAL (de Ken Wilber) et ses principes. Sur ces bases, le deuxième chapitre examine les notions de théâtre et de théâtralité et met en relief des tendances générales (ou *généralités d'orientation*) dans la façon de les définir. Dans la foulée de ces tendances, le troisième chapitre introduit certaines notions issues des domaines de la psychologie intégrale et de la communication, notions devant servir à analyser la représentation théâtrale et à en dégager l'essence. Une nouvelle définition de la théâtralité (comme *méta-signifié*) est enfin formulée dans le dernier chapitre, et plusieurs exemples d'applications et d'analyses sont donnés.

Codebecq, Aude-Marie

Dissolution des nappes phréatiques dans un verre d'eau suivi de Présence(S) (M.A.)

Ce mémoire en création est constitué de deux parties : un texte dramatique et un dossier d'accompagnement. Le texte dramatique, *Dissolution des nappes phréatiques dans un verre d'eau*, est constitué de trois parties, divisées en scènes. Il n'est pas destiné à une représentation théâtrale, mais plutôt à une mise en lecture laissant place à l'interprétation du lecteur. Dans le cadre d'un documentaire, un personnage féminin, Ève, doit témoigner de sa relation avec un homme qu'elle a connu intimement, l'Acteur. Ce témoignage se transforme en un interrogatoire durant lequel s'enchaînent les questions du réalisateur, de

l'interviewer et du chœur. Mais Ève se montre incapable de raconter son histoire d'amour. En effet, dans son récit, Ève désarticule le temps et les lieux tout en remettant en cause l'intrigue imposée par le réalisateur. Par conséquent, le récit ouvre à un espace imaginaire empreint de théâtralité, qui tient à distance le monde réel, et questionne la notion de sujet et d'agentivité au sein d'une histoire. Le texte traite de l'identité personnelle aux prises avec l'identité sociale. La contradiction entre ces deux formes d'identités, dont témoigne la voix de la protagoniste, met à l'épreuve la notion de représentation dans la société actuelle, en même temps qu'elle devient le moteur d'un désir agissant comme interface entre le corps et la langue. Ce sont précisément ces questions qu'aborde le dossier d'accompagnement, *Présence(S)* qui, en se basant sur des ouvrages écrits par des théoriciens du théâtre, amorce une réflexion sur l'écriture de *Dissolution des nappes phréatiques dans un verre d'eau*, réflexion qui se compose de cinq parties : le temps et les lieux, l'intrigue, la théâtralité, le corps et l'identité, la voix.

Guilmaine, Anne-Marie

Au détour de juin, en plein cœur des ambivalences (titre provisoire pour création à géométrie variable). La pluralité des possibles ou la mise en jeu d'une combinatoire scénique par le biais du performatif (M.A.)

Ce mémoire-crédation se propose d'explorer des voies théâtrales alternatives, qui seraient susceptibles de traiter autrement la réalité, cherchant non seulement à la réfléchir - refléter et questionner - dans tout ce qu'elle a de multiple, mais aussi à la faire advenir concrètement sur scène. Notre volonté première était de « désobéir » aux codes du théâtre représentationnel, et ce, en tentant de mettre en jeu des possibles : les potentialités de l'individu contemporain, un individu complexe, habité d'« autres », mais aussi les éléments imprévisibles de la présentation échappant au contrôle du créateur. Pour ce faire, un long processus d'exploration, en salle de répétition, avec quatre acteurs-performeurs, a permis de dégager deux hypothèses de réponse : le hasard et le bricolage pourraient-ils être les moteurs d'une pluralité scénique qui serait en adéquation avec la pluralité de la réalité - celle d'une société et celle d'un individu -, libérée des dogmes de l'uniformisation actuelle? Par leur ouverture à l'hétérogénéité, mais aussi par leur caractère paradoxal, voire contradictoire, ces deux modalités de *composition* se sont avérées à la fois riches et surprenantes. La réflexion qui suit tente de cerner les formes et effets de l'utilisation du bricolage et du hasard dans une composition scénique, de même que leurs conséquences sur le rôle et les fonctions du metteur en scène et des acteurs. Par bricolage, nous entendons principalement le collage - superposition d'actions dans un même tableau scénique - et le montage -juxtaposition de différents tableaux de nature hétérogène. Cette modalité est assumée à la fois par le metteur en scène en période d'élaboration de la création et par les acteurs, devenus bricoleurs au présent dans le temps même de la présentation devant public. L'une des hypothèses sous-jacentes à cette recherche reposait sur le fait que l'aspect bricolé d'une création peut donner du jeu aux possibles non seulement durant le processus de création, mais aussi pendant la présentation, influençant le contexte de réception et permettant aux spectateurs de devenir à leur tour bricoleurs de sens. L'utilisation du hasard va également dans cette direction : d'une part, le hasard peut agir comme élément structurant, par l'usage de procédés aléatoires; d'autre part, il peut être intégré à même le jeu des acteurs qui doivent composer avec l'imprévisible. Dans un tel processus, le rôle du

metteur à scène est forcément à redéfinir, car à travers l'usage du bricolage et du hasard, celui-ci fait l'épreuve du paradoxe, se tenant sur un fragile point d'équilibre entre contrôle et abandon. Tout au long de ce mémoire, à la fois lors de l'exploration pratique et de la réflexion théorique, ce qui est traqué consiste, en fait, en une définition de ce que nous appellerons le « théâtre performatif ». Genre multiple s'il en est, le théâtre performatif correspond pour nous à un champ privilégié de recherche sur les relations multiples entre la scène et le réel. Par son rapport à l'action, par la priorité qu'il accorde à la présence de l'acteur-performeur, par son ancrage dans la réalité, par son aspect événementiel, le théâtre performatif se révèle non seulement une conclusion probante, mais une introduction riche en promesses et en expérimentations futures, pour mettre en jeu les possibles de la matérialité scénique et les possibles des détours imprévus que peut prendre la vie.

Haché, Ginette

Le non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre (M.A.)

Avant d'accéder au langage, la pensée se développe et s'élabore dans les lieux multiples et les réseaux complexes du corps. Il s'ensuit des arrêts, des glissements, des fractures de ce qui cherche à se structurer pour devenir langage. Celui-ci peut aussi bien être libération de l'expression que mensonge et détournement de ce qui ne peut être entendu. Ces lieux de tension où le chaos cherche un ordre se retrouvent à la fois au théâtre (rapport au texte et sous-texte) et en danse (langage chorégraphique et intentionnalité). Le non-dit apparaît donc comme une possible passerelle entre les deux arts. Cette passerelle est la préoccupation première qui anime la réflexion théorique qui a nourri, stimulé et orienté le processus de création. La partie création de ce mémoire a été intitulée *Les mots de là !* L'intuition, qui demande à être confirmée, est que le non-dit prend les chemins du corps. « La science n'est pas là pour découvrir, mais pour confirmer l'intuition. » (Reeves dans le film *Conteur d'étoile* de Cadrin-Rossignol, 2002.) Afin de vérifier que c'est bien le corps qui détient le non-dit, il a été primordial de définir le concept du non-dit et il s'est avéré nécessaire de préciser non seulement les bases neurobiologiques du langage, mais aussi les enjeux d'une définition du langage comme espace relationnel. Nous avons cherché à définir la perception du non-dit dans ses dimensions conscientes et inconscientes afin de situer le besoin de dire dans une approche corporelle globale. Le non-dit se définit par rapport au dit et se manifeste dans le corps à notre insu. La juxtaposition du théâtre et de la danse semblait faciliter la perception du non-dit. Un espace scénique où cohabitent le texte dramatique et le mouvement dansé a donc été exploré. La recherche théorique préalable a servi à construire une banque de connaissances qui a alimenté le travail d'exploration et a permis de diriger des acteurs dans un cadre chorégraphique et théâtral où le non-dit est l'enjeu principal de la création. Le phénomène du non-dit y est amplifié par l'entremise de la danse en situation de représentation théâtrale. « Comment réunir sur la même scène le théâtre et la danse à partir du concept du non-dit ? » est la question principale de cette recherche. Les sous-questions ont été analysées comme suit : Comment peut-on rendre le non-dit perceptible ? En l'exprimant par des mouvements dansés ? Comment l'implicite est-il exprimé par la voix et le corps ? Comment un comédien peut-il exprimer les tensions, qui sont sous-entendues dans le texte théâtral, par le biais de la danse ? Comment le non-dit dansé est-il perçu par le spectateur ? Comment manifester des mouvements dansés au théâtre ? Quelles sont les transitions les plus efficaces pour passer de la danse au théâtre ?

Faut-il choisir de travailler avec des danseurs ou des acteurs ? Faut-il trouver l'inspiration dans le mouvement dansé ou dans le texte théâtral ? La plupart de ces questions ont été explorées dans la partie création. Les difficultés rencontrées dans la démarche de cette recherche résident dans le besoin de trouver des stratégies d'exploration en ateliers, le désir d'innover, le besoin de décrire et d'isoler le non-dit à l'intérieur de situations théâtrales et d'en présenter les convergences et les divergences avec le non-dit en danse afin de voyager du théâtre à la danse.

Lefebvre, Denys

Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et – etc. Mise en implication de la déconstruction derridienne et de certains concepts constitutifs dans le processus d'écriture textuelle et scénique d'une œuvre de théâtre multidisciplinaire (M.A.)

Ce texte d'accompagnement a pour but de rendre compte de l'expérimentation de la mise en implication de la déconstruction derridienne et de certains de ses concepts constitutifs dans le processus de mise en chantier de deux sphères fondamentales de l'activité théâtrale, soit l'écriture du texte et la mise en scène, à partir de matériaux textuels existants. Ce mémoire cherche donc à témoigner de la trace de la déconstruction et de l'espace que celle-ci a occupé dans le processus de *réécriture* et d'adaptation de trois œuvres (*Hamlet*, *Faust* et *Punch*) ainsi que dans le processus d'élaboration de la mise en scène de cette adaptation. Cette adaptation sous forme de lecture croisée et ce compte rendu de la trace qu'occupe la déconstruction dans notre processus de création sont précédés d'une étude non exhaustive de la déconstruction comme concept philosophique général, puis comme protocole de lecture et enfin en tant que possible principe moteur à la création d'une œuvre théâtrale multidisciplinaire ou pluridisciplinaire. Pour réaliser l'étude, Derrida (l'homme et le philosophe) et le parcours de sa pensée à travers ses œuvres sont au préalable présentés. Puis, la déconstruction est définie de manière générale, ensuite précisée en fonction de son contexte théâtral d'utilisation, et enfin disséminée en neuf concepts ou groupes concepts constitutifs jugés essentiels à l'expérimentation : le *joint* et le *dis-joint*, la *marge*, la *trace*, la *ruine*, le *texte*, la *différance*, la *spectralité*, le *cadre* et la *signature*. Dans ce document, certaines hypothèses découlent de l'emploi de ces concepts dans le processus d'écriture (ou de réécriture) dramaturgique et de mise en scène, la principale étant que la déconstruction, par le protocole de mise en lecture qu'elle implique, oriente la création en s'avérant génératrice de nouvelles écritures, donc libératrice de nouveaux sens. Il va de soi qu'elle engage une certaine responsabilité du créateur face aux œuvres qu'il déconstruit, c'est-à-dire non pas celle de la relecture, mais bel et bien celle de la lecture, de la lecture active et responsable, propice à la création d'une œuvre de théâtre transdisciplinaire. L'utilisation de l'exemple *déconstructionniste* de *Glas* de Jacques Derrida comme expérience d'analyse et d'écriture en lecture croisée contribue également à l'encadrement de l'expérimentation d'un point de vue formel. Le texte *Et cetera* de Derrida servira quant à lui de guide idéologique à notre définition de la déconstruction derridienne. Afin de définir et de cerner plus avant la déconstruction derridienne, ses concepts constitutifs et leurs responsabilités de mise en influence sur le processus d'écriture (ou de réécriture), qu'il soit dramaturgique ou scénique, les travaux de plusieurs auteurs comme Marc Goldschmit, Stratos E. Constantinidis, Nathalie Roelens, Peter Brunette, David Mills, Béatrice Picon-Vallin, André Green, André Dabezies et bien sûr Derrida lui-même (avec principalement *Glas* et *Et cetera*) serviront d'assises théoriques à l'analyse.

Nadeau, Anne

Les quinze ans du théâtre Le Clou. Portrait d'une compagnie de théâtre de création pour adolescents, dans le contexte du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Québec de 1989 à 2004 (M.A.)

Cette recherche a pour objectif d'étudier la situation du théâtre de création pour adolescents au Québec. Pour ce faire, nous relaterons d'abord l'histoire de cette pratique en relation avec celle du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en général. Du théâtre purement divertissant au théâtre de création contemporain en passant par le didactisme et l'animation théâtrale, le théâtre pour enfants, puis pour la jeunesse, a joué plusieurs rôles et pris différentes formes. Nous développerons ensuite sur le parcours de la compagnie la plus significative dans le milieu du théâtre de création pour adolescents : le Théâtre Le Clou. Actif depuis 1989, le Théâtre Le Clou cherche à intéresser et bousculer le public adolescent en lui proposant une forme artistique nouvelle et branchée dans le présent. Suite à cette étude de cas, nous analyserons la situation actuelle et proposerons des moyens pour améliorer les conditions de pratique des compagnies qui souhaitent présenter leurs créations aux jeunes de 12 à 17 ans. Nous croyons que le théâtre de création pour adolescents au Québec ne se développera pas davantage dans les prochaines années sans que de grands changements ne soient opérés dans le financement et la gestion des centres de diffusion de la province. La sensibilisation des enseignants, des diffuseurs, des parents et de la population en général est également nécessaire pour permettre aux adolescents d'entrer plus facilement en contact avec le théâtre de création et les arts en général. Un débat public sur la place de la culture dans notre société serait souhaitable. Notre étude a démontré que malgré les efforts des compagnies spécialisées et de certains diffuseurs, le contact avec les écoles secondaires reste difficile. Les compagnies de théâtre qui s'intéressent au public adolescent doivent être persévérantes et ingénieuses pour survivre dans un marché où les budgets des écoles pour les sorties culturelles sont minimes, voire inexistantes. Selon nous, ce qui importe c'est que les jeunes aient accès régulièrement à une diversité de propositions artistiques de qualité, présentées dans des lieux adaptés. Dans le répertoire comme dans la création, l'art doit continuer d'exister pour ce qu'il est, sans redevenir un outil pédagogique.

Robillard, Claudine

Exposition de soi. Étude de certaines modalités autoreprésentationnelles au théâtre suivi d'un essai scénique qui les applique dans une forme performative (M.A.)

Rendre le spectateur actif en lui remettant entre les mains le discernement du vrai et du faux de la représentation. Tenter, par l'exploration de différentes modalités d'exposition de soi, de mettre en scène des individus plus que des personnages. Flouer les limites du réel et de la fiction en faisant s'entrecroiser sur scène (parfois s'entrechoquer même) récit autobiographique, actions performatives et faire-semblant. Telles sont les étincelles qui ont permis à cette recherche de s'embraser, puis de perdurer durant tout le processus de réflexion et d'expérimentation ayant mené à la rédaction de ce mémoire et à la création de *C'est comme un photomaton... mais en mieux*. Si nous sommes parvenue, à travers l'expérience de *C'est comme un photomaton...* à rendre le spectateur actif, le chemin pour y arriver n'a pas été précisément celui auquel, a priori, nous pensions. Plus que la juxtaposition du jeu et de la performance à l'intérieur de la représentation, plus que l'entrecroisement de vérités et de pseudo-vérités inhérent à l'élaboration de l'essai scénique, le doute et les remises en question des spectateurs semblent avoir été suscités

surtout par la liberté d'interprétation permise par la structure de l'essai scénique. Privé d'une grille de compréhension claire et précise, les ficelles de la métaphore photographique à tisser entre les mains, le spectateur devait s'efforcer de faire naître du sens à partir de ce qui lui était présenté. Cet ouvrage en trois temps se veut un espace de réflexion sur l'application au théâtre des concepts d'autoreprésentation et d'autobiographie, sur la démarche ethnographique ainsi que sur le théâtre performatif. Bousculant nécessairement la notion de personnage, le rapport entre l'acteur et la représentation et, par conséquent, entre lui et le spectateur, les modalités d'exposition de soi au théâtre appellent un autre processus de création (qui repose davantage sur la subjectivité, la personnalité et le vécu de l'acteur que sur ses compétences professionnelles) et une autre forme, plus performative celle-là, ancrée aux limites du théâtre et de la performance.

Sierra Pena, Tomas Antonio

Vers un espace interculturel de création au théâtre. Réflexion sur le processus de création des Cycles Repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise (M.A.)

Cette recherche interroge la possibilité de générer un espace de création interculturel au théâtre à l'aide du processus des cycles Repère. Nous proposons ici d'étudier l'interculturalité du point de vue des acteurs et du metteur en scène pour générer un espace interculturel de création avec pour but de présenter un spectacle théâtral avec des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise. Notre hypothèse est qu'il est possible de créer un espace de création interculturel au théâtre en utilisant le processus de création des cycles Repère. Cet espace de création se construit de l'individuel au collectif dans le processus de création. Il s'agit d'un système complexe de relations et de liens qui s'établissent entre les participants. Le spectacle se construit non seulement à partir des caractéristiques de l'espace, mais également grâce à l'imaginaire de chaque participant. Ce faisant, les valeurs culturelles et visions du monde de chacun viennent investir l'espace de création et peuvent se refléter à travers les personnages, situations et histoires qui composeront le spectacle final. Dans le premier chapitre nous étudions la définition de culture et la façon dont celle-ci a été façonnée dans le temps. Il s'agit de voir son évolution jusqu'à l'avènement de l'interculturalité. Nous voyons ensuite comment les valeurs culturelles sont au centre de la culture et façonnent notre interprétation de la réalité et notre relation avec les autres. Puis, nous présentons un bilan de l'interculturalité au théâtre. Le deuxième chapitre présente les principes du processus de création Repère et examine comment celui-ci nous permet de générer un espace interculturel de création à travers une expérience de création avec des jeunes Québécois et Latino-américains. Enfin, nous examinons une scène, tirée de notre création *Taraca*, qui a été modélisée à travers les valeurs culturelles des participants et par la génération de plusieurs espaces interculturels, d'espaces où les valeurs se rencontrent, s'harmonisent ou entrent en conflit. Après avoir présenté notre exemple nous terminons en expliquant les trois espaces que nous avons développés pour réaliser notre création. Il s'agit des espaces ludique, scénique et dramatique. Cette démarche cherche à indiquer clairement comment un spectacle interculturel se construit à partir des valeurs culturelles des participants et dans un espace interculturel de création qui s'organise à trois niveaux : ludique, scénique et dramatique. À cet égard cette recherche nous apprend comment le processus de création Repère est un outil pour la création interculturelle à condition qu'il soit complété par d'autres approches de l'art dramatique telles que celle de Stanislavski pour l'analyse du texte.

Bergeron, Serge

Michel Tremblay, adaptateur : d'Aristophane à Paul Zindel (Ph.D.)

La présente thèse constitue la première étude de fond sur les adaptations et les traductions réalisées par Michel Tremblay. Auteur dramatique d'importance, Michel Tremblay a en effet adapté et traduit trente-trois pièces de théâtre qui ont résulté en la création d'un total de vingt-cinq spectacles entre 1969 et 2004. Répondant plus souvent à une commande provenant de directeurs de théâtre ou de metteurs en scène qu'à un désir bien à lui d'explorer l'œuvre d'un autre dramaturge, il semble que Tremblay soit influencé par des normes qui régissent l'institution théâtrale sur la culture québécoise et qui modèlent ses interventions sur les œuvres originales, l'amenant à en conserver ou non certaines manifestations. En connaissant l'impact de telles prescriptions, il devient possible d'illustrer un certain nombre de rapports entre son œuvre personnelle et ses adaptations.

Heltai, Gyöngyi

Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie, 1949-1968 (Ph.D.)

La thèse examine un phénomène de transfert culturel, soit l'obligation qu'a eue l'opérette hongroise (type de spectacle relevant du « show-biz ») d'emprunter des éléments à l'esthétique et à la thématique de l'opérette réaliste socialiste (genre didactique soviétique). La thèse étudie les rapports développés entre ces deux pratiques, initialement distinctes dans la culture hongroise, entre 1949 et 1968. Le chapitre I présente quelques caractéristiques de ce que nous pouvons considérer comme la « préhistoire » de l'opérette socialiste et révèle Budapest comme un des centres de production et d'exportation de l'opérette entre les deux guerres. Le corpus convoqué dans ce chapitre est constitué de documents secondaires, notamment de publications internationales consacrées au théâtre musical. Y sont aussi exposées quelques notions et définitions de l'histoire sociale et culturelle du XX^e siècle. Le chapitre II étudie l'opérette en tant que pratique culturelle. Nous avons focalisé notre attention, d'une part, sur la place et la fonction de ce type de spectacle dans la culture hongroise et, d'autre part, sur la lutte symbolique entre la « tradition inventée » (soviétique) et la « tradition ancienne » (hongroise) de l'opérette. Ce chapitre repose sur un corpus constitué de sources primaires, principalement de documents et de pièces d'archives découverts et déposés dans les Archives Nationales de Hongrie. Le chapitre III analyse le texte spectaculaire de deux opérettes socialistes légendaires, *Magasin d'État* et *Princesse Czardas*, en examinant la coexistence des livrets réalistes socialistes et du jeu traditionnel des vedettes d'avant-guerre. L'interprétation de ces œuvres repose pour beaucoup sur les procédures de composition du message idéologique. Quatre annexes apportent un complément d'informations à l'ensemble. L'annexe A contient le synopsis, découpé par scènes, de *Magasin d'État*, et l'annexe B offre le classement des éléments de la mise en scène et du jeu de *Magasin d'État*. L'annexe C propose le synopsis des différentes scènes de *Princesse Czardas*, tandis que l'annexe D classe les différents éléments de la mise en scène et du jeu de *Princesse Czardas*. Enfin, l'annexe E constitue un document iconographique.

Lévesque, Marie-France

Figure de l'artiste et quête identitaire dans J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres de Jean-François Caron et L'état des lieux de Michel Tremblay (M.A.)

Ce mémoire examine la quête identitaire québécoise à travers le regard de figures d'artistes du théâtre québécois de 1980 à aujourd'hui. L'analyse s'appuie sur deux pièces de cette période (*J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron et *L'état des lieux* de Michel Tremblay), qui comportent à la fois plusieurs personnages d'artistes et des allusions explicites concernant les effets notables de l'échec du camp du « oui » au référendum de 1980. L'analyse repose sur l'hypothèse que l'abondance des personnages d'artistes dans la nouvelle dramaturgie québécoise, en plus de mettre de l'avant le syndrome post-référendaire, laisse deviner une ouverture sur une nouvelle façon de penser le paradigme identitaire québécois depuis le référendum de 1980. Le cadre théorique de la complexité, tel que défini par Edgar Morin, permet de poser un regard sur la fragile frontière entre la réalité et la fiction des œuvres sélectionnées. C'est en s'appuyant plus précisément sur certains concepts de l'approche systémique que l'étude met de l'avant le va-et-vient continu entre le contexte socioculturel de l'environnement réel du créateur et le Québec tel qu'il est présenté dans les pièces.

NOTE

Les informations apparaissant dans la « Bibliothèque académique 2006 » sont réputées être à jour au moment de la préparation du document. Si, après la publication du document, de nouvelles informations devaient être ajoutées ou d'anciennes modifiées, n'hésitez pas à communiquer avec la SQET à ce sujet.