

Société québécoise d'études théâtrales

# Bibliothèque académique du théâtre 2007

Résumés des thèses et des mémoires proclamés en 2007  
Supplément au bulletin de liaison *Théâtralités / SQET*, n° 24, printemps 2009

Document préparé par Noële Racine



## **SQET**

# Table des matières

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Université de Montréal .....</b>            | <b>2</b>  |
| <b>Université d'Ottawa .....</b>               | <b>3</b>  |
| <b>Université du Québec à Chicoutimi .....</b> | <b>4</b>  |
| <b>Université du Québec à Montréal .....</b>   | <b>6</b>  |
| <b>Université Laval .....</b>                  | <b>14</b> |
| <b>Note .....</b>                              | <b>15</b> |

**Beaulieu, Julie**

*L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras : texte, théâtre, film* (Ph.D.)

Cette thèse vise une étude approfondie de l'œuvre de Marguerite Duras (texte, théâtre, film) selon une approche interdisciplinaire et intermédiale. L'analyse croisée de textes et de films clés (entre autres *Un barrage contre le Pacifique*, *L'éden cinéma*, *India Song*, *Le camion*, *L'amant de la Chine du Nord*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *La vie matérielle*, *Écrire*, *Le navire Night*, *Césarée*, *Les yeux verts* et *Aurélia Steiner*) forment les bases d'une *entrécriture*. L'*entrécriture* est un concept servant à définir l'échange perpétuel qui existe entre les différentes écritures et pratiques de l'auteure. Elle permet entre autres de mieux comprendre l'hétérogénéité de l'écriture durassienne et l'évolution de ses formes, de même que l'incidence du contexte sociopolitique et historique dans lequel ses pratiques s'inscrivent (par exemple la Seconde Guerre mondiale et Mai 68). La présente réflexion propose de parcourir l'œuvre de Marguerite Duras selon une trajectoire non-linéaire, afin de suivre le mouvement même de l'écriture qui passe par une série de re-médiations. Les re-médiations (ou modulations) d'une trame narrative microbienne, telle celle du bal ou de l'histoire entre la jeune fille et l'amant, sont à la base d'une pratique comme d'un style d'écriture, la réécriture, qui s'inscrit dans l'entre-deux : dans l'entre-deux-crétions comme dans l'entre-deux esthétiques. Il demeure primordial d'insister sur la « nature indécise » de l'écriture durassienne, notamment perceptible dans ce mouvement d'oscillation d'un genre à l'autre, d'une écriture à l'autre comme d'une pratique médiatique à l'autre. La première partie de l'étude invite à une (re)lecture des genres romanesque et dramatique afin de définir l'esthétique durassienne. La deuxième porte essentiellement sur l'entre-deux, concept fondateur du modèle théorique qu'est l'*entrécriture*, et la réécriture, « technique » et style d'écriture. Enfin, la troisième partie s'intéresse davantage au croisement entre le poétique et le politique dans son rapport à l'histoire, ainsi qu'aux aspects subversifs qui marquent l'*entrécriture* de Marguerite Duras.

**Rose, Yohann**

*Le défi « Gauvreau » : le procès éditorial (ou la naissance d'un peuple) sous la pierre tombale des Occ : un mémoire pour l'oubli en forme d'écran paranoïaque. Un silence manifeste* (M.A.)

Le Défi « Gauvreau » est le fruit de quatre années de recherche sur le phénomène littéraire que représente la publication des *Œuvres créatrices complètes* de Claude Gauvreau aux éditions « parti pris » le 20 mars 1977. Prenant en compte l'expérience « politique et culturelle » du mouvement « parti pris », le présent mémoire se propose de redresser le portrait de la Révolution tranquille en s'installant depuis la perspective de la Révolution automatiste amorcée avec la publication du manifeste *Refus global* en 1948. Révolution morale qui se répercute trente ans plus tard, dans le Défi que cause l'édition du « Gauvreau » qui, à défaut de devenir la pierre angulaire d'une collection exceptionnelle chez « parti pris », contribuera fortement à causer la faillite de l'institution qui disparaît finalement en 1984. En préparation de 1969 à 1977, le « Gauvreau » voit finalement le jour au moment même où la lutte pour la libération nationale est relayée par le *Parti québécois* en lequel s'est institutionnalisée la mouvance socio-politique de « parti pris ». C'est ainsi que le « Gibraltar des Lettres québécoises » en vient à représenter la mise en réserve pour plus tard d'une libération non advenue, mais que l'acte même de sa publication rend toutefois inéluctable à travers l'ignoble procès éditorial qu'elle exige du public auquel elle se désigne en secret. Procès qui prend ici le sens d'un geste aussi suicidaire que « national » en lequel il est question de la naissance d'un peuple dans et par le coup de grâce même que lui cause la publication de la pierre tombale des *Occ*.

**Crosson, Amélie**

*Adaptation théâtrale de La chatte de Colette : fidélité et trahison* (M.A.)

Dans l'élaboration de cette thèse, mon objectif était d'entreprendre une adaptation théâtrale et, ce faisant, de mieux comprendre les enjeux du processus de création d'une œuvre à partir d'une œuvre existante, en l'occurrence, *La chatte*, un roman que Colette a écrit en 1933. Les théories sur l'adaptation théâtrale étant rares, j'ai entrepris une étude de deux des adaptations que Colette a écrites en collaboration avec Léopold Marchand, les pièces *La vagabonde* et *Chéri* qui m'ont servi d'exemples et aussi de contre-modèles pour résoudre les questions de concentration du récit et de transposition scénique. En outre la mise en scène du roman devait relever un défi de taille, l'omniprésence de la chatte, personnage éponyme du roman où elle est traitée de l'extérieur par un narrateur omniscient. De plus l'œuvre de Colette s'inscrit dans une époque et un milieu social qui trouve peu d'échos dans le public contemporain. Le processus d'adaptation se devait de prendre en compte la réception et d'inclure des éléments, tant scéniques que thématiques, pour rapprocher l'œuvre originale du spectateur potentiel. L'adaptation a ainsi tiré parti de techniques audio-visuelles et de la familiarité du public avec des traitements modernes sur les plans de la structure, du temps et de l'espace pour créer une pièce qui soit contemporaine tout en rendant justice au roman et à son auteure.

**Simard, Philippe**

*La catharsis au théâtre : théorie et mise en scène. Pour une histoire de la notion, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (Ph.D.)

La notion de *catharsis* est, depuis la renaissance de la tragédie au XVI<sup>e</sup> siècle, au centre du discours sur l'effet du théâtre. Élaborée dans l'Antiquité par les sophistes grecs, elle a été intégrée dans la théorie dramaturgique par Aristote qui, dans la *Poétique*, en fait l'axe fondamental de la tragédie. La notion de *catharsis*, en mettant en lumière la figure du spectateur, engage une théorie de la réception au théâtre : à ce titre, elle a permis à la dramaturgie émergente des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles de justifier l'existence et la pratique d'un genre fondé sur la mise en scène du mal et de la violence, en lui attribuant une vertu purificatrice ou purgative. Par ailleurs, la notion de *catharsis*, en délimitant et en définissant les paramètres de l'expérience tragique, est à l'origine de la réflexion esthétique et poétique qui amènera progressivement la dramaturgie du XVII<sup>e</sup> siècle à se libérer des normes morales et philosophiques du théâtre humaniste. Or, cette évolution théorique et dramaturgique se donne d'abord à lire dans le texte des tragédies, suivant le principe que l'écriture dramatique, à travers les procédés de la rhétorique théâtrale, informe et détermine les modalités de la réception par le spectateur, et fixe par le fait même les bases du processus de la *catharsis*. Le développement de la dramaturgie baroque, et l'émergence de la métathéâtralité qui en illustre et diffuse les principes théoriques, constitue l'étape clé de la reconfiguration de la représentation tragique au XVII<sup>e</sup> siècle, suivant une interprétation de la fonction du théâtre qui la distingue définitivement de la poétique aristotélicienne et de ses fondements philosophiques. L'abandon de la *catharsis* par les théoriciens du Classicisme constitue l'étape ultime d'une évolution qui a permis, d'une part, d'établir le spectateur comme figure centrale du théâtre, et qui a favorisé, d'autre part, la création d'une forme anti-cathartique de tragédie, entièrement vouée à la satisfaction des attentes spectaculaires du public, et fondée sur l'excitation des passions que le spectacle ne prétend plus purifier.

**Gagnon, Frédéric**

*C'est comme ça; Heureuse jeunesse : pièces de théâtre; suivies d'un commentaire théorique* (M.A.)

Ce mémoire est composé de deux comédies, *C'est comme ça* et *Heureuse jeunesse*, et d'un commentaire théorique. Au début de *C'est comme ça*, un jeune metteur en scène apparaît et s'excuse auprès des spectateurs. En effet, les comédiens, qui devaient jouer *Rhinocéros* de Ionesco, ne se sont pas présentés. Entre alors le Comédien Chevronné. Il reprend le Metteur en Scène. Le Metteur en Scène serait le seul responsable de l'annulation du spectacle. Il s'entêtait à monter du Ionesco, alors que tous les comédiens (d'après le Comédien Chevronné) auraient préféré jouer *l'Amour avec un gros tas* de cette Suzanne Butterfly qui en réalité n'est personne, qui n'est qu'une marque de commerce, la signature de nègres innombrables. De ce conflit naît un débat humoristique sur la valeur de l'originalité, sur la pertinence de la notion d'auteur, qui se prolongera avec l'apparition d'autres personnages (le Bouffon, l'Aveugle, l'Auteur). Dans *Heureuse Jeunesse*, on se retrouve à Beverly Hills, le matin, alors que Brandon trouve au salon Brenda (sa sœur), qui la veille est sortie avec Dylan, *un mec super craquant*. Fripée, Brenda ne semble plus elle-même. Elle finira par admettre qu'après l'avoir attachée, Dylan lui fit la lecture des *Frères Karamazov*, car ce Dylan, qui semble si correct, est en fait un Russe vivant sous une fausse identité. Évidemment toute la famille sera plus que consternée par l'état de Brenda, qui maintenant pose des questions (elle posera ainsi à Brandon la célèbre question du père Karamazov : « Brandon, Dieu existe-t-il? ». Devant la gravité du mal, le père Walsh se résoudra finalement à la mesure qui s'impose : lobotomiser Brenda, qui par la suite redeviendra une jeune fille parfaitement adaptée à la vie de Beverly Hills. Ces deux pièces sont suivies d'un commentaire théorique dans lequel je m'exprime d'abord sur ce qui me paraît être le thème principal des fictions de ce mémoire (le sujet, ses relations avec le groupe, son aliénation et son possible accomplissement); et dans lequel je parle ensuite de l'ironie comme principe, comme attitude existentielle et dans mes comédies. Enfin, dans la conclusion, je m'efforce, entre autres, de situer rapidement mes comédies dans l'histoire du théâtre moderne.

**Gagnon, Julie**

*Duras et Détruire dit-elle : le langage de la révolution* (M.A.)

Marguerite Duras a été une écrivaine activement engagée dans la vie politique. Entre son adhésion au Parti communiste français, ses articles dans divers journaux ainsi que les nombreuses entrevues qu'elle a données, la politique a toujours occupé une place de choix dans son discours. Influencée entre autres par les événements de mai 68 en France, elle rédige, dans la même année, *Détruire dit-elle*. Il s'agit du préambule d'une révolte à la fois politique, sociale et littéraire. Dans la mesure où Duras a choisi l'écriture comme moyen d'expression, c'est par un remaniement du langage, une déstructuration de nos habitudes langagières et une poétique atypique qu'elle va matérialiser sa pensée politique. Le texte *Détruire dit-elle* présente précisément plusieurs particularités de cette nature qui complexifient sa lecture ainsi que sa compréhension. Nous cherchons ici à mettre au jour certains aspects de la poétique de *Détruire dit-elle* pour comprendre la forme littéraire qu'a prise cette volonté d'un double mouvement révolutionnaire : à la fois transformation politico-sociale et reconstruction de la société où l'être, dans toute sa dimension humaine et affective, va primer. Pour ce faire, nous procédons ainsi. D'abord, nous proposons une anamnèse et un bilan de la pensée politique de Duras. Puis nous mettons au jour la poétique durassienne à même le roman par une analyse du statut générique du texte, de l'usage du dialogue et des personnages. Le premier chapitre est consacré à une récapitulation des événements socio-politiques qui ont marqué l'auteure et qui nous permettront de comprendre

l'élaboration de cette critique sociale. Nous étudions ici certains moyens que Duras, à travers divers styles d'écriture, se donne afin d'exprimer sa contestation. Dans le deuxième chapitre, nous montrons que ce texte semble entremêler plusieurs genres à la fois. Il possède des éléments relevant de l'art romanesque, du théâtre et de l'écriture cinématographique, ce qui le rend difficilement saisissable. C'est la complexité plurielle des dialogues durassiens qui nous occupe dans le troisième chapitre. Dans *Détruire dit-elle*, les lois qui régissent la pratique dialogale dépendent du statut social de l'individu. Certains personnages se comprennent parfaitement bien entre eux, mais il n'en va pas de même pour tous : la « barrière » sociale est également, dans le cadre de ce récit, une « barrière » langagière. Dans le quatrième et dernier chapitre, nous étudions en détail les personnages, et plus particulièrement les protagonistes féminins, qui ont un rôle politique à jouer dans le texte : « [...] une femme armée, une femme [...] informée de son aliénation [envers la société], c'est déjà une femme politique », précise Duras. Ces quatre dimensions de notre réflexion, qui forment les chapitres du mémoire, contribuent à mettre en lumière les moyens textuels et romanesques d'une déstructuration du langage, elle-même en relation expressive avec une pensée politique.

### **Lavoie, Catherine**

*Tourner en rond : reconnaissance, jeu de langage et victimisation dans Cendres de cailloux de Daniel Danis (M.A.)*

Les personnages de Daniel Danis, dramaturge québécois contemporain, sont des êtres écorchés par la vie. Des proies traquées par la solitude, l'insécurité, la difficulté de dire. Mon mémoire s'emploiera à déployer un questionnement sur la condition des personnages dans la pièce intitulée *Cendres de cailloux* (1992-2000) à partir d'une triple problématique. D'une part, on les découvre incapables de se reconnaître les uns les autres; d'autre part, ils semblent maîtrisés par un discours ambiant; en outre, ils occupent différentes positions de victime. Pour élaborer cette analyse, je m'inspirerai de trois théories. La première est celle de Stanley Cavell sur la reconnaissance; la deuxième est celle de Ludwig Wittgenstein sur le jeu de langage; la troisième est celle de Margaret Atwood, sur la victimisation. La reconnaissance est à mon sens une mise à nu mutuelle, un engagement de sympathie envers autrui, l'établissement d'un dialogue. Quant au jeu de langage, il exprime le caractère non ludique, mais dissimulateur du discours, celui qui camoufle les vérités, qui transforme les personnages en conduits pour une parole éthique. Pour ce qui est de la victimisation, je l'entrevois comme un élément qui empêche les personnages de prendre leur destin en main, qui les empêche de se tourner vers l'avenir. Mais l'originalité de certains personnages me permettra de faire progresser la perspective en explorant l'espace d'une certaine liberté.

**Bacquet, Hélène**

*Le chant des muets : mémoire, parole et mélodie dans Le petit Köchel de Normand Chaurette, le Chant du dire-dire de Daniel Danis et Les mains bleues de Larry Tremblay : suivi du texte dramatique Chanson de Toile (M.A.)*

Ce mémoire-crédation est né du désir d'interroger la spécificité de la parole théâtrale dans trois pièces québécoises contemporaines, en vue de la rédaction d'un texte dramatique. Les textes étudiés (*Le chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, *Le petit Köchel* de Normand Chaurette et *Les mains bleues* de Larry Tremblay) ont été regroupés en vertu de ressemblances esthétiques, qui tiennent notamment au choix de ne « rien » représenter sur scène, et de faire entendre le récit d'un personnage rendant compte d'une action entièrement achevée. Il nous est apparu que ces pièces partageaient d'autres points communs thématiques, peu soulevés par la critique contemporaine. Ces trois textes, rangés le plus souvent dans la catégorie des textes « intimistes », voués à la remémoration d'un souvenir douloureux, adoptent une structure rituelle qui emprunte sa forme à un modèle musical. Au renouvellement du genre dramatique s'ajoute dès lors une dimension collective, en apparence délaissée par le théâtre québécois depuis la fin des années 70. Afin de mettre en évidence la conjonction de trois imaginaires artistiques pourtant très distincts, nous avons adopté une approche comparée, fondée sur la confrontation des trois textes autour de grands axes communs. Nous avons eu recours à l'approche méthodologique développée par Hermann Parret pour mettre au jour la présence du lien collectif dans trois textes travaillés par les thèmes du mutisme et de la mutilation. Dans la partie théorique de ce mémoire, nous postulons que ces pièces tentent de conjurer la souffrance et la douleur physique infligées par la langue maternelle, lors de performances théâtrales traversées par un même fantasme : celui de la sublimation du mutisme dans le chant. Dans le second volet de notre mémoire, nous présentons le texte *Chanson de toile*, une pièce dont la forme emprunte à celle des trois textes étudiés, mais qui rejoint le corpus en ce qu'elle est également parcourue par le thème du dépassement du mutisme – cette fois dans une perspective féministe.

**Bouchard, Geneviève**

*Ombilic, texte dramatique portant sur le rapport entre le corps et l'identité féminine, suivi d'une analyse de trois monologues selon le concept de crypte revu par Jacques Derrida (M.A.)*

Ce mémoire-crédation comporte deux parties : une partie « création » et une partie « théorique ». La partie « création » consiste en l'écriture d'un texte dramatique, plus précisément un monodiscours, dont le titre est *Ombilic*. Ce texte s'articule autour des thèmes du corps et de l'identité féminine. Le texte d'accompagnement qui constitue la partie « théorique » de ce mémoire contient quatre chapitres. Le premier chapitre se consacre au monodiscours. Il s'agit, dans un premier temps, de cerner la corrélation entre le corps et l'identité dans ce genre et, dans un deuxième temps, de comprendre comment s'établit ce rapport lorsque le monodiscours a pour personnage une femme. Le deuxième chapitre présente le concept de crypte, de ses origines à l'interprétation qu'en fait Jacques Derrida. Le troisième chapitre se voue à l'analyse d'un corpus de trois textes dramatiques (monodiscours) selon le concept de crypte tel qu'expliqué par Derrida. Les textes analysés sont *Peep Show* de Jean-Marie Piemme, *V.I.P. (testament)* de Virginie Thirion et *Une femme normale-à-en-mourir* de Jan Fabre. Cette analyse est suivie par une présentation de notre projet de création et une courte analyse cryptique de celui-ci, ce qui forme le quatrième chapitre.

## **Caisso, Florence**

La nuit de Soledad; *suivi de* La représentation du désir du fou à travers son langage (M.A.)

Nous sommes dans un hôpital, en l'an deux mille. Psychopathologie du désir troublé, la sexophonite aiguë contamine la parole. Soledad, à l'origine de cette démente, tente de se dégager de son mal, provoqué par une peine de cœur. Comédie en six tableaux, un interlude et un épilogue, *La nuit de Soledad* fait évoluer dix personnages. C'est aussi une variation francophone sur le thème de la folie. Située sur deux plans opposés, l'un onirique et interne, l'autre matériel et externe, la pièce joue constamment sur leurs frontières en impliquant un comique basé sur le langage et les dialectes francophones. L'objectif premier, dans cette pièce de théâtre, est de montrer l'humour et la poésie avec lesquels l'intime se joue parfois de l'extime. L'objectif second est de représenter le désir du fou à travers son langage, en privilégiant le registre comique. Le troisième objectif est de démontrer le mécanisme de babélisation par l'utilisation des dialectes francophones par la bouche des personnages, pour donner à chacun un idiolecte différent. Tout l'intérêt de cette pièce est de montrer comment chacun des personnages s'isole à cause de son désir. D'où le titre (*soledad* signifie solitude en espagnol). Cette pièce aborde les enjeux esthétiques et critiques propres à la représentation du désir du fou à travers son langage. Mon écriture tente de relier chaque personnage à son désir à tel point qu'il s'en rend malade. Mais comment représenter un fou qui s'exprime? Cette question, située dans les perspectives politique, didactique, polémique et cathartique que propose mon écriture, fait l'objet de mon dossier d'accompagnement. Ce mémoire représente, à mes yeux, l'amorce d'une exploration de la dramaturgie, de l'humour burlesque et du langage francophone, en observant la folie comme un *garde-fou*.

## **Carton de Grammont Lara, Nuria**

*Le « geste esthétique » dans le domaine de l'art : étude sur l'expression corporelle dans la peinture gestuelle, le mime et la danse contemporaine* (M.A.)

L'objet d'étude de ce mémoire est le « geste esthétique », c'est-à-dire la valeur de l'acte gestuel dans le domaine des arts. L'idée du « geste anthropologique » est le point de départ pour comprendre son caractère utilitaire, social et dialogique. Sa faculté d'être, à travers le « mimage », un moyen de connaissance par l'appréhension du réel a permis à l'homme de créer au fil de son existence des outils et des techniques efficaces. Le geste est donc un moyen qui a facilité le développement de nos connaissances en matérialisant l'évolution du savoir-faire humain. Cependant, en plus de cette fonction utilitaire, il possède également une valeur affective qui manifeste l'expression de l'être humain. L'homme se communique avec ses semblables en s'exprimant par le langage autant que par son corps, à travers le geste. L'interaction par le dialogue, qui se compose aussi bien de la parole que de l'engagement corporel, nous transforme en une espèce sociale et nous différencie des animaux. Je définis le « geste esthétique » comme un acte possédant une valeur expressive auquel s'incorpore une dimension créative. Dans ce sens, le geste n'est plus seulement un accomplissement communicatif envers quelqu'un d'autre ou bien un acte utilitaire pour produire quelque chose, mais un « vouloir faire » innovateur, une intervention artistique qui nous met en représentation et établit un dialogue avec le spectateur. Le « geste esthétique » peut fonctionner de plusieurs manières dans le contexte de la production de l'œuvre d'art. Je distingue trois modes d'engagement gestuel : 1) la représentation libre et spontanée qui n'est pas définie *a priori* par un sujet; 2) la représentation mimétique du geste qui est résolument construite *a posteriori* par une idée; 3) et un troisième processus qui se situe dans une synthèse de « l'entre-deux ». Afin d'exemplifier ces trois modes expressifs, je reprends diverses manifestations artistiques qui exposent le fonctionnement de la gestuelle esthétique. En premier lieu, je reprends l'idée de la libération expressive du geste à travers l'automatisme



pictural dans la peinture moderne de Jackson Pollock, passant par le style performatif de l'automatisme québécois Marcel Barbeau pour arriver à l'interprétation dansée du geste pictural d'Henri Michaux par la chorégraphe Marie Chouinard. Ensuite, je travaille sur la question de la fonction mimétique de la gestuelle chez le mime. D'abord je précise le concept de la « mimésis » chez Platon et Aristote et postérieurement je l'applique aux conditions des deux figures principales du mime contemporain : Marcel Marceau et Étienne Decroux. Finalement, j'analyse le cas de la danse contemporaine à partir de la mise en scène « Luna » de la chorégraphie Ginette Laurin, comme une synthèse de l'« entre-deux » gestuel, car la danse se situe entre le geste « esthétique » qui explore les capacités kinesthésiques du corps et la théâtralisation du geste dansé. Julia Kristeva a signalé la domination du discours verbal qui exclut la portée expressive du geste, ce mémoire tente précisément de constater l'importance du système sémantique gestuel à partir d'une étude interdisciplinaire sur l'art.

### **Chouinard, Mathieu**

*Pour une esthétique de la distorsion : la notion de transculturation appliquée au corps dans la création Yabu no naka : distrustted (M.A.)*

Cette recherche-crédation, analysant la genèse de l'essai scénique *Yabu no naka : distrustted* inspiré de la nouvelle « Dans le bosquet » (Ryunosuke Akutagawa, 1921), a pour but de jeter les bases d'une pratique théâtrale interculturelle tout en évitant les pièges de l'exotisme et de l'ethnocentrisme. Plutôt que de prendre pour point de départ l'adaptation d'une culture pour une autre ou l'authenticité des éléments culturels échangés, nous nous proposons de considérer la création scénique interculturelle sous l'angle de la transculturation appliquée au théâtre (Fernando Ortiz, Diana Taylor, Carl Weber). Puisqu'il prend en considération le rapport à l'autre dans le travail impliquant plusieurs cultures, ce processus permet la création d'un hybride en s'opposant au nivellement culturel qui guette une telle pratique. Il s'appuie sur la tension qui existe entre les éléments en jeu. Ces analyses font l'objet d'un premier chapitre. Nous centrons la deuxième partie de l'analyse sur le corps de l'acteur, afin de démontrer qu'une approche physique et corporelle du travail scénique peut se révéler une solution viable aux problèmes du théâtre interculturel. Le corps est considéré en tant que système soumis aux forces de la culture et de la société tout en pouvant y opposer une résistance. Dans cette perspective, les deux pôles de création retenus ont été les formations théâtrales partagées par les acteurs ayant pris part à la création : d'un côté, la formation reçue à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq et, de l'autre, des ateliers d'initiation à trois arts japonais, suivis en terre niponne (*nihon buyô, tate-do, butô*). À partir de ces réflexions, nous rappelons la nature politique de tout acte créateur, et en arrivons à proposer une esthétique théâtrale de la distorsion résultant du processus de transculturation. Le troisième chapitre développe les principes majeurs de la distorsion (différence, déséquilibre, négociation, tension). Ceux-ci sont par la suite explicités dans leur application pratique lors du processus de création de *Yabu no naka : distrustted*. Cette recherche-crédation a débouché sur un langage scénique utilisant comme principal moteur l'entrechoc des cultures. Tout en ayant une valeur esthétique, ce langage a aussi une importante dimension politique puisqu'il confronte le créateur à son propre processus de création interculturelle. Ce faisant, l'artiste s'interroge sur son rapport à l'autre culture et sur la grande subjectivité de sa perception du monde et de la pratique théâtrale.

## **Cormier, Nicola**

*Le tisserand : création d'un spectacle du genre merveilleux suivie d'une réflexion sur le passage du merveilleux au théâtre (M.A.)*

Le merveilleux, genre habituellement associé à la littérature et, plus souvent qu'autrement, nommé *fantasy*, provient de différentes sources d'inspiration telles le mythe, les légendes, les contes et le folklore médiéval. En ce moment, une grande partie de cette popularité résulte des nombreuses adaptations cinématographiques de romans appartenant au genre tels *Le Seigneur des anneaux* et *Harry Potter*. Les remarquables progrès technologiques permettent aux réalisateurs de produire des effets spéciaux qui s'approchent beaucoup de la *réalité* et brisent ainsi les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Si le merveilleux trouve au cinéma un terrain riche en images, qu'en est-il du théâtre? Le cadre scénique peut-il dégager la même vraisemblance que le cinéma est en mesure de produire? Le présent document, faisant suite au spectacle *Le tisserand*, porte sur le passage du merveilleux à la scène. Toutefois, il ne se veut pas une analyse comparative entre les possibilités théâtrales et cinématographiques, mais bien une approche réflexive sur la transposition du genre littéraire sur une scène. Le premier chapitre concerne le merveilleux littéraire. Nous exposons les différences entre lui et son cousin, le genre fantastique et clarifie l'utilisation des termes *merveilleux* et *fantasy*. De même que sont présentés les cinq canons qui définissent le merveilleux – l'irrationnel non horrifique, l'enchantement du réel, la présence du mythe, l'importance de la magie et l'univers matériel secondaire – ainsi que la structure diégétique du récit merveilleux. Le second chapitre porte sur le théâtre du merveilleux sur une base conceptuelle. Nous éclaircissons trois définitions du genre, établies par Patrice Pavis, Michel Corvin et Marie-Françoise Christout. Nous exposons ensuite quatre critères fondamentaux pour l'émergence d'un théâtre merveilleux : la cohérence, le dynamisme, les contrastes et l'importance du rêve. Le troisième et dernier chapitre aborde, dans un angle pratique, le passage du merveilleux à la scène et base cette approche sur la présence du narrateur et les thèmes inhérents au théâtre du merveilleux : les lieux merveilleux, les personnages surnaturels et le combat scénique.

## **Dospinescu, Ovidiu-Liviu**

*Pour une théorie de l'espace vide : stratégies énonciatives de la mise en scène dans Pièces pour la télévision de Samuel Beckett (Ph.D.)*

Notre recherche s'établit dans le champ en perpétuel changement de la communication théâtrale. Nos intérêts de recherche se situent plus précisément au niveau des mutations qu'apporte le théâtre minimaliste de Samuel Beckett tant sur le plan de la production que sur celui de la réception du spectacle. Ici, l'idée de « représentation » ou celle de « message artistique » sont remises en question. Les stratégies du texte comme celles des mises en scène très particulières de Beckett lui-même tendent à amener le langage – aussi bien sur le plan linguistique, que sur les plans visuel et sonore – à un minimum d'expression. Les paroles, les images et les sons de ce théâtre semblent ne plus répondre à la logique du sens; ils plongent le spectateur dans un état de contemplation particulier. Le sens fait défaut et le spectateur ne peut que se contenter des sensorialités de l'univers scénique. Ce sont les conditions d'une dissolution du théâtre en tant que représentation, conditions dans lesquelles il y a une chance que le spectateur se laisse absorber dans l'univers théâtral pour le vivre presque comme une réalité première. Le sujet vit ainsi le sentiment que les figures de la scène, êtres ou objets, sont des présences immédiates et non des éléments de représentation. Espace de jeu et espace du spectateur fusionnent. Le théâtre court de Beckett peut être conçu de deux façons différentes : soit comme un théâtre des « espaces vides » – où le « vide » semble être plus « consistant » que la « somme » des « présences » scéniques –, soit comme un univers de formes « vides de sens ». C'est dans ces deux visions de la scène beckettienne que l'« espace vide » devient le concept-clé de nos démarches. En tant que

manifestation du minimalisme (première façon de voir le théâtre de Beckett), l'« espace vide » est le « ressort déclencheur » de la réponse du spectateur, entendue comme une énonciation interne de sa part. Vu la nature « réflexive » de cette énonciation – le spectateur remplissant dans l'imaginaire le vide co-existant avec les figures de la scène –, nous proposons ici la notion d'« auto-énonciation » pour rendre compte de la nature « active » de la réception. Cela est censé mieux décrire les processus interprétatifs rattachés au travail de l'imaginaire chez le spectateur. Dans la deuxième vision sur le théâtre de Beckett, celle d'un univers de formes vides, nous mettons en lumière une expérience qui est contraire à celle de l'interprétation, c'est-à-dire qui ne peut se réaliser que dans l'absence de l'interprétation. Il s'agit du « sentiment de présence » que vit le spectateur immergé dans cet espace de jeu qui, libéré des contraintes de la représentation, devient un univers de vécus virtuels, un simulacre ou une « installation » phénoménologique. Ainsi, la première partie de notre thèse pose les bases d'une théorie de l'« espace vide », en développant différents aspects de la réception dans une approche sémio-pragmatique. La deuxième partie de la thèse représente l'application de la théorie à travers l'analyse des *Pièces pour la télévision* de Samuel Beckett. Nous mettons ici en lumière les stratégies de la mise en scène selon l'« espace vide ». L'analyse met en lumière également cette réception inédite des *Pièces pour la télévision*, lorsque l'expérience du « sens » est remplacée par l'expérience du vécu chez le spectateur. La troisième partie de la thèse propose, en synthèse, une phénoménologie du théâtre chez Samuel Beckett, dans une triple perspective : de l'écriture théâtrale (textuelle et scénique), de la réception et du concept de « théâtre phénoménologique ». Fruit de nos recherches, ce concept est susceptible de mettre en lumière un nouveau genre théâtral, dans une expérience de réception proche de l'immersion dans la Réalité Virtuelle. Le théâtre phénoménologique semble ainsi être un archétype de la Réalité Virtuelle (technologique) qui vise l'immersion dans un environnement virtuel par la simulation d'un espace physique. Chez Samuel Beckett, il s'agit d'une immersion sur le mode psychologique par la simulation des « vécus du soi » et des « vécus d'une conscience autre », qui se vit du côté du spectateur. La conclusion de notre thèse nous permet d'affirmer que l'espace vide est à l'« origine » de toute communication dont l'objet est le sens. Il s'agit ici d'un « espace vide sémiotiquement fonctionnel », qui appelle la présence d'un sens et qui est lié au processus d'« auto-énonciation » chez le spectateur. Mais l'espace vide est également « effet » de la communication, lorsque les stratégies énonciatives « impliquent » une occultation radicale du sens. Cela met en lumière un « espace vide sémiotiquement non fonctionnel » qui produit chez le spectateur des « effets de présence », ainsi que les « vécus phénoménologiques » qui s'y rattachent. Nous avons mis cet espace vide en rapport avec le phénomène de « blocage interprétatif ». Ainsi, l'espace vide est une interface vivante, entre l'expérience sémiotique et l'expérience phénoménologique des figures de la scène, ou encore celle de l'« absence » de certaines figures.

### **Fleury Labelle, Marie-Maude**

*Écriture, ventre, maternité : Le triangle, texte dramatique écrit pendant une grossesse (M.A.)*

Le constat de la rareté des œuvres qui abordent le thème de la maternité dans l'espace théâtral actuel, et la quasi-inexistence du rapport entre la création théâtrale et la grossesse suscitent le désir de nous intéresser au lien entre la création et la procréation. Ce présent mémoire poursuit donc l'objectif de l'écriture d'une pièce de théâtre pendant une grossesse, d'une part pour établir un rapport expérimental entre la grossesse et la création théâtrale, et d'autre part pour étayer une réflexion au sujet de l'impact de la maternité sur les capacités artistiques. Des interrogations spécifiques se présentent par cette recherche-crédation : Quel lien s'établit entre la fécondité et la création artistique? Quel rapport s'installe pour la femme enceinte entre l'enfant et l'objet de la création? Est-ce que la création théâtrale peut s'observer comme un outil de création privilégié pendant la grossesse? Quelle histoire de la parole des femmes la grossesse fait-elle surgir? Nous

répondons à ces questions à partir d'un corpus d'artistes et de théoriciens qui s'intéressent aux domaines de la création et de la maternité ainsi que de nos apprentissages de l'expérimentation. Notre hypothèse est que l'impact d'une grossesse sur le processus créateur provoque une implication profonde du corps, et l'émergence d'une part souvent « oubliée » de la parole des femmes. Pour vérifier notre proposition, nous expliquons en premier lieu les assises théoriques de notre réflexion à partir de certains ouvrages de Nancy Huston (*Journal de la création*) et d'Annie Leclerc (*Parole de femme, Épousailles*). Nous présentons ensuite notre méthode de création, l'approche de jeu de l'anatomie ludique élaborée par Larry Tremblay, que nous adaptons à l'écriture, ainsi que son application dans le contexte d'une grossesse. Nous partageons également nos observations au sujet de l'impact d'une grossesse lors d'une expérimentation d'écriture dramatique. Nous tentons finalement d'établir des applications possibles pour l'artiste enceinte qui désire nourrir la création d'une écoute particulière de son corps.

### **Lizotte, Stéphanie**

*Dramaturgies de la violence : étude comparative des mécanismes de l'agression verbale chez David Mamet, Réjean Ducharme et Serge Boucher (M.A.)*

Réjean Ducharme, David Mamet et Serge Boucher mettent en place des conflits de l'univers intime, tels que la trahison entre amis ou dans le couple. Ils utilisent une forme réaliste pour démontrer la nature violente des rapports humains. Le désordre et l'injustice sociale sont des éléments explicatifs aux comportements violents mais à prime abord ces auteurs font de l'homme un être mimétique porteur de la violence. L'action dramatique suit de près l'évolution de la violence jusqu'à son éclatement. Dans ce théâtre réaliste, l'action est linéaire et se termine lorsqu'il n'y a plus de conflit. La résolution de l'action passe par l'exercice de la violence et son avènement est inévitable. Les auteurs de notre corpus représentent la terreur de la violence par la parole et par les échanges qu'elle génère. L'analyse des textes de théâtre est utilisée pour identifier les moyens dont dispose le langage pour opérer la violence. L'objectif de ce mémoire est de faire une esquisse de la typologie de la violence dans le drame contemporain. La théorie sociologique d'Erving Goffman sera incorporée à l'analyse du texte pour identifier les stratégies verbales ainsi que l'emploi de la figuration. L'étude du dialogue se fait en fonction des risques que peut amener chaque réplique à abîmer ou non la figure de l'autre. Tout individu doit se référer à sa *face* et à celle des autres pour savoir comment agir dans une conversation. Dans le cas contraire, chaque propos peut déstabiliser l'équilibre rituel. La méthode de Goffman nous permet d'identifier comment la violence est dissimulée et scellée sous les *faces* de nos personnages et comment elle devient opérante dramatiquement. Pour chacun des segments des pièces, nous appliquerons l'analyse triangulaire de René Girard en suivant l'évolution et le parcours du désir mimétique des personnages. Girard a fondé sa théorie du sacrifice et des rites à partir des pratiques violentes appliquées depuis des siècles avant Jésus-Christ. Notre questionnement se penche également sur la présence du sacrifice et du bouc émissaire dans la structure dramatique du corpus.

### **Paiement, Julie**

*Écriture et théâtralisation de Cendrillon, la femme ourse ; suivies d'une Réflexion sur les résistances reliées au processus de création (M.A.)*

Notre recherche consiste à étudier la résistance reliée au processus de création. Notre objectif est d'observer la résistance, de nommer ses manifestations et ses comportements lors du processus de création pour ensuite en faire une analyse. Afin de réaliser notre étude, nous avons conçu une œuvre théâtrale qui nous a mise en contexte de résistance. Nous avons écrit un texte, fait la mise en scène et conçu conjointement la scénographie du spectacle *Cendrillon, la femme ourse*. Tout au long du travail de création, nous avons tenu un journal de bord afin d'y inscrire tous

comportements et états d'âme pouvant nous informer sur cette résistance. À partir de notes journalières et de la trace génétique de la création, nous avons retracé les moments de résistance et analysé ses fondements psychiques. Le premier chapitre expose un cadre théorique qui sert d'assise pour la compréhension du phénomène de résistance relié au processus de création. Nous relaterons certaines théories de Freud afin de mieux comprendre les travaux du psychanalyste Didier Anzieu. Ce dernier propose une théorie sur le travail créateur qui se divise en cinq étapes et il élabore sur les résistances rencontrées à chacune des phases du processus de création. Nous joignons à ce cadre théorique la représentation de la dynamique du processus de création définie par Pierre Gosselin. Ses travaux complètent les données théoriques utilisées. Sa représentation permet d'identifier les moments de résistance rencontrés lors du processus créateur. Le deuxième chapitre relate cette identification des moments de résistance à partir de l'observation des manifestations et des états de chaos et relève quelques-unes des traces génétiques de l'œuvre. Enfin, le troisième chapitre analyse les enjeux psychologiques et psychanalytiques reliés à la résistance. En observant la fonction du Surmoi, le rôle du Moi et du Ça de l'appareil psychique, nous tentons de comprendre la nature des conflits psychiques qui instaurent la résistance.

### **Rouleau, Sophie**

*Passages : l'orchestration des solitudes ou la scène composée par le rythme* (M.A.)

Ce mémoire-crédation se propose de réfléchir sur les modalités permettant d'appréhender la scène à l'écart du régime traditionnel de la mimésis dramatique et de la logique narrative et linéaire, non dans le rejet du texte mais avec le désir de le traiter comme un matériau paritaire parmi tant d'autres, afin que la scène s'ordonne comme l'espace d'une *composition polyphonique*. Notre volonté était d'interroger comment, en l'absence d'une structure et d'un discours prédéterminés, pouvaient s'assembler les différentes composantes scéniques en un ensemble qui préserve la disparité des fragments et la multiplicité de la scène. L'hypothèse explorée lors de la création de l'essai scénique *Passages*, et qui fait l'objet de la présente réflexion, est que le *rythme*, opérant le passage à un « code représentatif musical » (Maryvonne Saison), est l'instance qui fraie la voie à une *orchestration* de la scène et de ses composantes multidisciplinaires (jeu, mais aussi danse, arts visuels et chant classique). À la scène, la prégnance du modèle musical prend sa source dans les expérimentations effectuées par Wassily Kandinsky (qu'il nomme précisément « compositions scéniques »), et elle est à l'œuvre notamment dans les pratiques qui forment le corpus étudié : le « premier » Robert Wilson (jusqu'au début des années 1980), Pina Bausch et Claude Régy. À la lumière de ces pratiques, et de notre création, nous nous proposons d'étudier, dans un premier chapitre, le paradigme pictural et, surtout, le paradigme musical de la *composition*, notion confrontée à celles de mise en scène et d'écriture, de construction et de collage. Cette composition scénique, telle qu'elle se présente chez Bausch et Wilson et telle que nous avons tenté de l'ébaucher dans *Passages*, est de l'ordre du rhizome (Gilles Deleuze). Dans un deuxième chapitre, l'analyse porte sur le concept-clé de *rythme*, comme le théorise Henri Meschonnic, ainsi que sur les notions corollaires de répétitions, de choralité et d'écoute. Souhaitant résister à toute séparation théorie/pratique, les réflexions tirées de l'expérience de création ont été incorporées au texte en fonction de leur pertinence, et mises en perspective (ou en regard, en parallèle, en opposition le cas échéant) avec le corpus étudié.

### **Tremblay, Julie**

*Le texte autophage dans l'œuvre de Normand Chaurette* (M.A.)

À partir de trois pièces de Normand Chaurette, soit *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *Stabat Mater II* et *Le petit Köchel*, nous entendons montrer le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini. Chez Chaurette, les mises en abîme, les multiples répétitions, viennent complexifier les paroles

proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens et rappellent le caractère primordial de la textualité au théâtre. La démultiplication des points de vue et l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle, une même phrase ou un même mot, montrent la désincarnation de la parole émise et accusent un vide a-temporel, un espace morcelé. Les signes sont ici *soufflés* (au sens où Derrida l'entend), quittant la voix qui les a formulés et s'échappant vers un « infratexte » (écrit sous-jacent à la représentation, texte originel qui ne prend sens qu'à partir du texte qu'il sous-tend) qui leur est, et qui nous est voilé. Ce repli du texte en lui-même, mouvement propre au texte en fragments, met l'accent sur le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et se pose alors comme l'essence de la musique à l'œuvre dans les pièces de Chaurette : une expérience singulière infiniment renouvelée qui ne nous permet pas de découvrir un contenu latent mais qui ne cesse de le transcender. Pour mettre à jour ce mouvement souterrain, nous aurons principalement recours à des notions de phénoménologie (Merleau-Ponty, Deleuze) et ferons allusion à quelques concepts développés en sémiotique (Fontanille, Peirce, Langer).

### **Verreault, Gaétane**

*Altérité et représentation de la figure féminine : construction d'une série vidéographique comme représentation fragmentée des « états déstabilisants » par l'autoreprésentation et le corps performatif (M.A.)*

Concrètement, tout au long de mon projet de maîtrise, j'ai tenté de développer un système de représentation subjectif composé de métaphores et d'images de manière à évoquer un univers émotif fragmenté, celui des « états déstabilisants ». J'ai voulu explorer ce type d'émotions reliées à la psychologie, dans le champ esthétique, par l'application de la notion d'altérité et d'exploration de la représentation de la figure féminine. L'écrit qui suit relate les principales étapes de mon cheminement, il sera divisé en trois grandes parties : les « états déstabilisants », le sujet représenté et la vidéo comme médium. De la peur à l'angoisse en passant par l'anxiété et la panique, j'ai dû trouver un concept qui m'était propre pour bien identifier ce que je désirais expérimenter dans le vaste monde des représentations. Les « états déstabilisants » regroupaient bien l'ensemble d'états que je voulais explorer sans me restreindre à une seule émotion figée. Lorsque j'ai décidé de faire une représentation fragmentée de ces états, il m'est apparu inévitable de m'investir physiquement dans mon projet. La performance fut donc la base de ma série vidéographique. Par mon implication dans l'œuvre, j'ai approfondi la pratique de l'autoreprésentation. L'idée de me mettre en scène dans mon œuvre sans avoir à me dévoiler était exactement ce que je recherchais à expérimenter sur le plan artistique. Par cette facette de la représentation, j'ai abordé les questionnements reliés à l'altérité, dans un rapport à l'être et au paraître, à Soi et à l'autre. Par mon implication physique dans l'œuvre, j'ai pu aussi approfondir les diverses notions reliées à la représentation de la figure féminine. J'ai travaillé avec l'image des femmes mais sans m'engager dans une protestation ou une revendication sociale. La troisième partie se rapporte au médium utilisé dans mes recherches et aux propriétés de celui-ci : le médium vidéographique. La vidéo fut incontournable pour effectuer ma recherche plastique et ce, grâce à sa capture de l'image mouvement. Je devais capter le sujet en pleine action. Par le montage et les modifications vidéographiques j'ai pu jouer avec les différentes prises de vue de base. Rapidement, ce médium est devenu plus qu'un moyen, il agit maintenant comme une sorte de signature personnelle. Finalement, je termine mon écrit par une courte description des trois vidéos qui composent ma série et j'y introduis une réflexion personnelle sur chacune de celles-ci.

**Bernard, Christophe**

*Vers un modèle éthique de l'intrigue : analyse de deux pièces de Bertholt Brecht : La vie de Galilée et Mère Courage et ses enfants (M.A.)*

Ce mémoire porte sur deux textes théâtraux tirés du répertoire de Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* et *La vie de Galilée*. Le choix de ces deux pièces tient à la place qu'y occupe l'Histoire : la première prend place au cours de la guerre de Trente ans, la seconde met en scène des éléments biographiques de la vie du véritable Galilée. L'objectif de notre réflexion est d'établir un modèle éthique de l'intrigue, c'est-à-dire de schématiser, dans ses mécanismes et ses enjeux, le problème éthique tel qu'il advient dans ces textes. Notre réflexion se découpe en trois parties, chacune d'elles articulée sur un principe précis : l'Histoire, l'éthique et la notion de sujet. Nous démontrons que l'éthique, telle qu'elle se présente dans ces textes de Brecht, est liée à l'inscription du sujet (du personnage principal) dans l'Histoire. Les pièces exposent des personnages confrontés, au niveau moral et éthique, à des situations dont l'ampleur et la portée sont historiques. Les actions des héros, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec autrui, sont régis par cette responsabilité : les gestes et paroles des personnages ont un impact sur le cours des choses, sur le déroulement des événements et la collectivité. Cette inscription dans l'Histoire et la responsabilité qu'elle engendre ouvrent plusieurs questions, notamment celle de la fonction cognitive de l'éthique. L'éthique chez Brecht devient un outil explicatif, le moyen d'une démonstration didactique; elle vise à éveiller la conscience du spectateur, à susciter sa participation active dans le spectacle. À partir des situations (à la fois éthiques et historiques) qui lui sont présentées, le spectateur est amené à reconnaître les mécanismes et les enjeux qui fondent sa propre condition, à en prendre conscience et à trouver les moyens de l'améliorer. C'est à ce niveau que nous pouvons parler de modèle éthique : le modèle qui se profile dans les textes reproduit des structures sociales qui le débordent tout à fait, et résonnent dans le contexte de réception.

**Daoust, Chantal**

*Une précieuse et ridicule étude de caractères (M.A.)*

Entre les arts visuels, la scénographie et le design graphique, une trame s'est tissée, l'espace de cette maîtrise en arts visuels. La plume de Molière, qui a donné naissance aux *Précieuses ridicules* il y a cela plus de 350 ans, s'est à nouveau prêtée au jeu de la création. C'est à travers les personnages de Magdélon, Cathos, Gorgibus, le Marquis de Mascarille et le Vicomte de Jodelet que j'ai déployé l'univers de la typoésie. Je me suis intéressée aux différentes formes que peut emprunter le langage écrit afin qu'il soit détourné en un langage visuel. Pour ce faire, j'ai documenté ma recherche de la vie des gens qui ont marqué l'histoire, d'événements socioculturels et d'œuvres tant littéraires qu'artistiques unissant le XVII<sup>e</sup> siècle à notre ère. Le plaisir que j'ai éprouvé en donnant forme aux caractères de ces personnages m'a permis d'exprimer la convergence des passions qui m'habitent.

**Dompiere, Christian**

*Avatar : une application de réalité virtuelle utilisable comme nouvel outil de mise en scène collaborative (M.Sc.)*

Une des plus importantes lacunes des outils de mise en scène est que la collaboration en temps réel est très difficile à réaliser. En fait, les metteurs en scène doivent actuellement être situés au même endroit pour collaborer, ce qui n'est pas toujours possible. Les logiciels actuels de mise en scène ne permettent pas la collaboration en temps réel. De plus, ces systèmes sont souvent très

dispendieux et complexes d'utilisation. Une solution plus adaptée combinant des concepts de réalité virtuelle, technologie réseaux et visions numérique a ainsi été spécifiquement développée pour combler ces lacunes. Ce mémoire présente l'application de réalité virtuelle permettant la mise en scène collaborative résultant de nos travaux de recherche. Les défis les plus importants étaient d'assurer une synchronisation en temps réel entre une scène réelle et une scène virtuelle partagée et de minimiser les coûts tout en offrant un système multi-plates-formes et convivial.

### **Fuoco, Geneviève**

*La méthode Jacques Lecoq et les Cycles Repère : deux outils de travail complémentaire dans la création du spectacle Le temps nous est gare (M.A.)*

Ce mémoire se veut un retour sur l'expérimentation théâtrale *Le temps nous est gare*. Il prend appui sur un processus de création appelé « Cycles Repère » et rend également compte de la méthode de travail de Jacques Lecoq, qui a notamment servi à l'élaboration de la recherche. Cette dernière s'inscrit dans un théâtre du mouvement basé sur une observation de la vie qui provoque l'imagination et la créativité. De plus, cet essai vise à mieux comprendre les mécanismes de la méthode Lecoq et à en évaluer la complémentarité avec l'outil de travail proposé par les Cycles Repère. Il explique le parcours qui a mené à l'élaboration de la partition scénique, inspirée de la « Gare du Palais de Québec », ressource de départ de cette expérimentation théâtrale présentée à l'Université Laval les 18 et 19 décembre 2004. Un DVD des présentations accompagne et complète ce travail.

|             |
|-------------|
| <b>NOTE</b> |
|-------------|

Les informations apparaissant dans la « Bibliothèque académique 2007 » 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.