

Société québécoise d'études théâtrales

# Bibliothèque académique du théâtre 2008

Résumés des thèses et des mémoires proclamés en 2008  
Supplément au bulletin de liaison *Théâtralités / SQET*, n° 26, printemps  
2010

Document préparé par Alexandre Gauthier



# SQET

# Table des matières

Université de Montréal	2
Université du Québec à Chicoutimi	6
Université du Québec à Montréal	7
Université du Québec à Trois-Rivières	14
Université Laval	15
Note	17

## UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

### **HÉNAFF, Lucas**

*Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » : 1965-1976* (M.A.)

Ce mémoire de maîtrise cherche à comprendre de quelle manière le théâtre engagé, à la mode de 1965 à 1976, a participé à la formation du discours de la modernité sur lequel s'assoit l'identité québécoise actuelle. Pour ce faire, nous découpons le récit traditionnel de la Révolution tranquille en deux périodes dont la seconde correspond aux années étudiées et se pose en réaction à la première. Nous démontrons que le théâtre engagé affirme une vision du monde moderne, tout en critiquant la modernité prétendue du Québec. Pour saisir ce processus, et face à la difficulté posée par les sources, nous avons recours à une sorte de distorsion méthodologique. Nous consacrons l'analyse à deux auteurs, Michel Tremblay et Robert Gurik, et trois troupes, le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre des Cuisines, chacun étant représentatif d'un degré particulier d'engagement. Grâce aux auteurs, nous tentons de dégager des représentations de la modernité à partir de l'analyse des textes qu'ils fournissent. En revanche, dans le cas des troupes, ces représentations sont recherchées dans leurs divers choix esthétiques et organisationnels. De plus, nous nous attachons à l'étude du discours critique, en procédant là encore par synecdoque méthodologique, par échantillonnage. Les discours de Michel Bélair et Gilbert David sont ainsi traités en profondeur, toujours dans le but de dégager la construction d'une certaine représentation de la réalité québécoise.

Toutes ces analyses sont contenues dans un développement chronologique, composé de trois périodes. De 1965 à 1968, le théâtre prend largement part à la contestation de la première révolution tranquille, en opposant à une modernité suspecte, une vision du monde qui se veut vraiment moderne. De 1968 à 1973, en même temps que le théâtre radicalise son engagement, la modernité qu'il manifeste sert un discours identitaire en formation. De 1973 à 1976 enfin, le théâtre engagé s'essouffle et doit déposer le bilan, l'exigence de modernité qu'il prônait entraînant nécessairement son propre dépassement.

### **MARTIN, Roxanne**

*Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création* (M.A.)

Traduire le théâtre de Shakespeare représente un défi ; plusieurs critiques ont même déclaré la chose impossible. Normand Chaurette, dramaturge établi, traduisit Shakespeare en y ajoutant sa marque personnelle dans ce que Shawn Huffman appelle un processus de création, poussant le lecteur/spectateur à s'interroger sur la mince frontière qui sépare traduction et adaptation.

Chaurette a d'abord approché l'œuvre de Shakespeare en tentant de traduire le drame historique *Richard III*. Cette traduction n'a cependant jamais été terminée. Sur les bases de cette traduction avortée, Chaurette rassembla les personnages

féminins et écrivit *Les reines*. Cette adaptation qui n'est ni une traduction ni une « œuvre autonome » de Chaurette se retrouve dans une zone de jeu intertextuel avec plusieurs autres pièces de Shakespeare. Pourtant, traduire Shakespeare engendre souvent un grand dilemme : conserver la musicalité des vers et le rythme propre à l'auteur ou coller au plus près de l'intrigue. Dans ce qui semble être une impossibilité de conjuguer les deux, Chaurette traduira deux fois la comédie *Comme il vous plaira*. La première version a conservé toute la musicalité de l'original, en sacrifiant néanmoins certains détails de l'histoire, tandis que la seconde en garde toute l'essence, en perdant cependant ce rythme si particulier à Shakespeare. Chaurette comblera ces manques, qui pourraient très bien provenir de ses propres difficultés à traduire l'œuvre du barde anglais, avec une écriture beaucoup plus proche de sa propre dramaturgie. La nouvelle version de la comédie devenant, de ce fait, presque une coopération entre les deux auteurs et ce, à quatre cents ans d'intervalle. Chaurette traduira plusieurs autres pièces de Shakespeare, dont la tragédie *Roméo et Juliette*. Au premier abord, cette traduction paraît plutôt sobre, puisque le dramaturge semble s'effacer devant le traducteur. Toutefois, une étude approfondie démontrera comment la traduction de Chaurette rend toute la poésie de la pièce originale.

En somme, en prenant appui sur les écrits de Louise Ladouceur, ce mémoire portera sur l'analyse de ces trois œuvres afin d'analyser leurs qualités intrinsèques, tout en observant le mouvement graduel du rapprochement de Chaurette par rapport à l'œuvre de Shakespeare.

### **MITKA, Justyna**

*Du Fils naturel à Est-il bon? Est-il méchant? : la transformation de l'esthétique théâtrale de Diderot (M.A.)*

Notre travail est une étude du théâtre de Diderot et notamment de *Est-il bon? Est-il méchant?*. Il se construit en deux parties : la première concerne le pathétique, les questions de morale et le réalisme; la deuxième porte sur le fonctionnement du jeu dramatique (la pantomime, le tableau, le théâtre dans le théâtre). Nous avons repéré les différences de cette œuvre tardive du dramaturge avec ses pièces à thèse, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, pour montrer l'évolution de l'esthétique théâtrale de l'auteur. Pour ce faire, nous nous sommes fortement basée sur ses écrits théoriques, soit les *Entretiens sur Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*. Une des différences entre *Est-il bon? Est-il méchant?* et les deux autres œuvres réside dans sa construction : elle gravite autour d'un personnage principal. De plus, les personnages de ce texte ne sont pas aussi moraux que ceux des deux autres, ce qui leur confère un caractère plus réaliste. Les questions morales sont de plus abordées avec moins d'insistance que dans les deux pièces précédentes et le ton passe du pathétique au comique. La pantomime subit aussi un changement : elle est combinée avec de la musique. Dans cette œuvre, l'auteur se limite aussi dans son utilisation du tableau. Bref, les techniques utilisées par Diderot dans sa dernière pièce sont plus théâtrales que dans ses deux premiers textes. Il semblerait qu'avec *Est-il bon? Est-il méchant?* le dramaturge

ne vise plus à toucher ses spectateurs, mais qu'il veut leur offrir un spectacle amusant.

### **MONTESCU, Cristina**

*Mer mère noire, théâtre poème, suivi de Réflexions sur la réécriture de la "fable" à partir de La soif de la montagne de sel de Marin Sorescu. (M.A.)*

Ce mémoire en création est composé de deux parties : un texte de théâtre et un essai.

Le texte de théâtre, intitulé *Mer mère noire*, interroge les limites de l'existence humaine : la vie / donner la vie, la mort / donner / se donner la mort, « l'être supérieur ». Il s'agit de plusieurs fragments où trois personnages – une femme et deux hommes – expriment et essaient de taire leurs angoisses. Dans ce texte, aux trois personnages s'ajoutent des voix, qui sortent de deux cylindres en toile, et deux pêcheurs récitant à l'unisson des passages d'autres œuvres. Il y a donc trois catégories de personnages construits aux intersections des axes du texte : présence / absence, présent / passé, rêve / réalité. Ce texte de théâtre s'est constitué autour d'un hypotexte manifeste : la trilogie *La soif de la montagne de sel* de Marin Sorescu (composée des pièces *Jonas*, *Le bedeau*, *La source*) en prenant comme modèle formel l'écriture fragmentaire de Heiner Müller dans *Germania 3 Les spectres du Mort-homme* et le travail de transfiguration artistique du banal, du déjà existant opéré par Brian Jungen pour les sculptures *Shapeshifter*, *Cetology* et *Vienna*.

Quant à notre essai, « Réflexions sur la réécriture de la « fable », à partir de *La soif de la montagne de sel* de Marin Sorescu », il s'appuie sur trois pièces de théâtre de Sorescu (*Iona / Jonas*, *Paraclisierul / Le bedeau*, *Matca / La source*) écrites entre 1968 et 1973, réunies par l'auteur sous le titre *Setea muntelui de sare / La soif de la montagne de sel* et traduites en français (1996) par Paola Bentz-Fauci. Comme la trilogie se développe à travers deux catégories de mythes fondamentaux :

- les mythes bibliques (Jonas, le Déluge, la lutte de Jacob, etc.)
- les mythes païens de provenance roumaine (*Mioritza* et *Le maître Manole*)

notre essai aborde la manière selon laquelle « la fable est explicitée, bâtie et exposée » (Brecht) par les textes de théâtre composant *La soif de la montagne de sel* et il fait le lien entre l'écriture de Marin Sorescu et notre texte de théâtre.

### **PRIMEAU, Marie-Claude**

*Critique dramatique, milieu théâtral et espace public: le cas de Robert Lévesque (Le Devoir, 1981-1996) Vol. I & II (M.A.)*

Ce mémoire de maîtrise porte sur la réception critique du théâtre québécois de création (nouvelles pièces et spectacles de créateurs scéniques) par le journaliste Robert Lévesque, durant les années où il exerça ses fonctions au quotidien *Le Devoir* (1981-1996).

Le premier chapitre de cette étude, exclusivement consacré à la reconstitution des positions socioesthétiques de Lévesque, a permis de dégager cinq axes interprétatifs qui conditionnent sa réception à chaud des créations québécoises,

dans le contexte des différentes pratiques dramaturgiques contemporaines. Ensuite, l'examen de critiques de productions qui ont fait l'objet d'une réception diamétralement opposée de la part du journaliste a rendu possible la recension et l'identification des principales postures critiques qu'il adopta pour l'évaluation de nouveaux spectacles. Finalement, l'analyse de cinq critiques et chroniques ciblées, qui ont chacune soulevé des débats importants dans l'espace public, a permis d'aborder le discours critique de Lévesque dans une perspective à la fois interdiscursive et polémique. Ainsi, il a été possible d'y déceler les tensions cardinales qui sous-tendent sa réception de la dramaturgie québécoise contemporaine.

À la suite de cette étude, qui tient compte à la fois de la démarche critique de Lévesque et de son appréhension du théâtre québécois de création, il est possible d'affirmer que son discours est indissociable de la formation du champ de production théâtrale du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

### **SANSREGRET, Rachel**

*Croyances populaires dans le théâtre québécois: entre le procédé ludique et le catéchisme dissimulé (1870-1900) (M.A.)*

La présente recherche a pour but d'étudier quatre pièces de théâtre québécoises du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle sous deux angles d'analyse, l'étude sociocritique et l'étude rhétorique. Les pièces choisies sont partagées en deux séries, soient celles dites « chrétiennes » (*Le Triomphe de deux vocations* de Stanislas Brault et *Chomedey de Maisonneuve* de Sylvio Corbeil), et celles qui montrent des croyances populaires telles l'apparition de démons et la sorcellerie (*La Comédie infernale*, d'Alphonse Villeneuve et *Les Vengeances* de Pamphile Le May).

Dans une période dominée par l'idéologie ultramontaine, serait-il possible que les pièces de Villeneuve et de Le May soient construites autour de la thématique des croyances populaires pour s'élever contre une religion trop stricte? Nous avançons l'hypothèse que les pièces de Villeneuve et de Le May, même si elles montrent des croyances populaires auxquelles s'oppose l'Église, sont, comme les pièces chrétiennes de Brault et de Corbeil, écrites dans une visée catéchétique. Pour prouver cette hypothèse, nous procédons à l'analyse sociocritique des pièces. Pour ce faire, nous tirons profit d'un corpus témoin, qui est composé d'articles qui traitent du contexte social et religieux entre 1870 et 1900, dans le but de découvrir les traces laissées dans les textes par l'idéologie ultramontaine. En comparant les pièces du corpus avec d'autres textes qui traitent de sujets semblables, nous constatons que, si les pièces dites « chrétiennes » sont ouvertement didactiques, les pièces qui montrent des croyances populaires font la promotion d'une religion forte et absolue et d'une soumission envers les autorités ecclésiastiques d'une manière antithétique, en dénonçant les pratiques jugées hérétiques et anti-catholiques liées aux croyances en l'apparition des démons et en la sorcellerie. Les résultats obtenus après une analyse rhétorique révèlent que les pièces ont toutes, quelle que soit la série à laquelle elles appartiennent, une visée catéchétique qui est prise en charge par un personnage d'autorité qui devient une

sorte de « père spirituel », un véritable intermédiaire entre Dieu et les autres personnages des pièces.

À la lumière de ces analyses, nous concluons que le seul dramaturge qui échappe à l'emprise de l'idéologie ultramontaine est Pamphile Le May : alors que Brault, Corbeil et Villeneuve font plutôt la promotion d'une religion répressive, paternaliste et hiérarchisée, Le May – qui est le seul à écrire une pièce destinée au circuit commercial – réussit tout de même à écrire une pièce didactique et moralisatrice prônant une religion qui semble plus égalitaire et plus populaire.

### **STANOJEVIC, Olga**

*Système de l'objet théâtral chez Beckett et Ionesco : le rôle du décor et des accessoires dans la réification du corps (M.A.)*

Dans les années 1950, la crise du sujet moderne se manifeste entre autres dans les arts par la représentation de corps humains réduits à l'état d'objets. En partant de ce constat, la présente étude cherche à dégager le système objectal commun au théâtre de Beckett et de Ionesco par l'analyse comparée du rôle du décor et des accessoires dans la dégradation du corps des personnages. Le premier chapitre présente et commente la théorie sémiologique de l'objet théâtral (corps, décor, accessoires), tandis que le deuxième et le troisième chapitres proposent des analyses détaillées des deux principaux modes de dégradation du corps, à savoir son affaiblissement et sa réification, dans quatre pièces clés : *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* de Beckett et *Le Roi se meurt* et *Jeux de massacre* de Ionesco.

Au terme de l'analyse, il apparaît que le décor et les accessoires dominent le corps des personnages par leur surprésence, leur activité ou leurs fonctions. Le système des objets théâtraux permet donc de traduire dramaturgiquement la crise du sujet moderne. Mais en dégradant ainsi le corps, Beckett et Ionesco le rendent paradoxalement plus spectaculaire : ils instaurent un nouvel ordre du corps mécanisé qui ne peut dominer les autres objets qu'à la condition de son apparente défaite. Le système objectal commun à Beckett et à Ionesco résoudrait ainsi la crise du sujet par la conjonction de l'organique et du mécanique à même le corps du personnage.

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI**

### **LAFLEUR, Steeve**

*Communauté & féerie (M.A.)*

Je propose un mode de transmission : l'atelier de création en forêt. La visée de l'atelier est double : favoriser la création individuelle et former une communauté reposant sur un partage multiforme. Sur le plan de la pratique, il s'agit de mettre en place des ateliers de création qui auront pour visée de former des artistes en les invitant à réaliser une œuvre ayant pour thème la féerie. Au niveau théorique, il s'agit d'élaborer une définition de la féerie entendue comme une communion avec la nature et une présence de créatures fantastiques. De plus, nous articulons d'une

perspective libertaire une définition de la communauté en tant que partage du territoire, du travail et des ressources.

La définition de la communauté proposée dans ce texte est dérivée de l'analyse de deux ateliers de création réalisés ultérieurement sous la direction de l'artiste multidisciplinaire Daniel Danis. Il s'agit du *Campement de la réparation poétique* et du *Campement Ne Voir* (FERS, 2007 et 2008). La conception de la féerie qu'on élabore dans ce mémoire s'abreuve à deux sources principales : un courant pictural : la *Fairy Painting* (Schindler, 2008) et la littérature fantastique (Tolkien, 1974).

Au terme de l'atelier créatif en forêt, nous entrevoyons la constitution d'un répertoire de créatures fantastiques incarnées à l'aide du médium théâtral. Ce bestiaire théâtral est réalisé de concert avec les artistes participant à l'atelier. Ensuite, on présente le corpus écrit et le support visuel au sujet de la créature élémentaire du gnome servant de base à l'actualisation d'un univers féérique. Le mémoire se conclut avec un retour critique sur l'événement *Communauté et Féerie* et une réflexion sur le rapport poétique aux symboles féériques présent dans notre travail tout en s'efforçant de montrer les perspectives de création ouvertes par la recherche.

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

### **CAMPBELL, Thomas**

*La tragédie racinienne : de l'esthétique classique à la peinture des passions dans 3 œuvres* : Andromaque, Britannicus et Phèdre (M.A.)

Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre est un formidable espace de représentation où les dramaturges dépeignent les mœurs de leur époque. La tragédie retrace le destin de personnages illustres soumis à l'ordre de la passion. Le cœur y triomphe sur la raison car il empêche toute forme de logique et crée un véritable bouleversement. L'individu est prisonnier de ses affects, dépourvu de toute maîtrise et se consume de désir. Il est ainsi condamné à l'errance et à la souffrance puisque l'objet de son affection est souvent inaccessible. À l'âge classique, la tragédie révèle les contradictions de l'âme humaine dans une esthétique à mi-chemin entre tradition et imitation. Ces quelques principes sont à l'origine de bon nombre d'ouvrages parmi lesquels figure l'œuvre de Jean Racine qui présente des héros déchus en quête de désir. Dans ses pièces, il est notamment question de fatalité et de responsabilité mais également de solitude. L'objectif principal de ce mémoire est donc de montrer de quelle manière le poète a épousé les principes de son temps tout en développant sa propre sensibilité.

L'examen de cette problématique repose ici sur trois pièces rédigées entre 1667 et 1677. À partir de ces textes, nous esquissons d'abord les contours de l'univers racinien en fonction du patrimoine antique et des apports du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette base appréhende la tragédie dans sa codification et ses divers ornements. Elle nous familiarise avec l'univers des passions grâce aux principes de *mimesis* et de



*catharsis*. Puis nous revenons sur le personnage tragique en insistant sur son ambivalence. Enchaîné à ses passions, le héros oscille entre Éros et Thanatos, deux puissances gouvernées par l'absolu désir et la pulsion destructrice. Il porte en lui les stigmates d'une profonde aliénation qui exclut toute forme de raison. Ce portrait se situe dans la perspective aristotélicienne dans laquelle «*le héros n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent*». La prise en compte de divers paramètres souligne comment Racine recompose les états d'âme humaine. Enfin, nous pénétrons dans le labyrinthe des passions à travers le langage qui révèle l'agitation des corps et la violence des sentiments par le biais d'un lexique imagé. Une telle étude suppose que l'on ait recours à des ouvrages sur la dramaturgie classique, mais aussi à des travaux sur la tragédie racinienne ou encore des analyses sur le mécanisme des passions au XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, le théâtre classique et les thèmes qui y sont associés supposent une connaissance des règles et des usages propres à la tragédie. Car au-delà de l'aspect technique ces éléments constituent les fondements même du genre et déterminent le style du poète.

### **CHARLEBOIS, Pascale**

*Alice, une réécriture d'Hécube à la lumière de La cerisaie; ou comment le sacrifice peut se constituer en critique sociale (M.A.)*

Ce mémoire-crédation est né du souci de comprendre le discours sous-jacent que peut contenir la représentation théâtrale d'un sacrifice et du désir de récrire une tragédie grecque. Dans le premier volet, de nature théorique, ce présent travail se base sur l'impact du rite sacrificiel et sur l'importance qu'il occupe dans le maintien de l'ordre social. Nous y développons l'hypothèse qu'une pièce comportant la représentation d'un sacrifice inutile (ou dont l'origine n'est plus tout à fait sacrée) peut receler un certain discours critique sur les conflits sociaux de l'époque dans laquelle évolue son auteur. Les deux textes étudiés (*Hécube* d'Euripide et *La cerisaie* de Tchekhov) ont été choisis en fonction de la période de guerre ou de révolution pendant laquelle ils ont été composés ainsi que de la nature du sacrifice qu'ils présentent. La mort de Poluxène dans *Hécube* et la destruction du domaine de Lioubov dans *La cerisaie* apparaissent comme deux sacrifices inutiles. Afin de bien prouver les liens qui existent entre les textes analysés et leur époque, nous retraçons d'abord les indices qui les renvoient à l'actualité de leur temps. Ensuite, nous explorons les différentes facettes des sacrifices présentés et les rattachons au contexte social. Notre approche est essentiellement dramaturgique et sociohistorique. La pièce d'Euripide, à travers le sacrifice de Poluxène dont les motifs sont politiques et non sacrés, comporte une critique de la corruption du langage et des politiques intéressées de certains démagogues athéniens - Cléon étant le principal visé, selon nous et selon l'étude qu'en a faite Édouard Delebecque. La pièce de Tchekhov, quant à elle, semble véhiculer une critique des idées bolcheviques et des changements sociaux qui apparaissent dans les campagnes russes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le sacrifice de la cerisaie, parce qu'il laisse place aux pratiques capitalistes et individualistes de Lopakhine et parce qu'il aurait pu être évité par une solidarité renouvelée de la famille qui l'habite, apparaît comme le symbole du sacrifice de la vie en

communauté et des valeurs sociales transmises par le двор (dvor, «feu»). Dans le second volet de notre mémoire, nous présentons l'adaptation libre que nous faisons de la pièce *Hécube*. Cette actualisation de la pièce grecque et sa transposition dans le Québec actuel est influencée à la fois par l'histoire québécoise et par la pièce de Tchekhov. Nous expliquons, dans le dernier chapitre théorique, quelles sont les références à la société québécoises et en quoi *La cerisaie* constitue une inspiration pour ce texte. Dans cette partie, nous parlons également de ce qu'il advient du sacrifice et de la forme plus contemporaine qu'il revêt.

### **CLOAREC, Marie-Laure**

*La parole d'une clowne poète au théâtre : écriture, mise en jeu, mise en scène et métaphore de la distance dans le solo Tous les matins qui chantent (M.A.)*

Notre création est un solo pour femme clowne intitulé *Tous les matins qui chantent*. Nous sommes l'auteure et l'interprète des textes de poésie qui constituent la base de l'écriture du spectacle. La problématique consiste à comprendre comment, dans la démarche de création, le clown et la poésie peuvent se rejoindre.

Le premier chapitre, à travers une analyse des représentations du clown, interroge la distance entre l'auteure et l'interprète et éclaire ainsi nos choix dramaturgiques. Le clown est, pour l'auteure poète que nous sommes, une figure de liberté. La chute clownesque évoque le dérisoire de la condition humaine. À l'exemple du clown qui se relève toujours de sa chute ou de son déséquilibre, nous allons rejoindre l'autre, le public, pour dépasser cette solitude qui est la nôtre en scène. Dans la recherche d'un nouvel équilibre, la naïveté du clown, appréhendée comme une forme de légèreté, renouvelle notre rapport au monde. Le clown, dans sa singularité, est une figure de l'étrangeté de l'être. Porter notre poésie sur une scène de théâtre, nous conduit à assumer une pluralité de sens. C'est la quête d'une « vérité » de présence en scène qui permet une rencontre avec l'autre; c'est-à-dire un dialogue de consciences.

Le second chapitre explicite comment l'écriture et la mise en scène traduisent les enjeux dramaturgiques. La question de la distance entre la clowne et son public est le fil rouge de cette réflexion. Notre spectacle cherche à représenter la distance entre les êtres. Clowne avant d'être poète, notre passage à l'écriture est l'aboutissement d'un rapprochement avec notre sensibilité poétique. Le texte évoque l'absence de l'être aimé et, au-delà, la difficulté d'une femme à dialoguer avec l'autre et à trouver sa place dans le monde. Les objets scéniques permettent une mise en scène du dévoilement nécessaire à la clowne pour rejoindre l'autre. Une *autre* clowne, à la féminité assumée, apparaît et exprime l'étrangeté de l'être. Malgré le drame, la rencontre avec le public est rendue possible par une légèreté dans l'interprétation. Par ailleurs, l'utilisation d'une *autre* langue dans l'écriture permet, tout en évoquant la dualité, une circulation dans les différentes scènes intérieures de l'être. Enfin, c'est notre exigence d'une intimité de liens renouvelés avec la vérité de l'écriture qui permet de maintenir le dialogue de consciences

avec le public. Au terme du processus de création, le clown et la poésie se rejoignent pour constituer un poème scénique.

**LEGAULT-LAMONTAGNE, Myriam**

*Moi, foule corps : réflexion critique sur l'espace de liberté individuelle dans le processus intime d'intégration des modèles et contre-modèles relatifs au corps (M.A.)*

Ce document est le reflet de la recherche, tant théorique que pratique, qui fut au cœur de la création de *Moi, foule corps* présenté au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM au mois de mai 2006. Notre problématique est issue de préoccupations à caractère sociologique touchant les différentes représentations actuelles du corps et leur influence sur la vie des individus. À travers la question suivante, nous en avons abordé les différents aspects: quel est l'espace de liberté individuelle dans le processus intime d'intégration des modèles et contre-modèles relatifs aux corps? L'ampleur du champ de recherche ouvert par cette question nécessitait le choix d'une approche qui nous offrirait un cadre théorique pertinent. La sociologie du corps nous a permis de situer notre analyse à la frontière de considérations individuelles et collectives entrant en jeu dans les phénomènes touchant le corps.

Le premier chapitre de ce document témoigne des concepts sociologiques qui furent au centre de ce mémoire: l'habitus et l'objectivation. Ils furent les moteurs de plusieurs explorations et choix de création. Le recours au mannequin-double, métaphore du corps objectivé de l'individu, s'inscrit parmi ces choix. L'analyse des relations entre la comédienne et le mannequin, et ensuite entre celle-ci et le double, nous permettent de comprendre comment s'articulent les rapports entre l'individu et son corps et comment ils se concrétisent dans le façonnement du corps. Le rôle du mannequin-double est également mis en perspective grâce à l'analyse d'autres œuvres mettant en scène des mannequins, celles de Kantor et du Periférico de Objetos notamment.

Dans le second chapitre, nous contextualisons la question de la liberté individuelle dans les étapes du processus d'intégration des modèles et contre-modèles clairement établies grâce au concept d'habitus et d'objectivation. Selon nous, la liberté individuelle se concrétise parfois (et nous verrons pourquoi ce n'est pas une constante) dans la réflexion critique de l'individu. Cette pensée peut émerger des situations de choix dans lesquelles l'individu se trouve impliqué au moment d'actualiser les modèles et contre-modèles qu'il a intégrés. Ce chapitre fait état de l'influence de cette définition dans l'élaboration de l'objectif de création de *Moi, foule corps*. La mise en perspective de notre travail par l'analyse de la démarche artistique pluridisciplinaire d'Orlan nous a permis de mieux cerner les particularités de notre contribution critique au débat public sur les phénomènes corporels contemporains.

### **LÉGER, Annick**

*Les principes de l'énergie de l'acteur de Barba expliqués par la théorie du processus créateur d'Anzieu et appliqués aux différentes composantes du Testament du couturier (M.A.)*

Attendue du public et recherchée par les comédiens, la présence de l'acteur sur scène demeure difficile à cerner. L'étude abondante d'Eugenio Barba sur l'énergie de l'acteur a permis d'identifier plusieurs de ses composantes. Ses six principes contribuent à structurer le travail de l'acteur dans sa construction de personnage et participent du même coup à rendre l'acteur plus présent sur scène. Toutefois, ils n'isolent que les résultats de cette énergie sans en préciser l'origine.

Expliqués à l'aide des cinq phases de la théorie du processus créateur de Didier Anzieu, les principes d'Eugenio Barba montrent que l'énergie de l'acteur correspond en fait à la pulsion libidinale contenue dans les représentants psychiques transférés de l'inconscient au préconscient. Ces représentants psychiques servent à élaborer un code unificateur que traduisent les choix multiples et complexes d'interprétation de l'acteur à l'aide des six principes en respectant une logique délicate jusqu'à réintégrer le processus. Cette pulsion libidinale, que Barba nomme énergie, alimente à la fois le processus de création tout en dynamisant la présence de l'acteur dans ses représentations publiques, et lui permet souvent de réintégrer le processus créateur dans l'œuvre.

En ce sens, l'énergie de l'acteur et par extension, les principes qui l'expriment, ne s'appliqueraient pas uniquement à l'artiste de scène. Comprise en termes de pulsion libidinale, cette énergie soutient le dramaturge, le metteur en scène et les concepteurs d'un spectacle théâtral au cours de leur processus créateur. Ainsi, les six principes de Barba trouveraient donc une forme d'expression dans l'œuvre respective de ces artistes du théâtre.

Pour faire suite à l'exposé théorique des six principes, la présente recherche propose une analyse pratique des composantes d'un même spectacle (texte, mise en scène, conceptions scénographiques et interprétation du *Testament du couturier*, production du Théâtre la Catapulte de 2003), afin de repérer l'équivalence de ces principes et d'en définir leurs dynamiques d'expression et d'en vérifier leur concordance aux cinq phases d'Anzieu.

### **MARTIN, Geneviève**

*Paysages sous la peau : la dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique (Ph.D.)*

L'intuition de la présence du métissage dans la création du corps scénique de notre pratique est à l'origine de cette recherche. C'est donc plongée dans une réflexion sur ce concept que nous avons entrepris l'étude du corps scénique de notre pratique et l'observation de celui des pratiques de Tatsumi Hijikata, de Matthew Barney et de Björk. Cette étude du corps scénique selon la perspective du métissage a fait apparaître une notion centrale pour notre recherche: le corps pluriel scénique. Nous avons émis l'hypothèse que ce corps puisse fonctionner selon les principes d'une dynamique particulière du métissage. Notre recherche s'est

orientée vers l'identification de la présence et du fonctionnement de cette dynamique du métissage dans le corps pluriel scénique.

L'analyse du corps pluriel scénique de deux créations auxquelles nous avons participé et son articulation avec les autres pratiques étudiées ont mis en lumière les notions opérant dans la construction du corps pluriel scénique: la rencontre, l'assemblage maladroit, la transformation et l'ouverture du sens.

Investie de ces notions de la dynamique du métissage, nous nous sommes replongée dans la pratique pour créer *La noyée aux hirondelles - petits paysages sous la peau*. Cette deuxième immersion dans la création a donné naissance à une nouvelle théorisation qui a nuancé les notions opératoires identifiées lors de nos précédentes analyses et a mis en évidence de nouvelles notions. Le spectacle a notamment fait ressortir les notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 209), comme éléments opérant dans la dynamique du métissage. De plus, la création de ce nouveau spectacle fut une étape naturelle dans le maintien de la posture de praticien réflexif que nous adoptons dans la recherche.

La création du spectacle « La noyée aux hirondelles... » jumelée à notre réflexion théorique nous permet de constater que le corps pluriel scénique émerge lorsque le corps sur scène est mis hors contexte. Cette mise à l'écart du corps face à la norme est atteinte à travers des activités qui mettent le corps scénique en doute : la rencontre, l'assemblage maladroit (avec sa part de monstruosité) et l'ouverture du sens (avec sa part d'« inquiétante étrangeté »). Le corps ainsi déstabilisé peut alors entrer dans le processus de transformation nécessaire à son émergence plurielle sur scène.

### **NOËL, Jean-Marc**

*Actualisation scénique et étude de deux réécritures de la figure shakespearienne d'Hamlet (par Heiner Müller et Robert Gurik) dans leurs rapports à la psychanalyse freudienne (M.A.)*

Le sujet proposé pour ce mémoire de création est une étude comparative de la figure shakespearienne d'Hamlet à travers les actualisations textuelles *Hamlet-machine* d'Heiner Müller et *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. Nous montrerons comment les procédés utilisés par Müller et Gurik transforment le modèle œdipien contenu dans la pièce *La Tragique Histoire de Hamlet Prince de Danemark* de Shakespeare. L'approche théorique de cette étude est la psychanalyse freudienne et notamment, les analyses de la pièce *Hamlet* de Shakespeare réalisées par Ernest Jones et André Green. Freud et Jones après lui découvrent dès 1897 que la tragédie de Shakespeare se présente comme une reprise rajeunie et compliquée de la tragédie *d'Œdipe Roi*. Notre hypothèse est que d'une culture à l'autre, de l'Angleterre élisabéthaine à l'Allemagne de la Guerre Froide, en passant par le Québec de la Révolution tranquille, les thèmes fondamentaux du récit œdipien seront accentués différemment. Ce mémoire est la suite de la création (*Hamlet*) sans titre, une mise à l'épreuve théâtrale dont nous avons écrit et mis en scène le texte. Cette actualisation du personnage Hamlet

avait comme but la réinterprétation des thèmes œdipiens. Elle confirme le potentiel cathartique du caractère œdipien de la figure de Hamlet.

### **PELLETIER, Stéphanie**

*Vigor Mortis : images de la mort au théâtre* (M.A.)

Le présent texte, qui accompagne l'essai scénique *Vigor mortis*, propose une réflexion sur la mort au théâtre, d'une part en inscrivant cette interrogation dans le rapport que l'homme entretient avec la mort, et d'autre part en s'attachant à la question de l'image. Afin de l'appriivoiser, l'être humain a besoin, pour arriver à côtoyer la mort, de la circonscrire en un espace et un temps déterminés. Ces paramètres font qu'on la retrouve tout au long de l'histoire de l'art et, au théâtre en particulier, tant dans les textes dramatiques que sur les scènes. Selon les époques et les esthétiques, elle a pu être tour à tour montrée crûment, représentée dans une logique de l'illusion, ou simplement évoquée, racontée, rapportée dans des tableaux de langage. C'est sur le vaste éventail de ces différentes modalités que se penche le premier chapitre, à partir d'exemples tirés de la pratique des Grecs et des Romains de l'Antiquité, des Romantiques français et, pour finir, du « Théâtre de la mort » de Kantor, dont est spécifiquement analysé le spectacle *Wielopole-Wielopole* rappelant un événement passé de la vie de l'artiste: le décès de son oncle. Là, la mort n'emprunte pas tant les voies du récit, de la monstration ou de la simulation étudiées précédemment, qu'elle ne se présente sous l'allure spectrale de mannequins. Elle en appelle à des procédés de dédoublement et de répétition.

Dans le deuxième chapitre, nous nous interrogeons sur la place et le rôle que tient la mort au sein de l'art visuel, plus précisément en photographie. Loin d'être simplement anecdotique, elle a su inspirer des photographes depuis l'invention de l'appareil au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les premières photographies, on trouve des portraits de cadavres dans leurs beaux habits, des clichés d'accidents, des images de champs de bataille où s'amoncellent le corps de soldats tombés au combat. Andres Serrano, photographe américain contemporain, consacre une partie de son œuvre à des cadavres. Ce chapitre se penche et se questionne sur l'impact des images de son exposition *The Morgue* qui dévoile le monde troublant de la mort exposée. Nous nous penchons sur ce médium car il se trouve au centre de *Vigor mortis*, qui utilise l'image projetée aux côtés d'une interprète. Si, selon Barthes, la photographie est « un petit théâtre », nous verrons comment elle peut s'intégrer à la scène théâtrale.

Axée sur les conclusions tirées lors des précédents chapitres, l'analyse de *Vigor mortis* conclut le mémoire. Ce travail met en scène une interprète entourée d'images de différente nature: photographies, projection vidéo, animation numérique. L'animation numérique -squelette mouvant, spectre ou ectoplasme - qui apparaît aux côtés de la jeune femme est une autre façon d'inviter la mort sur la scène théâtrale. En plus d'être évoquée et simulée, la mort se fait donc personnage. Finalement, outre les notions de temps et d'espace qui ont été abordées dans le premier chapitre, cette partie s'attache à l'effet de présence de l'image et à ses conséquences sur la présence de l'interprète, soit à l'interaction du vivant et de l'artificiel sous le regard du spectateur.

**TREMBLAY, Nicolas**

*Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina (Ph.D.)*

Se résumant pour l'essentiel à un théâtre de paroles, l'œuvre de Valère Novarina a des balises claires. L'action de ses textes - utopiques ou concrètement scéniques - se déroule sur un plateau épuré et presque libre de tout décor, où les personnages entrent et sortent gratuitement, sans que leur va-et-vient réponde d'une causalité (comme celle d'une mise-en-intrigue). L'intérêt de cette présence théâtrale sans queue ni tête réside dans ses répliques surgissant de nulle part et dans leur étrangeté tantôt mystique, tantôt bouffonne. C'est la parole en elle-même qui, ici, étonne donc par sa seule teneur. Mais pour en arriver à ce résultat, tous les actants de sa représentation doivent rester interdits et hébétés devant le texte dialogué : auteur, acteurs et spectateurs y compris. Il y va, pour ce faire, d'un nécessaire travail de sape de la raison et de son autorité, d'une opération sacrificielle qui a, comme fonction, d'éviter qu'un corps - celui de l'acteur, du metteur en scène ou du dramaturge, par exemple - s'approprie la paternité du Verbe et occupe le lieu troué de son origine. Par sa forme générique, bien sûr, le théâtre - au contraire de la narration qui adopte toujours une focalisation et crée donc un espace-temps d'où son savoir peut s'actualiser - favorise l'absence de détermination de la Voix narrative. Ainsi disséminée au travers des acteurs et perdue dans l'action théâtrale, la Voix apparaît sur scène en se libérant continuellement des corps et de la matière. Par conséquent, elle annule, au fur et à mesure de la représentation, toute inscription de son origine. Inspirée pour une bonne part des travaux de Dominique Rabaté, cette thèse parle, à ce sujet et de concert avec le poéticien, d'épuisement. De son côté, Agamben explique ce geste sacrificiel en tant que véritable origine: la Voix est toujours supprimée, affirme-t-il. L'énonciation littéraire s'élabore en effet à partir de cet écart, comme le prétend, depuis Benveniste, la linguistique. Corps et Voix ne sont jamais réunis dans une présence pleine. Le théâtre novarinien, quant à lui obsédé par le Verbe et son avènement, provoque constamment leur séparation, dans un excès jubilatoire qui tient de la fête primitive.

<b>UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES</b>
--

**BILODEAU, Diane**

*Étude du profil motivationnel des spectateurs des théâtres d'été francophones en Montérégie (M.A.)*

Ce mémoire a pour but l'étude du profil motivationnel des spectateurs de *théâtres* d'été en Montérégie. L'objectif principal de cette étude est d'identifier laquelle des motivations intrinsèques, extrinsèques ou de l'amotivation pousse les gens à se rendre et à assister à une pièce dans un *théâtre* d'été. Certaines comparaisons

seront effectuées entre les différentes motivations de la théorie de l'autodétermination et des éléments socio-démographiques.

La recherche a été effectuée à partir de données brutes recueillies par un questionnaire, ce dernier ayant été adapté d'après un prétest, et distribué aux spectateurs rencontrés lors de visites dans les *théâtres* d'été de la Montérégie.

Nous présenterons tout d'abord la problématique de recherche, l'historique des *théâtres* d'été et ferons la présentation de la théorie de l'autodétermination. Par la suite, les résultats de la recherche seront présentés et analysés selon les résultats obtenus.

### **MASSÉ, Stéphanie**

*Les saturnales des lumières. Théâtre érotique clandestin dans la France du XVIIIe siècle* (Ph.D)

Résumé non-disponible.

## UNIVERSITÉ LAVAL

### **CHAMPAGNE, Renée**

*Lavoisier à la mer : recherche-crédation autour de la problématique de la réception théâtrale* (M.A.)

Lavoisier à la mer est une recherche -création visant à mettre en parallèle deux différents modes de perception et de pensée , l'un de type lecture et l'autre de type réseau, tout en offrant deux points de vue sur la fable, au sens propre comme au figuré. Ce mémoire présente les prémices de méme que les étapes préparatoires à la réalisation future de cette recherche -création. La conception d'un espace théâtral à double optique a pris appui sur certaines conclusions de Marie - Madeleine Mervant-Roux et de Rie Knowles portant sur la réception théâtrale. La conception de la proposition dramaturgique et du texte laboratoires a été orientée par le principe de double optique . Les différents langages scéniques (scénographie, lumière, son, image, texte, etc.) ont été mis en espace de manière à tenter de susciter des expériences de réception différentes en fonction de l'emplacement du spectateur dans l'espace théâtral

### **FAGUY, Robert**

*De l'utilisation de la vidéo au théâtre : une approche médiologique. Plus de 35 ans d'expériences vidéoscéniques québécoises* (Ph.D.)

Théorie de la pratique - pratique de la théorie , cette thèse oscille entre ces deux pôles en dégagant différentes avenues d'utilisation de l'image animée (vidéo) au théâtre d'où le terme vidéoscénique . Le théâtre des dernières années s'est beaucoup tourné vers les nouvelles technologies, particulièrement vers ces médias de l'image et du son , afin de renouveler à la fois le langage dramatique et scénique. Peu d'ouvrages ont été consacrés aux diverses relations entre cet art de



présence qu'est le théâtre et cet art de la reproduction visuelle qu'est la vidéo. Pour arriver à bien circonscrire cette rencontre intermédiatique, beaucoup d'approches sont possibles et cette thèse prend le parti pris d'une approche médiologique afin de globaliser l'impact d'un média autonome sur un autre. Selon Régis Debray, « Une médiologie n'a pas pour finalité la délivrance d'un message. Elle se contente d'étudier les procédés par lesquels un message s'expédie, circule et trouve preneur ». Il est donc question d'observer comment la vidéoscénique se manifeste techniquement puis comment elle s'inscrit dans l'espace et dans le temps. En prenant appui sur un modèle de communication développé par Maletzke, il s'agit ensuite d'examiner et de saisir les objectifs des créateurs qui ont recours à un pareil média et finalement prendre en considération les incidences systémiques inhérentes à la réception de cette médiation. Dans un premier temps, une mise en contexte des usages vidéoscéniques s'impose et le champ d'études, même s'il s'agit d'une théorie générale de la pratique, examine essentiellement la production théâtrale québécoise répartie sur trente-cinq années (1967-2002).

### **NADEAU, Karine**

*La trilogie des dragons : lecture d'un système riche, complexe et évolutif* (M.A.)

La pièce de théâtre *La trilogie des dragons* est le fruit du work in progress de six créateurs : Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud. Ce mémoire se penche sur le texte final qui a été publié en 2005, soit vingt ans après la création du spectacle. À l'aide d'un bassin théorique divers qui convoque l'analyse du texte de théâtre de Michel Pruner, les théories de la pragmatique de la communication et de la systémique, cette étude vise à mettre en lumière cinq axes : Ici structure de l'action dramatique (la fable, l'intrigue et l'action), le réseau des personnages, le temps, l'espace et finalement, le thème de la rencontre des cultures qui témoigne d'une ouverture graduelle à l'Autre et à l'Ailleurs. Cette "pièce-paysage" met en place un système riche et intelligent qui réquisitionne l'implication du lecteur afin que celui-ci décrypte les indices prémonitoires et les ramifications du texte.

### **PRUD'HOMME, Chantal**

*Cycles Repère et handicap visuel. Les rôles du facilitateur dans le contexte d'une création théâtrale* (M.A.)

Cet essai témoigne de mon expérience dans l'animation et l'adaptation d'un processus de création collective suivant les Cycles Repère, et impliquant des participants handicapés visuels non spécialistes du théâtre. En introduction, il présente les méthodologies empruntées pour la création du spectacle *Dodo tititit manman*, d'une part, et, d'autre part, pour l'étude de mes interventions en tant que facilitatrice dans le contexte de ce projet. Il relate ensuite les grandes lignes de notre parcours créateur avant de définir les différents rôles que j'y ai endossés. En passant par la description des fonctions assumées à titre de facilitatrice et de l'approche privilégiée, illustrées d'exemples concrets tirés de mon expérimentation, je tente de faire ressortir les principaux enjeux reliés à

l'utilisation des Cycles Repère auprès d'un groupe de personnes peu expérimentées en théâtre et vivant avec une déficience visuelle.

**NOTE**

Les informations apparaissant dans la « Bibliothèque académique 2008 » 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.