

Société québécoise d'études théâtrales

Bibliothèque académique du théâtre 2010

Résumés des thèses et des mémoires proclamés en 2010
Supplément au bulletin de liaison *Théâtralités / SQET*, n° 29, printemps
2012

Document préparé par Alexandre Gauthier



SQET

Table des matières

Avant-propos	2
Université Concordia	3
Université de Montréal	4
Université de Sherbrooke	7
Université d'Ottawa	9
Université du Québec à Chicoutimi	10
Université du Québec à Montréal	12
Université Laval	25
University of Alberta	29
University of Calgary	30
Note	30

AVANT-PROPOS

Chaque année, la *Bibliothèque académique du théâtre* se donne comme projet de recenser l'ensemble des thèses et des mémoires proclamés dans les universités canadiennes dont le sujet principal est le théâtre et la langue principale de rédaction est le français. Ces thèses ne portent pas exclusivement sur le théâtre québécois et peuvent relever autant du domaine de la recherche-crédation, que de la recherche traditionnelle ou de l'écriture dramatique.

Vous constaterez que l'édition de cette année est plus longue que celle des années précédentes. Est-ce le signe d'un renouveau dans les études supérieures en théâtre au Québec? Les études théâtrales sont-elles de plus en plus populaires? Il est difficile de répondre à ces questions, mais il est clair que les mémoires en recherche-crédation sont plus nombreux dans nos pages et qu'avec les centres de création toujours plus dynamiques que sont l'Université Laval, l'UQAM, l'UQAC et l'Université Concordia, la recherche-crédation sur les arts de la scène est en plein essor.

À la fin du document, vous trouverez les thèses et mémoires d'universités canadiennes-anglaises et étrangères qui portent sur le théâtre québécois. Cette recension permet de dégager les différents intérêts de recherche des jeunes chercheurs d'ici et d'ailleurs sur le théâtre et les diverses formes d'arts de la scène et de la performance.

Alexandre Gauthier
Université d'Ottawa

UNIVERSITÉ CONCORDIA

AMENDOLARA, Natasha

"A Bad Trip": Therapeutic Theater with Adolescents in a Residential Drug Treatment Setting (M.A.)

The purpose of this study is to explore the effects of using a therapeutic theater method of drama therapy with adolescents in a residential drug treatment setting. The design of the study is a descriptive group case study based on an eight-week therapeutic theater process, in which participants created an original piece of theater and performed it for the other residents of the facility. The data collected include the existent literature on both therapeutic theater and adolescent substance abuse, process and supervision notes, session material, and feedback from participants. This data was analyzed in order to discern the potential effects of the therapeutic theater process on the participants, with a particular focus on self-esteem, autonomy, and social skills as areas of potential change. The results of this study suggest that the therapeutic theater process had a positive effect on the self-esteem of the participants as well as their ability to communicate effectively with others and develop meaningful relationships. The implication of these results is that therapeutic theater is a useful therapeutic tool to be used with adolescents in a residential drug treatment setting.

BOIVIN, Catherine

The Stage, the screen and the space between: Re-thinking projected imagery in live performance (M.A.)

This thesis explores the use of moving image projection technologies in stage performance as it relates to dramaturgical and scenographic aspects. Projection techniques have been used in theatre since the seventeenth century, but it is not until the advent of cinema that the moving image begins to considerably influence stage practices including narrative, mise en scène, acting and spectatorial relations as well as the construction of stage space. This thesis traces the history of interconnectivity between screen media (film, video and digital imagery) and theatre in order to better understand critical issues that continue to challenge both stage practitioners and theorists today, in particular regarding the relation of actors and stage design to the screen image. This analysis also brings to light the long-lasting struggle of the stage between two-dimensional image reproduction and creation techniques and three-dimensional stage architecture and performing bodies.

This thesis uses a combination of critical and historical writings with personal experience and interviews to draw insights into how the stage and screen, two mediums with distinct ontologies, may be reconciled.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

COLON III, Phillip

Les figures de la divinité chez Sartre, Giraudoux et Camus : trois pièces écrites sous l'Occupation allemande. (M.A.)

Les mouches, *Sodome et Gomorrhe* et *Caligula* présentent des divinités parodiant et critiquant les dirigeants politiques de l'Occupation (1940-1944), ainsi que l'usage par les dictateurs des idéologies religieuses traditionnelles dans le but de soumettre l'humanité à des régimes totalitaires. Divinités théâtrales autrefois infaillibles et toutes-puissantes, les figures analysées dans ce mémoire relèvent des remises en question de la divinité et du pouvoir politique du XX^e siècle. Notre mémoire comporte trois chapitres examinant les discours de ces figures de la divinité sous des angles dramaturgique, sémiologique, philosophique et pragmatique avec comme point de départ l'hypothèse suivante : tout porte à croire qu'en limitant l'emprise de divinités fictives, et ce, en grande partie à travers les failles dans leurs discours, Sartre, Giraudoux et Camus ont tenté de neutraliser les discours correspondants d'hommes réels dans la conscience collective de l'époque. Les auteurs étudiés ont profondément modifié l'image traditionnelle de la divinité théâtrale en minant sa force langagière et en s'interrogeant sur son identité. Les divinités choisies pour cette étude annoncent la décomposition du personnage ayant lieu après 1950 : elles ont un statut dévalorisé de même qu'un langage à la force perlocutoire diminuée. Sans véritable emprise sur l'humanité, dépendant du théâtre, des simulacres, de l'histrionisme, ainsi que des faiblesses humaines, ces divinités caricaturales s'exposent à compromettre leurs régimes et sont réduites à une influence fortement limitée par la liberté des hommes. En actualisant ces mythes et récits ainsi, Sartre, Giraudoux et Camus ont tenté de discréditer, par extension, les dirigeants européens de l'époque.

LANDRY, Denys T.

Dramatizing whoredom: prostitution in the work of Tennessee Williams (Ph.D.)

Cette thèse explore le leitmotiv de la prostitution dans l'œuvre de Tennessee Williams et soutient que la plupart des personnages de Williams sont engagés dans une forme de prostitution ou une autre. En effectuant une analyse formaliste des textes de Williams qui illustrent toute forme de prostitution, avec une attention particulière à quatre grandes pièces, *A Streetcar Named Desire* (1947), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Suddenly Last Summer* (1958) et *Sweet Bird of Youth* (1959), cette présente étude fait valoir que le dramaturge utilise un mode de fiction - le gothique - en lien avec une pratique transgressive - la prostitution - pour relier les classes sociales et troubler les catégories de prostitution. Ce faisant, Williams offre une vision plus représentative et nuancée de la prostitution. Théoriquement, cette thèse repose sur des œuvres critiques portant sur le genre, la sexualité et l'histoire de Michel Foucault, David Savran, et Michael Paller afin de situer la dramaturgie de Williams dans le contexte historique et culturel des

années 1940 et 1950. La première partie de cette thèse (chapitres un et deux) fournit de nombreuses informations autobiographiques et biographiques qui expliquent pourquoi la prostitution est devenue le thème de prédilection pour Williams. Cette section met l'accent sur sa préoccupation constante à l'égard de sa prostitution artistique (en prostituant son art pour le succès commercial) et sexuelle (en payant pour des prostitués). Cette partie présente également un inventaire détaillé des prostitué(e)s, que je divise en trois catégories: 1) la prostitution des enfants, 2) la prostitution masculine et 3) la prostitution féminine. La deuxième partie de cette étude, composée des chapitres trois et quatre, identifie les personnages de Williams qui s'engagent dans une forme de prostitution morale. Ce groupe comprend ceux qui tirent directement profit de la prostitution des autres ainsi que ceux qui se marient uniquement pour un gain financier ou une promotion sociale ou les deux. L'œuvre de Williams résiste la représentation stéréotypée de la prostituée en littérature comme étant uniquement de sexe féminin ou provenant des classes sociales défavorisées ou les deux. La prostituée de Williams n'est ni une figure romantique ni une rebelle menaçant la société. Cette thèse conclut qu'en représentant des enfants prostitués, des femmes de rue, des prostitués de sexe masculin, des souteneurs, des proxénètes, des propriétaires de bordels, des leaders corrompus et des personnes qui se prostituent en concluant des mariages de convenance, Williams a effectivement et incontestablement dramatisé la prostitution sous toutes ses formes.

NADEAU, Jean-Philippe

La plume et le glaive : Caligula et la création littéraire chez Camus (M.A.)

Pour Albert Camus, la littérature était à la fois une activité essentielle à son bonheur et un objet de réflexion. Afin de saisir quelle conception de la littérature et quelle vision du rôle de l'écrivain se dégagent de son œuvre, ce mémoire aborde dans un même mouvement ses deux principaux essais, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, et une pièce de théâtre, *Caligula*. Notre premier chapitre consiste dans la recherche de ce qui, pour Camus, fait de la création artistique une activité privilégiée dans l'horizon de la pensée de l'absurde et de la révolte. Dans le deuxième chapitre, les différents commentaires émis par la critique à propos de *Caligula* seront examinés. La pièce, malgré l'opinion dominante, ne raconte pas l'histoire d'un empereur absurde qui se révolte contre son destin. L'importance du thème de la création littéraire dans cette pièce a également été grandement sous-estimée. Enfin, le troisième chapitre de ce mémoire présente notre propre analyse de la pièce. La confrontation de la fiction avec la théorie révèle une grande concordance entre les deux aspects de l'œuvre de Camus. L'accord n'est cependant pas parfait, et l'étude des points de friction découverts permet d'apporter des éclaircissements sur un des points les plus obscurs des essais de Camus : l'éthique du créateur placé dans une situation où il doit choisir entre tuer et mourir.

PHILIPPE, Jennyfer

Mortuaires suivi de La mort-vivance comme motif d'écriture dans Aurélia de Gérard de Nerval (M.A.)

Dans *Mortuaires*, une pièce de théâtre en fragments, deux sœurs se rencontrent dans une chambre d'hôtel; Jiji, la plus vieille, vient de retrouver les cendres de leur mère, morte dix ans auparavant; elle voudrait enterrer l'urne définitivement, alors que la plus jeune, Ge, tient à la garder près d'elle. Ce sera l'occasion pour les sœurs de faire valoir leur propre désir et de célébrer la morte, de reprendre contact avec ce qui reste d'elle dans leur mémoire. Le texte se présente sous forme de mini-scènes sans continuité, bien qu'étant toutes reliées, comme un dialogue interrompu, une cérémonie rejouant la mise en pièces du corps. La fragmentation de la mémoire constitue le projet esthétique de la pièce, dont le ressort dramatique tourne autour du souvenir endeuillé et du corps mort. La mort-vivance comme motif d'écriture dans « Aurélia » de Gérard de Nerval est un essai portant sur le rapport qu'entretient Nerval avec les morts dans le récit, ceux-ci constituant son moteur d'écriture. Au moyen de théories telles que la psychanalyse (Freud, Jackson), la sociologie (Murray) et la théorie de la lecture (Picard), il sera démontré que Nerval, dans *Aurélia*, se fait spirite en faisant revenir les morts au moyen du rêve. L'écriture se pose comme un lieu de rencontre entre les vivants et les morts, un espace dans lequel chacun doit se faire mort-vivant pour aller retrouver l'autre. Les frontières se brouillent et il devient difficile pour Nerval, ainsi que pour le lecteur, de distinguer le rêve de la réalité.

SAINDON, Marie-Claire

Danse, film, théâtre : une exploration de la création créative entre la musique et les arts de nature visuelle (M. Mus.)

Le programme de composition de musiques de film et multimédia de la Faculté de musique à l'Université de Montréal encourage la création de trois musiques de nature différente: acoustique, électroacoustique et mixte. Ces dernières supportent chacune une œuvre visuelle. Pour mieux explorer les possibilités, trois projets de nature visuelle différents, soit une chorégraphie, deux court-métrages cinématographiques et une œuvre dramatique, ont été créés en collaboration avec d'autres artistes. Pour la chorégraphie, X/Y, une trame sonore a été créée pour être jouée sur place par un petit ensemble acoustique. La musique des films, Mi Feng et Motel Pluton, est un mélange d'échantillonneurs et d'instruments acoustiques et a été enregistrée en studio. Quant à l'œuvre dramatique, L'Araignée, la trame sonore est de nature entièrement électronique, avec des échantillonneurs et de la manipulation électroacoustique.

SÉGUIN, Sarah-Jeanne

Les Journées nationales suivi de Quand les huissiers se saisissent de la scène : l'absurde bureaucratique dans le théâtre contemporain (M.A.)

Le recueil de brèves théâtrales *Les Journées nationales* rassemble trois courtes pièces (*La Journée nationale du pardon*, *La Journée nationale de la lutte contre l'embonpoint* et *La Journée nationale de la frivolité*) qui reposent sur une

prémisse commune, en apparence farfelue : l'obligation de célébrer un quelconque impératif social dicté par la majorité. À travers un humour parfois noir, *Les Journées nationales* se présentent comme de courtes satires sociales qui, en *judiciarisant* une conduite morale implicitement imposée, entreprennent de disséquer et de décomposer les normes sociales et les valeurs généralement admises afin d'en souligner les incohérences.

Quand les huissiers se saisissent de la scène : l'absurde bureaucratique dans le théâtre contemporain est un essai qui vise à analyser les procédés et à identifier les enjeux à l'œuvre dans les pièces de théâtre de *l'absurde bureaucratique*. Cette expression désigne des œuvres dramatiques qui, à travers un comique de décalage, une utilisation ludique et créative du jargon bureaucratique et une importance accordée au référent social du lieu et des personnages, expriment la terreur ressentie par leurs auteurs à l'endroit de l'institutionnalisation des relations humaines. À l'aide de quatre pièces principales (*Le Professeur Taranne* d'Arthur Adamov, *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver, *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers* de Lydie Salvayre et *États financiers* de Normand Chaurrette), d'études sur le théâtre de l'absurde (Esslin, Hubert) de même que d'ouvrages de sociocritique (Duchet) et de sociologie (Crozier et Friedberg, Le Breton), il sera démontré qu'en exprimant une tension constante entre l'intime et le professionnel, l'absurde bureaucratique laisse aussi entrevoir la persistance du pouvoir et de la responsabilité individuels au sein des organisations sociales.

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Mc CABE, Alexandre

L'amour et la mesure dans l'œuvre d'Albert Camus (M.A.)

À sa mort, accidentelle et tragique, Albert Camus, qui n'a alors que 47 ans, laisse derrière lui une œuvre inachevée. Trois ans après la réception du prix Nobel de littérature de 1957, l'écrivain croyait que son œuvre était encore à faire. A preuve, quelques mois avant sa mort, Camus avait amorcé ce qu'il entrevoyait comme le troisième cycle de son œuvre. Après l'avoir fait pour l'absurde et la révolte, Camus comptait consacrer un essai, une pièce de théâtre et un roman à la thématique de l'amour (les cycles étant ainsi constitués). Le premier homme, manuscrit publié par sa fille Catherine en 1994, soit 34 ans après sa mort, est malheureusement la seule trace concrète de ce qu'aurait pu devenir ce troisième cycle. Ce silence, trop précoce, laisse de nombreuses questions sur le cours nouveau qu'auraient pris les écrits d'Albert Camus. À défaut d'en connaître un jour la substance, il est possible d'en deviner les préoccupations et les intuitions contenues entre autres dans les notes laissées par l'écrivain et dans le développement même de l'œuvre camusienne. Au moment de bâtir son troisième cycle, Camus s'était déjà attaché à l'amour. Dès sa jeunesse, l'écrivain, fidèle à quelques intuitions fondatrices de sa pensée, avait déjà reconnu en l'amour une racine essentielle. Nous avons tenté, à

travers ce mémoire portant sur l'amour dans l'œuvre d'Albert Camus, de réfléchir à la place qu'a occupée cette thématique dans ses écrits. Reprenant trois définitions tirées du lexique grec, Éros, Philia et Agapè, nous avons cherché dans l'œuvre de Camus les multiples manifestations de l'amour. La lecture qui a découlé de cette « grille » d'analyse, souple, mais selon nous pertinente, donne un aperçu éclairant des questionnements qu'a eus l'écrivain en regard de l'amour tout au long de sa vie et plus particulièrement dans les dernières années de celle-ci (le récit du roman *Le premier homme*, bien qu'il soit inachevé, le confirme). L'amour maternel, l'amour du monde, l'amour des femmes, la solidarité et l'amitié sont autant de visages que Camus a donnés à l'amour dans ses écrits. Nous nous sommes employés dans ce mémoire à distinguer ces différentes formes d'amour et à les replacer dans leur contexte particulier.

VEILLEUX, Audrey

Engagement, révolte et conscience collective du devenir intellectuel au processus d'autodésignation : parcours de deux écrivains révolutionnaires (Hubert Aquin et Claude Gauvreau) (M.A.)

Dans le domaine des études littéraires, la question de l'engagement de l'écrivain a été abordée amplement pour décrire les événements littéraires, historiques, culturels et politiques de la Révolution tranquille au Québec, marquée notamment par la réapparition de la figure de l'intellectuel. Néanmoins, qu'est-ce qui pousse ce dernier à vouloir s'engager socialement et artistiquement ? Existe-il une corrélation entre cet engagement et le régime autoritaire duplessiste et clérical de la Grande noirceur ? Est-ce que cet intellectuel engagé aurait pu être mû par un vent de révolte ? Le présent mémoire tente de répondre à toutes ces questions. Partant de l'hypothèse que les écrivains-intellectuels, par leur engagement, ont contribué à l'avènement de la Révolution tranquille, ce mémoire propose de retracer, en se penchant sur diverses manifestations d'écrivains engagés, un comportement, sorte de morphologie du *devenir intellectuel*, voire révolutionnaire, qui pourrait s'avérer typique à toute révolution. En d'autres mots, ce mémoire tente d'exposer qu'à la suite d'une phase importante d'autoritarisme, un individu prend - ou peut prendre - petit à petit conscience de l'oppression qu'il subit et, dans le but d'y mettre fin, choisit de devenir « agissant ».

Dans un premier temps, un examen historique des notions françaises et québécoises de la naissance de l'intellectuel et de l'engagement est proposé ainsi qu'une étude des manifestations de l'engagement de ces intellectuels dans la société québécoise des années 1950-1959. Puis, les étapes, ou épreuves, qui jalonnent toute prise de conscience liée à la révolte et à la résistance sont circonscrites. L'écrivain-intellectuel se présente ici comme la figure de proue de ce mémoire. Dans un second temps, deux études de cas permettent de concrétiser ces notions au sein même de la vie et de l'œuvre de Claude Gauvreau et d'Hubert Aquin, collaborateurs de l'avènement de la Révolution tranquille et de l'autodétermination du peuple québécois.

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

GAUTHIER, Alexandre

Les Réécritures de Jocaste ou la paradoxale réhabilitation d'une « mère coupable »
(M.A)

Analyse dramaturgique comparée des réécritures françaises du mythe d'Œdipe, cette thèse se concentre plus particulièrement sur le personnage de Jocaste, qui semble avoir été réhabilitée, au fil des époques, par le théâtre. Personnage très secondaire dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, les auteurs français vont peu à peu lui accorder le statut de sujet. Nous abordons cette évolution d'abord selon des critères dramaturgiques - la présence scénique, les fonctions dramaturgiques - qui permettent de mettre au jour le développement scénique de Jocaste et l'importance que les auteurs lui accordent dans l'économie de la fable. Puis, l'évolution sera abordée selon des critères thématiques - l'ambiguïté amoureuse, la culpabilité - qui révéleront les nombreuses variations que subit Jocaste d'une pièce à l'autre. Ces variations témoignent, de manière plus générale, des ambitions et des tentations dramaturgiques des différents auteurs, mais aussi des enjeux sociaux, politiques ou religieux des divers contextes de production.

THIBAUT, Laurence Valérie

Comprendre l'expérience de création des artistes dans le théâtre pour adolescents en Ontario français (Ph.D.)

La présente recherche repose sur le principe que la création théâtrale professionnelle est une partie intégrante de l'éducation théâtrale et qu'elle peut contribuer à la mission linguistique et culturelle de l'école de langue française en Ontario (Haentjens et Chagnon-Lampron, 2004 ; Théberge, 2006b, Théberge, 2007a). Il est donc profitable d'aborder la problématique art-éducation-culture du point de vue de des experts de la création théâtrale pour apprécier l'ampleur de leurs initiatives et prendre en compte leurs constats et leurs besoins. J'ai rencontré seize professionnels de théâtre impliqués dans la création de spectacles pour adolescents pendant l'automne 2006. Les deux spectacles étudiés, *Libérés sur parole : la passion* et *Cette fille-là*, ont été créés respectivement par le Théâtre du Trillium et le Théâtre la Catapulte, à Ottawa. Au niveau théorique, je me suis appuyée sur les concepts d'expérience, de représentation, d'identité et de culture ainsi que sur modèle systémique de créativité de Mihaly Csikszentmihalyi (1999). Au niveau méthodologique, j'ai adopté une approche inspirée de l'ethnométhodologie (Garfinkel, 1967, 2007) pour avoir accès aux liens qui unissent l'artiste et son environnement.

J'ai d'abord étudié les représentations que les artistes se font de leur rôle dans l'éducation théâtrale et culturelle des adolescents. L'analyse a dévoilé les concepts d'artiste conteur, formateur et passeur. Ensuite, je me suis concentrée sur les parcours des deux directeurs artistiques des compagnies participantes. Finalement

l'observation des heures de répétition a fourni un portrait évolutif de l'expérience de création.

La recherche apporte une reconnaissance et une valorisation de l'engagement des artistes envers les adolescents et la communauté. Elle souligne le besoin de formation à une culture théâtrale que les artistes identifient chez de nombreux adolescents et parfois chez les enseignants, ces derniers étant décrits comme des partenaires indispensables. La recherche contribue à connaître le travail des artistes qui pourrait être davantage intégré à l'éducation des adolescents.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

DUFOUR, Annelise

Discours politiques dans Médée d'Euripide et de Sénèque (M.A.)

Ce mémoire fait l'étude et l'analyse de la pièce *Médée*, sous l'angle de deux illustres auteurs, Euripide, qui vécut en Grèce au V^e siècle av. J.-C., et Sénèque, à Rome au I^{er} siècle apr. J.-C. J'ai analysé leur pièce en mettant l'accent sur l'aspect politique de chacune des époques en question, et particulièrement sur les valeurs et l'éthique qui avaient cours dans leur société respective. Ce mémoire tente de montrer qu'Euripide et Sénèque se sont servis de leur théâtre pour faire un commentaire politique de leur réalité sociale.

Le premier chapitre traite de la pièce d'Euripide. À cette période, la femme n'avait qu'un rôle de reproduction dans la société grecque. Comme elle ne possédait pas le statut de *citoyen*, elle ne pouvait ni aller au théâtre, ni exercer un droit de parole. Ce qu'il y a de particulier dans cette tragédie, c'est que l'auteur met en avant-plan un personnage féminin d'origine barbare. La pièce bouleverse les idées préconçues de l'époque, car elle fait la promotion d'une femme assez forte et puissante pour triompher dans tout ce qu'elle entreprend. En étudiant l'époque de cet auteur grec, par le biais de sa pièce, j'en suis venue à la conclusion que le personnage de Médée sert à dénoncer la situation injuste vécue par la femme au temps d'Euripide, et à revendiquer un nouveau statut où la femme sera considérée comme un être humain à part entière.

Le deuxième chapitre traite de la pièce de Sénèque. Au premier siècle de notre ère, plusieurs événements importants ont marqué l'histoire, et particulièrement l'hégémonie romaine. La Rome impériale est dirigée par des empereurs qui recherchent le pouvoir absolu et qui prônent la violence. Ils affichent des caractères tyranniques et ils soumettent la société impériale à leur imprévisible pouvoir empreint de cruauté. La *Médée* de Sénèque se veut le reflet de cette réalité, puisqu'elle tient un discours politique rempli de violence; en ce sens, Médée personnifie bien les empereurs de l'époque. Sénèque s'insurgeait probablement contre la façon dont les empereurs exerçaient leur pouvoir et c'est peut-être pour cette raison qu'il a créé un personnage féminin aussi fort et cruel, qui se transforme en un instrument de dénonciation de toute cette violence généralisée présente à son époque.

En résumé, les deux pièces étudiées émettent un commentaire politique et les auteurs se servent de leur théâtre pour dénoncer une situation généralisée à leur époque respective. Nous pourrions conclure en avançant que la *Médée* d'Euripide est une victime, tandis que celle de Sénèque est un bourreau.

TORRIS, Sophie

L'écriture dramatique collaborative comme source de motivation dans le développement de la compétence à écrire des textes chez les garçons de 6^{ème} année du primaire (M.A.)

L'amour que nous portons à la langue française et le désespoir de constater que son usage se perd nous ont amené à entreprendre cette recherche. La problématique du manque de motivation pour le français écrit se fait beaucoup plus sentir chez les garçons que chez les filles, la perception négative de la tâche d'écriture et de leurs compétences entraînant chez eux un manque évident d'engagement et de persévérance pour la matière.

Notre cadre théorique présente d'une part le concept de motivation comme une dynamique complexe et changeante qu'un environnement pédagogique innovateur pourrait stimuler et d'autre part expose les différents atouts de l'atelier d'écriture et du genre dramatique.

Bénéficiant d'une expertise dans l'enseignement du théâtre et dans l'encadrement d'ateliers d'écriture, nous supposons que l'atelier d'écriture dramatique collaborative, lui-même faisant partie d'un projet à plus long terme de représentation théâtrale, peut offrir un cadre susceptible de remotiver intrinsèquement l'apprentissage du français écrit chez les jeunes du primaire. C'est donc en observant l'interaction de trois garçons de sixième année en situation d'écriture, en décrivant et en analysant les processus métalangagiers et métacognitifs explicités par leurs échanges que nous démontrons non seulement des changements au niveau des perceptions liées à la valeur qu'ils accordent à la tâche, à la contrôlabilité qu'ils détiennent par rapport à la tâche ainsi qu'aux perceptions qu'ils ont de leur compétence à bien écrire un texte, telle qu'elle est décrite dans le Programme de Formation de l'École Québécoise. L'analyse des données montre combien, dans ce contexte précis, les jeunes garçons s'investissent dans un travail effectif de planification, de mise en texte, de révision et de correction et combien ils ont recours à différentes stratégies d'apprentissage. Les résultats s'avèrent intéressants et invitent les enseignants à voir en l'écriture théâtrale, un processus dynamique, exploratoire et contextualisé qui ouvre sur un nouveau rapport à l'écrit.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

BEAULIEU, Diane

La théâtralité dans Une adoration : du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal (M.A.)

Ce mémoire propose de mieux comprendre la théâtralité en procédant à une étude comparative de deux œuvres : le roman *Une adoration* (2003) de Nancy Huston et son adaptation au théâtre par Lorraine Pintal, *Une adoration* (2006). Le roman de Huston se distingue en faisant une large place au théâtre et l'adaptation de Pintal peut certes miser sur cette théâtralité en le portant à la scène. En se penchant sur la théâtralité du roman et de l'adaptation, nous cherchons à saisir comment celle-ci peut fonctionner à l'intérieur de deux genres distincts. C'est dans une perspective socio-sémiotique que ces textes sont étudiés afin de faire ressortir l'identité formelle propre à chacun, en tenant compte de l'évolution des genres et de leur contamination réciproque. Le mémoire présente d'abord une réflexion portant sur la théâtralité, qui vise à désigner des paramètres qui peuvent sembler insaisissables, car ils varient grandement selon les cultures, les époques, les pratiques. Si le dialogue, la mimesis, l'action dramatique et l'oralité sont des éléments traditionnellement associés au théâtre, il faut voir comment ceux-ci infiltrent la trame narrative de Huston et comment ils se retrouvent, par la suite, dans l'adaptation de Pintal. Les deux œuvres sont étudiées séparément, afin d'accorder à chacune une analyse détaillée qui permettra de mettre au jour la théâtralité qui les caractérise. Ces créatrices que sont Huston et Pintal jouent avec les frontières des genres, laissant le dramatique et le narratif se combiner d'une façon singulière. Toutefois, si le roman de Huston peut rêver de théâtre et le décrire au point d'aspirer à une réalisation tangible dans un espace concret, il reste délivré des véritables contraintes scéniques qui définissent l'adaptation de Pintal. Au terme de l'étude, nous sommes à même de constater que la théâtralité a évolué et que les paramètres autrefois fondateurs du genre se sont transformés pour mieux permettre au théâtre de se renouveler. Ainsi, alors que Huston s'appuie sur des éléments traditionnels et plus formellement reconnaissables du théâtre, Pintal s'en détourne, d'une certaine manière, pour remettre en valeur les procédés romanesques. Elle exploite la contamination des registres dramatique et narratif déjà présente chez Huston, mais cherche surtout à transposer la narration, plus à même de relever les défis de la scène contemporaine.

CARDONA, Méliissa

Moi, mon double et l'autre(-moi) : du journal de Gombrowicz au texte dramatique dans le cadre d'une réflexion sur la dramaturgie de l'intériorité (M.A.)

Nous proposons, dans ce mémoire qui s'articule autour de la dramaturgie de l'intériorité, un survol des différentes modalités de l'écriture d'un nouveau je qui, mi-biographique, mi-fictif, appartient à un auteur. Nous explorons les composantes d'une écriture qui est sous-tendue par le pacte autobiographique de

Philippe Lejeune et qui tient lieu de gage d'authenticité. Cette annonce au lecteur se veut le premier pas vers la connaissance de soi par le biais de la communication avec l'autre. Notre mémoire donne à lire deux versants de l'engendrement dramaturgique du moi à partir de deux types de matériau intime. Notre mémoire-crédation est construite à partir de l'adaptation subjective d'un objet intime extérieur à soi, littéraire, alors que notre mémoire d'accompagnement fait état de l'utilisation du matériau biographique chez les auteurs de théâtre autofictionnel. Le mémoire-crédation s'est orienté à partir du *Journal* de l'auteur polonais Witold Gombrowicz. Nous introduisons notre travail par un volet biographique qui sert de pacte à la suite duquel nous proposons trois laboratoires d'écriture dramaturgique dans lesquels nous cherchons à transmettre l'intériorité de notre sujet/objet. *Moi, mon double et l'autre(-moi)* compte trois courtes pièces de théâtre précédées de préfaces explicatives concernant notre démarche d'adaptation. Les résultats de la recherche biographique ont guidé notre perception critique du matériau original et ont trouvé place dans la création. Nous avons choisi de rendre hommage au caractère autocritique de l'auteur qui pratique la démultiplication de sa propre pensée afin de couvrir et de dominer tous les discours possibles. *Moi, mon double et l'autre(moi)*, réitère le monologue du *Journal* en donnant parole à l'esprit faible. Nous verrons que notre projet d'adaptation recoupe des questions auxquelles sont confrontés les dramaturges de l'autofiction et que la transposition symbolique des références biographiques s'inscrit dans la thématique de réification artistique du mémoire d'accompagnement. En regard de l'autofiction, l'analyse des textes dramatiques s'attarde à l'écriture de la fictivité vécue retrouvée dans trois œuvres québécoises. *Rêves* de Wajdi Mouawad, *Le vrai monde?* de Michel Tremblay et *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau: un récit-fleuve* de Marcel Pomerlo, appartiennent à ce que nous caractérisons avec Jean-Pierre Sarrazac (1989) de dramaturgie du moi en mettant l'accent sur un protagoniste-auteur. Cette recherche sur le dévoilement d'un nouveau je passe par la symbolisation de la quête identitaire de l'auteur et a des reflets de narcissisme (le moi obsessionnel). La réflexion sur les manifestations de la dramaturgie de l'intériorité cherche à s'inscrire dans le mouvement de l'*Intima Theater* de Strindberg. Dans l'infiniment petit, l'intimité, trouver l'infiniment grand : l'exposition du moi pour un théâtre de l'Autre, un théâtre du Monde.

CÉDILOT, Stéfán

All I want is U2 : le théâtral, le performatif et le spectaculaire dans le concert rock (M.A.)

Il est fréquent, dans les critiques et les analyses de concerts rock, qu'on utilise des termes comme théâtral, performatif ou spectaculaire pour décrire certains spectacles. Ces concepts, qui sont empruntés à d'autres champs de recherche comme le théâtre et l'opéra, ont-ils forcément la même signification lorsqu'ils sont utilisés par les spécialistes de la musique rock? Si oui, comment s'articulent-ils dans le contexte de l'évolution du concert rock? Pour tenter de répondre à ces questions, et malgré certains exemples pris chez d'autres artistes, le groupe rock

irlandais U2 aura été choisi comme principal sujet d'analyse, entre autres parce qu'il est actif depuis plus de trois décennies et qu'il est demeuré un des groupes les plus populaires de la planète presque tout ce temps, ce qui lui a permis d'expérimenter avec divers concepts théâtraux, spectaculaires et performatifs, tout en les adaptant à des salles tels que les arénas et stades du monde entier. Si le champ de la recherche théâtrale a été le lieu de nombreux débats sur la définition du concept de théâtralité, du côté de la musique rock, le terme est généralement utilisé lorsqu'un artiste joue un personnage sur scène. Dans le cas de U2, la personnification a pris plusieurs formes au fil des ans: vêtements qui respectent les normes du genre punk rock dans les années 1970, construction d'une image d'artiste authentique dans les années 80, personnages caricaturaux et ironiques du chanteur Bono dans les années 90, pour arriver à un adroit recyclage et une synthèse de toutes ces phases dans les années 2000. Le spectaculaire, lui, se définit comme un dépassement de la norme admise pour un spectacle donné, donc un effet qui déjoue les attentes du spectateur. Dans le domaine du rock, ce dépassement est intimement lié à une évolution des moyens technologiques, elle-même une conséquence de la popularité de la musique et la nécessité d'adapter la technique de scène à des salles énormes. Si les effets spectaculaires du concert rock sont souvent dus à des avancées technologiques sonores et visuelles, il n'en demeure pas moins que, souvent, c'est la performance même de l'artiste qui surprend le plus le spectateur. Dans le contexte d'un concert rock, les notions de théâtralité, de spectaculaire et de performatif sont intimement liées, et la réalisation de l'effet spectaculaire, qu'il provienne de la technologie ou de la performance de l'artiste, est toujours le résultat d'une adroite mise en scène. Ne serait-ce que par les codes vestimentaires et scéniques par lesquels les artistes affirment leur appartenance à des styles de rock spécifiques, le concert rock est éminemment théâtral.

CHÉNIER-CHARRETTE, Solen

Les larmes et le sang : essai scénique autour de la dialectique du texte et du corps dans une mise en scène de Cyrano de Bergerac (M.A.)

Considérant la plurivocité de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, cette recherche vise à découvrir comment les discours conflictuels qu'elle implique peuvent être soutenus sur scène à la fois par la voie du texte et par la voie du corps. Ce que dit le texte devrait pouvoir être complété par le langage du corps et vice-versa, de façon à révéler les conflits intérieurs des personnages de Rostand. Ce mémoire s'attarde d'abord à l'étude de l'œuvre d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*. L'auteur est influencé par les divers courants de son époque: le drame romantique, la pièce historique, la «pièce bien faite». Il s'inspire également du classicisme, de même que de Cyrano, le personnage historique, poète et mousquetaire du XVI^e siècle. Ainsi, ces matériaux hétéroclites utilisés par Rostand dans son processus de création font l'objet d'une réappropriation: il y a recyclage, selon l'appellation proposée par Guy Scarpetta. Nous nous penchons également dans cette recherche sur l'interdisciplinarité scénique, les diverses possibilités de dialectiques entre texte et mouvement, plus particulièrement le

genre de la danse-théâtre, élaboré dans sa forme contemporaine par la chorégraphe Pina Bausch. Ce choix se base sur le contrepoint ainsi développé entre la densité du texte de Rostand, s'adressant à l'intellect, et l'abstraction d'un vocabulaire gestuel dansé, tout aussi élaboré, qui parle davantage aux sens. Ce sont certains procédés tirés du processus des artistes de la danse-théâtre - le dialogue corps-texte, la mise en scène de l'intériorité et la répétition - que nous avons utilisés dans la création accompagnant ce mémoire, *Les Larmes et le sang*. Ce travail de création a, en partie, porté sur l'étude des thèmes qui sont exploités dans la mise en scène: la théâtralité, le double, l'identité rêvée. Quelques procédés du recyclage ont, en outre, servi de base à l'élaboration de cette mise en scène. C'est d'ailleurs aussi le cas pour le texte de la création, un collage élaboré à partir du texte original d'Edmond Rostand. Dans le processus d'exploration, nous avons tenté de cerner les moyens de faire cohabiter sur scène le discours textuel et le discours du corps. En élaborant un vocabulaire gestuel indépendant de sa source littéraire, en différenciant chacun des discours, en mettant en évidence la trame narrative et en étudiant le rôle du souffle dans le travail des comédiens, nous avons cherché l'équilibre des moyens d'expression.

DOUVILLE, Anita

Écriture et expérimentation d'un répertoire de textes à caractère pédagogique utilisant la marionnette pour les enfants de 0 à 5 ans fréquentant un service de garde (M.A.)

Ce mémoire-création propose du matériel pédagogique destiné à initier les enfants de 0 à 5 ans au théâtre de marionnettes. La première partie de ce travail présente une réflexion sur le théâtre pour la petite enfance, ses tendances et son public, et propose une analyse de cinq textes dramatiques pour enfants: *Le bain* (Dubé, 2002), *Petit monstre* (Dubé, 1993), *Une lune entre deux maisons* (Lebeau, 1980), *Les petits orteils* (Lavigne, 1991) et *Glouglou* (Lavigne, 2008). La deuxième est constituée de courts textes dramatiques, accompagnés de notes pédagogiques qui permettent aux éducateurs et animateurs de créer une série d'ateliers. Adaptés aux intérêts et au vocabulaire des enfants en bas âge, les textes abordent les thèmes suivants: l'amitié, l'amour, le bonheur, l'entraide, la dispute, la solitude et la peur.

FÉOLI-GUDINO, Anrea

De retour : le post-exil comme mise à l'épreuve de l'origine dans les spectacles de Jorge Lavelli et Andrei Serban (M.A.)

Au retour, l'altérité rencontrée une première fois lors de l'exil s'est transformée. La confrontation avec le «nouveau» pays d'origine mène à un chavirement identitaire et le «revenant» fait l'expérience de l'«entre-deux» du post-exil. L'exilé qui revient à son origine met sa personne, ceux qui l'accueillent et sa vie en général, à l'épreuve. Dans les mises en scène de Jorge Lavelli, exilé volontaire argentin, et d'Andrei Serban, exilé politique roumain, de retour dans leur pays natal, on découvre des fragments de leur origine, des traces de leur retour chez eux. Bertolt Brecht a été l'exemple séminal de ce mémoire. Il est rentré en Allemagne définitivement après un long exil. Lavelli vit des retours ponctuels à Buenos Aires. Serban tente un retour plus stable à Bucarest; après un premier retour de

trois ans, il fait des retours ponctuels à Cluj et à Bucarest. Le premier chapitre de ce mémoire aborde l'altérité et l'identité du retour sous trois angles: être l'autre (*Yvonne, princesse de Bourgogne* - 1972 de Lavelli et *Oncle Vania* - 2007 de Serban); devenir l'invité chez soi (*Mein kampf (farce)* - 2000 de Lavelli et *La mouette* - 2007 de Serban); la langue maternelle comme outil identitaire (*Divines paroles* - 1964, *La fille de l'air* - 2004 et *Le roi Lear* - 2006 de Lavelli; Une trilogie antique (*Médée*, *Les Troyennes* et *Électre*) - 1990 et *Qui a besoin de théâtre:?* - 1990 de Serban). Dans le deuxième chapitre, nous étudions comment la mémoire (*Six personnages en quête d'auteur* - 1998 de Lavelli et *La cerisaie* - 1992-1993 de Serban), la perte (*Le roi Lear* et *Médée*) et la quête de l'universel (*La fille de l'air* et *Les Troyennes*) se déploient sur la scène pour dessiner l'entre-deux du retour. Le chapitre 3 traite de la réception en deux temps: nous verrons les particularités de l'œuvre chez chaque metteur en scène quand il retourne dans son pays natal d'une part, et d'autre part, nous étudierons le regard que portent la critique et le public sur Lavelli. Des neuf spectacles à l'étude, sept contiennent des traces de reprise, de duplication ou de recréation de la version originale montée dans les pays d'accueil respectifs: la France pour Lavelli et les États-Unis pour Serban. Cette réflexion sur l'œuvre de metteurs en scène «revenants» procède d'une double approche: d'un point de vue philosophique et du point de vue de l'analyse théâtrale.

FILION, Marie-Michèle

La genèse des représentations chez Peter Sellars à partir de l'étude des répétitions de Tristan und Isolde de Wagner (2005) (M.A.)

Un parcours au cœur des écrits et des témoignages détaillant les divers processus des répétitions orchestrés par les metteurs en scène a permis d'en arriver à situer la pratique de Peter Sellars. La présente étude se base sur l'observation des répétitions de *Tristan und Isolde* qu'il a mis en scène au printemps 2005 à l'Opéra de Paris. L'analyse de la génétique de ce spectacle s'est effectuée par la tenue détaillée d'un journal de bord ainsi que des entretiens exclusifs avec les principaux créateurs de la production. Dans ce mémoire, il s'agit d'abord de développer les spécificités du parcours de Sellars dans la mise en scène d'opéra ainsi que la résolution des problèmes posés par Tristan et l'inspiration du travail de ses prédécesseurs. Dans un deuxième temps, les collaborations de Sellars issues de relations de longue date sont analysées: celles avec Gérard Mortier, directeur artistique de l'Opéra de Paris (2005-2009), James F. Ingalls, éclairagiste qui l'accompagne depuis trente ans, ainsi qu'avec Bill Viola, vidéaste. Pour terminer, le noyau du mémoire, celui de la direction des chanteurs par Sellars, est présenté à travers diverses méthodes de travail employées. De surcroît, il est question de sa collaboration significative avec le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen et du contexte de la reprise du spectacle. Comme au théâtre, les représentations d'opéra naissent d'un processus de création où les observateurs sont rarement admis, car la nature de leur présence peut perturber le déroulement à caractère intime des répétitions. Dans ce mémoire sont réunis les éléments substantiels du déroulement des répétitions chez Sellars. Son contenu tente de décrire avec le plus d'objectivité

et de justesse possible un processus où, bien souvent, les intentions se dissimulent et se manifestent à l'intérieur de sous-entendus et de non-dits.

GAUTHIER, Marc

Les fantaisies militaires de Max Auesberger : une représentation théâtrale du mal entre fragments littéraires et vidéo (M.A.)

Ce mémoire-création propose une représentation du mal au théâtre par le biais de fragments littéraires adaptés du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell et d'images vidéo créées de toutes pièces. Tant pour des peintres et graveurs qui, tels Jérôme Bosch, Pieter Bruegel l'Ancien ou Albrecht Dürer, ont voulu représenter le démoniaque au début de la Renaissance, que pour des metteurs en scène contemporains comme Guy Cassiers, Jacques Delcuvellerie ou Claude R  gy, qui se sont emparés de la folie génocide dans *Wolfskers*, *Rwanda 94* et *Holocauste: fragments*, les artistes ont cherché à donner au mal une forme visuelle à partir de définitions fluctuant selon le contexte sociohistorique. Au fil du temps, ces variations dans l'acception du concept et, par conséquent, dans ses représentations artistiques, portent à croire que le problème n'est pas tant de savoir si le mal peut prendre une forme visuelle que de déterminer si les représentations qui en sont proposées correspondent au fait qu'il est, par définition, sans véritable nature - autrement dit, qu'il est une disposition qui ne peut être fixée, un état en perpétuelle transformation. Ainsi, l'enjeu de notre essai scénique *Les fantaisies militaires de Max Auesberger*   tait de faire apparaître ce mouvement infini de métamorphoses du mal et ce, à partir de la prémisses que seule la projection vidéo, au théâtre, peut en rendre compte. C'est en fonction de cette hypothèse que s'articulent les trois chapitres du présent mémoire. En effet, le premier est consacré à l'analyse de trois cas emblématiques de représentations de génocides au théâtre, soit *Mefisto for ever* de Cassiers, *Rwanda 94* de Delcuvellerie et *Holocauste: fragments* de R  gy. Le deuxième chapitre traite des supports de projection vidéo en tant que matériaux visibles permettant de rendre compte de la vie psychique du personnage de Max Auesberger. Enfin, le troisième chapitre s'articule autour de l'utilisation de l'image vidéo comme outil servant à représenter d'incessantes variations de la notion du mal -et ce, tout en évitant le piège de la monstration et de la tautologie visuelles.

HAINS, Lyne

Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 (Ph.D.)

Dans les études portant sur le théâtre québécois, très peu d'espace est consacré aux femmes dramaturges. Après avoir lu l'ensemble des textes dramatiques du répertoire féminin, nous avons repéré une problématique récurrente, soit celle de l'ombrageuse relation mère-fille. Cette relation revêt une importance majeure dans l'identité féminine, dans les liens que les filles et les femmes entretiennent les unes avec les autres. Il a un impact décisif sur la vie et sur le cheminement des femmes, autant dans leur intimité que dans leur vie sociale.

Un double cadre théorique a servi à la rédaction de notre thèse. Le cadre théorique principal de notre thèse se composera des textes de théoriciennes qui ont étudié l'union mère-fille (Rich, Irigaray, Couchard...). Notre démarche

sera donc de nature psychanalytique puisque cette théorie répond, de façon adéquate et opportune, aux questions portant sur l'évolution de l'être humain. Il va sans dire que le langage utilisé devra être emprunté à la dramaturgie. De la structure textuelle au personnage en passant par le langage, plusieurs écrits critiques soutiendront l'étude des éléments composant les textes du corpus. Ce deuxième cadre théorique, composé de dispositifs de l'analyse théâtrale, servira à faire ressortir des éléments clés des textes, à découvrir certains principes organisateurs, certains types de paroles (Ryngaert, Ubersfeld, Sarrazac, Pavis, etc.).

Les années 1960-1973 verront apparaître, dans le théâtre féminin québécois, la voix de la mère, qui se joindra à la voix de la fille pour exprimer les difficiles relations qui les opposent. Les mères prendront la parole, contrairement à ce qui se passe dans le roman québécois, où la mère ne deviendra narratrice que beaucoup plus tard. Deux pièces retenues, *Le temps sauvage* (1967) d'Anne Hébert et *Encore cinq minutes* (1967) de Françoise Loranger, témoignent de ce moment historique.

Lors de l'essor du féminisme des années 1970 (1974-1979), les filles chercheront à sortir de leur emprisonnement en sommant la mère de comparaître devant elles et en la condamnant sans possibilité d'appel, allant jusqu'à tuer symboliquement cette gardienne des valeurs de la société patriarcale. Le matricide traduit donc une volonté de libération. Empruntant des formes éclatées, des monologues et une structure semblable à celle d'un procès, ces auteures écartent le réalisme, qu'elles associent au patriarcat. Les pièces plus représentatives de cette période sont sans aucun doute *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, de Gagnon, Laprade, Lecavalier et Pelletier et « Les vaches de nuit » de Jovette Marchessault.

La troisième période (1980-1999) verra naître plusieurs voies théâtrales différentes. L'une des voies marquera un retour à un théâtre plus réaliste, à une structure dialogique, puisque les filles réagiront avec vigueur, voulant anéantir l'héritage que leur mère leur a légué, même si cette lutte doit les mener vers un destin tragique. La deuxième voie présente des dramaturges qui, par des procédés allant du témoignage à l'utilisation d'un espace du récit, institueront l'espoir qui pourra enfin permettre aux mères et aux filles de partager leurs attentes et leur vie intérieure. Quant à la troisième voie, née plus tard, à la fin des années 1990, elle est mise de l'avant par des jeunes femmes qui utiliseront l'onirisme et les monologues fragmentés pour dénoncer la mère féministe et permettre à la fille d'inventer sa propre voie, au prix, une fois de plus, d'un matricide. *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* (1983) de Marie Laberge, *La déposition* (1988) d'Hélène Pedneault, *Baby Blues* (1989) de Carole Fréchette, *Les divines* (1996) de Denise Boucher et *Dévoilement devant notaire* (2002) de Dominick Parenteau-Lebeuf feront donc l'objet d'une analyse en profondeur.

LAMBERT-PELLERIN, Virginie

La critique de l'institution asilaire dans « Le pas de Gamelin » de Jacques Ferron : la question du théâtre (M.A.)

Ce mémoire porte sur « Le pas de Gamelin », un récit de Jacques Ferron publié en 1987 à titre posthume dans un recueil intitulé *La conférence inachevée*. Bien qu'il s'agisse de l'ultime tentative de Ferron pour mener à terme un projet qui le préoccupait depuis longtemps, soit de réaliser une grande œuvre sur la folie, peu de chercheurs s'y sont intéressés. Pourtant, celle-ci est particulièrement riche: Ferron, en dressant le portrait de plusieurs folles auprès desquelles il a travaillé comme médecin à l'asile Saint-Jean-de-Dieu entre 1970 et 1971, formule un véritable réquisitoire contre l'institution asilaire. Or, si la dimension polémique du « Pas de Gamelin » semble être une évidence, les modalités de son inscription dans le texte ont rarement été étudiées. C'est donc ce que nous nous proposons de faire en explorant la piste du théâtre. En effet, après avoir effectué un survol socio-historique de l'évolution de la notion de folie et des mesures qui ont été prises contre elle au cours des siècles, nous serons en mesure de comprendre comment l'internement est souvent la conséquence d'une confrontation entre rôles sociaux et rôles individuels, quand un individu ne se conforme pas aux moules prescrits par la société qui l'entoure. Nous constaterons aussi que, dans un monde où chacun joue son existence dans le regard d'autrui, la frontière entre rôle social, individuel et dramatique est poreuse car, lorsqu'un rôle sert à en masquer un autre, les interactions deviennent théâtralisées. C'est donc en nous appuyant sur ces quelques considérations théoriques que nous pourrions étudier les relations qui unissent les personnages du « Pas de Gamelin ». Nous observerons comment l'usage que font les protagonistes des artifices du théâtre contribue à révéler une théâtralité latente dans l'asile, qui se trouve décuplée par la description que donne Ferron du jeu des folles. En effet, l'auteur, en accentuant leur aspect carnavalesque, démontre leur volonté d'aménager un espace d'unicité individuelle dans cette grande mise en scène ourdie par l'autorité asilaire dans le dessein de forcer l'uniformisation. Enfin, en transposant ce modèle d'interaction sur celui du théâtre dans le théâtre, il nous sera possible de cerner la position qu'y occupe Jacques Ferron, qui se met lui-même en scène parmi les folles et les représentants de l'autorité. Nous verrons ainsi que, tel un fou du roi moderne, Ferron tire profit de sa situation ambivalente entre la médecine et la folie pour critiquer l'institution asilaire et, plus encore, le processus de catégorisation qui y mène.

LEMOINE, Suzanne

Exploration du thème de l'immersion dans une installation performative multi-écrans : expérience de l'interconnexion entre individu et environnement (M.A.)

J'ai choisi le thème de l'interconnexion impliquant le rapport entre la conscience humaine et les fondements du réel qui créent notre environnement physique. Ces fondements, qui relatent la création de toute matière, ont été établis par la science moderne. Pour ce projet, ils ont été mis en relation avec le mythe de la *Genèse* dans une installation performative multi-écrans. L'objectif de cette rédaction vise à comprendre les tenants et aboutissants de certains des principes fondamentaux

de la physique quantique, du point de vue de la responsabilité des arts, dans un cadre plus large de questionnement éthique et philosophique. La connaissance de la réalité a toujours été intégrée à l'évolution de l'art, celui-ci ayant un rôle clé dans la vision du monde véhiculée par la société. Ce texte élabore la thématique de l'interconnexion d'un angle plus analytique sous l'égide des principes de la physique. Ces derniers ont été la source sous-jacente d'inspiration pour cette installation médiatique performative, alliant les arts de la scène et les arts médiatiques. Les principes de base de la physique moderne furent assimilés le mieux possible, grâce aux ouvrages de physiciens-théoriciens ou de philosophes de la science, pour les besoins de cette présente étude. L'objectif est d'interroger leur impact sur la culture, en corrélation avec la thématique d'interconnexion des phénomènes, et d'émettre une réflexion sur la fonction de l'art en rapport avec ce thème. La création de l'installation performative ne fut pas axée sur la portée du mythe en soi, mais sur des thématiques constitutives de ce mythe qui permettaient d'explorer indirectement certains principes de la physique moderne reliés à l'interconnexion: la complémentarité des contraires; l'intrication des phénomènes; la temporalité non-linéaire; et l'évolution de la conscience. Certaines des lois émergeant de la physique quantique peuvent être étrangement corrélées avec des composantes mythologiques anciennes. L'art est le langage à travers lequel nous percevons les nouvelles relations qui parsèment l'environnement, à la fois physique et métaphysique. Il est l'instrument essentiel dans le développement de la conscience. (Youngblood, 1970, p. 47) La vie elle-même ne devient-elle pas de l'art quand il n'y a pas de différence entre ce que nous sommes et ce que nous faisons? (Youngblood, 1970, p.42)

MARTEL LASALLE, Guillaume

Le monde en représentation dans l'auto sacramental Le grand théâtre du monde de Pedro Calderón de la Barca : la figure du theatrum mundi prise comme matière dramatique (M.A.)

Le présent mémoire explore la figure du *theatrum mundi* telle qu'elle se développe dans le théâtre religieux de Pedro Calderón de la Barca, et la manière dont, par le concours de l'auto sacramental *Le grand théâtre du monde*, un tournant s'effectue dans la longue tradition de cette métaphore. Lieu commun de la philosophie classique et de la théologie chrétienne, lié à un régime mimétique de représentation empreint d'idéalisme platonicien, le rapprochement du théâtre et du monde trouve dans le théâtre du Siècle d'or - théâtre global et total à l'intention de l'ensemble de la société- un espace de consécration et de transformation. On sait que l'auto sacramental, genre exclusivement espagnol, était un véhicule de propagande catholique d'une grande envergure à l'époque de la Contre-réforme. On sait aussi que Calderón de la Barca, en tant que maître incontesté de cette forme, et poète favori du roi, mais aussi en tant qu'homme de théâtre aux multiples ressources, était à même de construire une œuvre religieuse d'une grande complexité dramatique. En conséquence, ce mémoire examine la manière dont le motif du théâtre du monde devient, à travers une pièce de l'art de propagande catholique, l'expression d'un régime matérialiste de la représentation,

et comment le personnage allégorique du Monde dans *Le grand théâtre du monde* devient l'incarnation scénique d'un langage dramatique et pratique en déprise de la tradition métaphysique qui le suscite. Grâce notamment à la théologie des pères de l'Église et à la philosophie baroque de Leibniz, on aura l'occasion de voir se constituer en image affirmative de la création et du théâtre, cette pièce qui, vivante jusqu'à nous, aura su séduire aussi, par l'amplitude sémantique de ses figures et la richesse de sa poésie, le Nouveau Théâtre Expérimental québécois et la plume de Jean-Pierre Ronfard.

MORIN, Geneviève

4 p'tits tours et puis...: élaboration d'une écriture scénique à partir de la relation entre corps et objets (M.A.)

Ce mémoire-crédation traite de la relation entre les corps et les objets au théâtre et explore leur potentiel métaphorique et poétique. Le spectacle théâtral *4 p'tits tours et puis ...* est le résultat de l'élaboration d'une écriture scénique composée de la dialectique entre les objets et les corps autour de la thématique du deuil. Ce document d'accompagnement comporte quatre axes de réflexion: un survol historique de diverses utilisations de l'objet et du corps dans l'art contemporain; une réflexion sur la relation du corps et de l'objet au théâtre; la justification des choix esthétiques effectués pour la composition de notre création et, enfin, le développement de la démarche créative privilégiée lors de la réalisation. L'objet métaphorisé, le corps fictif, le mime corporel, l'objet tel un révélateur de conflits psychologiques, l'objet comme une contrainte, le dispositif architectural en tant qu'objet et l'utilisation de l'image sont quelques-uns des éléments abordés dans ce document. L'objectif principal de ce travail était de parvenir à l'élaboration d'une forme d'écriture sans faire usage de la parole. Nous avons choisi d'y accéder grâce à l'emploi d'objets et à un traitement fictif du corps inspiré des principes du mime corporel selon Étienne Decroux. Nous avons créé une écriture métaphorique en partant de la forme pour aller vers le contenu. La trame évolutive de notre création s'est construite à la suite d'un travail d'exploration avec des comédiennes et différents objets. Nous voulions ainsi faire naître l'émotion à travers la relation entre les corps et les objets et permettre l'expression du déni, de l'impuissance, de l'instabilité émotive et la nostalgie qu'éprouve une personne endeuillée. Cet essai nous a permis de constater que l'orchestration d'une suite d'images peut raconter visuellement une fable. Même si son interprétation demeure variable d'un spectateur à l'autre, l'emploi des images créées par le renouvellement incessant du dialogue entre les corps et les objets permet à l'artiste d'exprimer une vision personnelle du monde de manière poétique.

MORISSETTE, Jean-François

Le jeu dans la sociologie : du phénomène au concept (Ph.D.)

Cette thèse présente une étude théorique et épistémologique du concept de jeu - étude qui, tout en prenant ancrage dans la tradition sociologique, se fonde sur l'herméneutique de H.G. Gadamer ainsi que sur la dialectique hégélienne. Divisée en deux parties -respectivement intitulées *Sociologie(s) du jeu* et *Herméneutique*

et dialectique du jeu -la thèse examine, dans un premier temps, les principaux textes fondateurs de la pensée sociologique sur le jeu, en suivant l'exigence formulée par l'herméneutique de Gadamer d'un dialogue avec autrui et d'une appropriation et d'une reconnaissance de la légitimité de son propos. Au travers de ce dialogue; les concepts et les représentations qui ont tissé la pensée sociologique du jeu sont identifiés et ressaisis. La première partie de la thèse compte trois chapitres correspondant chacun aux trois principales bases épistémologiques de la sociologie -le situationnisme ou interactionnisme, le monisme ou holisme et l'individualisme méthodologique -qui, elles-mêmes, renvoient à trois manières différentes de concevoir le jeu, c'est-à-dire, respectivement: le jeu comme métaphore de la socialité (Ch. 1), le jeu comme prisme de la civilisation (Ch. 2) et enfin, le jeu comme instrument d'analyse de l'action rationnelle (Ch. 3). Dans un deuxième temps, la thèse relit et relie les différentes études sociologiques sur le jeu en retournant au phénomène du jeu principalement le théâtre, mais aussi les échecs et le hockey -en compagnie de la dialectique hégélienne et du processus de suppression-conservation qui la structure. Se divisant également en trois chapitres, la deuxième partie de la thèse se présente comme un exposé des différentes médiations au travers desquelles le jeu se réalise progressivement. Dans son moment subjectif (Ch. 4), le jeu est travaillé par la médiation des émotions, de l'imagination et du style. L'intermédiation de la liberté, de la règle et de la mesure constitue, par ailleurs, le jeu dans son moment objectif (Ch. 5). Et enfin, dans son moment esthétique (Ch. 6), le jeu accède à la qualité de représentation, voire d'une belle représentation, et il se configure et se montre au travers de l'articulation dialectique de ses qualités musicales, plastiques et dramatiques. En somme, l'examen du devenir du jeu qui est ici mené « fait voir » et « voit-faire » le jeu en le voilant et en le dévoilant à la fois, et ce dans la mesure où la mise à jour des différentes médiations par lesquelles le jeu se constitue, se forme et se déploie sur le plan phénoménal dévoile et fait voir le jeu en tant que concept, mais au travers de son dévoilement, le concept jette en quelque sorte un voile sur le phénomène du jeu et le « fait-voir » et le « voit-faire » en sa qualité de symbole du symbolique, ainsi qu'en son activité de formation de soi, du social et du beau.

RÉGNIER, Jean

Physiologie de l'auteur dramatique : « Histoires saisonnières autour du feu » (M.A.)

Ce mémoire création a pour sujet l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique. Il s'organise en trois scènes dramatiques qui ont été écrites en engageant, pour chaque scène, un organe du corps distinct, lié à un élément de la nature et à une saison. Chaque scène comporte trois trios: l'eau, les reins, l'hiver; le bois, le foie, le printemps; le feu, le cœur, l'été. Elles mettent en relation les deux mêmes personnages, devant un feu. Une lecture publique des scènes a été présentée lors d'une conférence démonstration où l'auteur a également exposé les caractéristiques de son expérimentation. Des réflexions théoriques inspirées de *La psychanalyse du feu* et de *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard appuient la recherche, ainsi que des travaux de Larry Tremblay, Louis Jouvett, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Pol Pelletier et Bonnie Bainbridge Cohen. L'auteur de ce

mémoire a aussi suivi un entraînement physique et énergétique, le *qi gong* de *La mémoire du souffle*, afin de favoriser une perception subtile des manifestations du corps. Cet entraînement a été supervisé par Marie-Claude Rodrigue. Il mobilise, à chaque saison, un organe corporel spécifique en correspondance avec un élément de la nature. La tenue d'un journal de bord complète la démarche en vue de témoigner de la manifestation de la dynamique corps objet - corps sujet chez l'auteur dramatique en action. L'utilisation de l'imagination matérielle a stimulé la pulsion créatrice de l'auteur dramatique. Des traces des éléments de la nature et de leurs dérivés sont perceptibles dans les trois scènes. La principale révélation de l'expérimentation est la reconnaissance de l'existence d'un mouvement énergétique particulier à chaque élément de la nature lorsque celui-ci est imaginé et senti, comme une matière, dans un organe du corps.

SIMARD, Lise-Anne

Marie-Antoinette dans le désordre : raconter une [i.e. un] personnage historique par le costume (M.A.)

Ce mémoire rend compte d'un long processus qui trouve son origine dans le travail du théâtre : décors, costumes, textes, voix, acteurs et représentations, processus qui puise dans les caprices, les anecdotes, les vérités et les mensonges de la grande histoire. Il fait état de la recherche qui a mené à la réalisation d'une vidéo mettant en scène le lent déshabillage d'un personnage célèbre, Marie-Antoinette d'Autriche, et à l'exposition recontextualisant les costumes et les accessoires utilisés pendant le tournage. En plus de mettre Marie-Antoinette en relation avec sa mère, Marie-Thérèse de Habsbourg, ce récit vidéographique a fait appel à d'autres personnages qui portent le récit: les Archivistes, les Bornes et les Africaines. À travers ces personnages secondaires, le corps du personnage-actrice Marie-Antoinette, surexploité par la culture populaire, est décortiqué, classifié, classé, reclassé et conceptualisé avant d'être utilisé comme point d'ancrage d'une création théâtrale. Dans la construction de cette histoire, le costume, réel et conceptuel, a servi de trame au texte, qui a ensuite guidé la gestuelle de l'actrice une fois le costume endossé. À travers un effeuillage menant au corps de l'actrice, le présent texte fait, couche après couche, état de cette réflexion sur le corps mis en scène et sur les capacités et limites de celui-ci à raconter une expérience sensible.

TOMAS, Oriol

Variations sur Pelléas : l'apport d'une partition gestuelle à la direction d'un chanteur lyrique (M.A.)

Ce mémoire de maîtrise porte sur une méthode spécifique de direction créée et mise à l'épreuve auprès de chanteurs lyriques. Elle consiste en la création d'une « partition gestuelle » qui vise à nettoyer, styliser le geste de l'interprète ainsi qu'à évacuer tout mouvement superflu ou indésirable qui n'a pas été prévu, au préalable, par la mise en scène. Afin de vérifier la pertinence de cet outil, nous avons choisi quatre extraits de l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, pour lesquels nous avons élaboré quatre partitions gestuelles, selon quatre esthétiques

théâtrales différentes, soit le « néo-réalisme », le « constructivisme des émotions », le « formalisme » et le « néo-expressionnisme ». En plus de faire un retour sur cette expérience, en revenant sur nos aspirations et nos réalisations, mais sans taire les obstacles auxquels nous avons été confrontés et les solutions que nous avons dû imaginer pour les surmonter, nous axons la réflexion sur la mise en scène lyrique en nous basant, entre autres, sur quelques-unes des mises en scène de *Pelléas et Mélisande*, dont celles de Peter Stein, Graham Vick et Robert Wilson. Suite à l'expérience, il nous semble que l'utilisation d'une partition gestuelle, comme méthode de direction d'un chanteur lyrique, mène effectivement l'interprète à avoir une meilleure compréhension de son personnage et une plus grande maîtrise de ses gestes. Ces extraits ont été présentés devant public les 26 et 27 mai 2008 au Studio d'Essai Claude-Gauvreau à l'Université du Québec à Montréal en collaboration avec l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal.

TREMBLAY, Lucie

Le corps en formation, en jeu, en scène : un apprentissage du comportement scénique avec des élèves du secondaire (M.A.)

Ce mémoire-crédation concerne l'enseignement de l'art dramatique au secondaire. Il a pour sujet le jeu de l'acteur adolescent qui est en situation de représentation. La problématique de cette étude est en lien avec le développement de la capacité des élèves à capter l'attention des spectateurs. Le but recherché est de créer des situations d'apprentissages qui permettent aux apprentis d'acquérir des comportements scéniques qui maintiennent l'attention d'un auditoire. L'hypothèse qui y est développée est qu'un entraînement et une approche corporelle sont nécessaires au développement des états psychophysiques liés au travail théâtral. Le mémoire est composé de trois chapitres. Le premier expose des constats qui ont été observés à travers une pratique de l'enseignement de l'art dramatique. Cette situation est mise en parallèle avec les changements survenus dans la formation de l'acteur professionnel depuis le début du siècle. Le deuxième chapitre contient des réflexions théoriques sur l'apprentissage du jeu, la présence scénique, et la nécessité d'un entraînement pour acteur. Tout au long des deux premiers chapitres, on retrouve des références à des artistes pédagogues qui s'intéressent à ces questions. Enfin, le dernier chapitre comporte des comptes rendus d'expérimentations en milieu scolaire avec une trentaine d'adolescents. On y explique aussi la genèse de la création qui s'en est suivie. Ce mémoire se conçoit et se comprend donc comme un outil d'accompagnement à la création *Sur les traces de l'absence*, dont le document visuel est déposé au CERT, le Centre de Recherches Théâtrales de l'École supérieure de théâtre, à l'université du Québec à Montréal. Cette recherche permet de mieux cerner la notion de présence en utilisant une langue de travail accessible aux jeunes. Elle démontre qu'il est possible de créer un entraînement spécifique pour des acteurs adolescents afin de générer des comportements scéniques qui captent l'attention des spectateurs.

UNIVERSITÉ LAVAL

BUSSIÈRES, Dave

Les associations de technites dionysiaques et l'organisation des concours à l'époque hellénistique (M.A.)

Dès le début du III^e siècle a.C, se formèrent dans le monde grec des associations professionnelles qui rassemblaient en leur sein, sous l'égide de Dionysos, des artistes de scène dotés d'un savoir-faire (τεχνή). Placés sous la protection du dieu du théâtre, les membres de ses confréries se désignèrent οἱ περί τὸν Διονύσον τεχίται, c'est-à-dire « les artistes — les détenteurs de la τεχνή — regroupés autour de Dionysos ». Quatre grandes associations, dont les espaces d'activités correspondent aux quatre principales zones de diffusion de l'hellénisme, sont attestées dans les sources entre les III^e et I^{er} siècles a.C. : celle d'Athènes, celle de l'Isthme et de Némée, celle d'Ionie et de l'Hellespont, et finalement, celle d'Égypte et de Chypre.

L'essor de ces confréries est intimement lié à l'extraordinaire vitalité de l'activité dramatique entre les III^e et I^{er} siècles a.C. Loin d'être un art décadent, comme l'ont prétendu divers spécialistes par le passé, le théâtre, en effet, connut une popularité sans précédent après la mort d'Alexandre le Grand. Ce phénomène s'explique en grande partie par le foisonnement des concours, qui fournissaient autant d'occasions aux artistes de se produire sur scène. Les inscriptions montrent que les associations de technites dionysiaques prenaient part à plusieurs concours, et ce, souvent à la demande des cités qui souhaitaient que les fêtes organisées en l'honneur des dieux soient des plus réussies. Si la raison d'être essentielle des confréries était de fournir aux cités des artistes professionnels permettant d'assurer la tenue des festivités et la qualité des prestations, certains documents montrent que les associations agissaient parfois à titre d'organisatrices de concours, et ce, en collaboration avec les cités ou de manière complètement indépendante. Afin de mettre en lumière le rôle joué par les associations dans la vie agonistique des cités grecques à l'époque hellénistique, le présent mémoire propose une analyse des sources épigraphiques relatives aux différents concours auxquels elles prenaient part.

CATTIN, François

Analyse de la pratique d'un formateur en développement dans le cadre du processus de mûrissement de l'acteur par l'entraînement intensif du corps et de la voix (M.A.)

Ce document témoigne de l'analyse de ma pratique de formateur en développement dans le cadre du processus de mûrissement de l'acteur par l'entraînement intensif du corps et de la voix. En utilisant la forme du récit chronologique, je fais un retour sur ma recherche-formation où je me suis placé comme praticien chercheur en position d'analyse dite à la première personne. À l'aide d'outils d'analyse de pratique que j'emprunte à la psychopédagogie, je tente de formaliser et de théoriser le vécu de ma pratique, laquelle s'inspire directement

des ateliers d'entraînement du Théâtre de Recherche le Contre-courant à Québec, des ateliers de maître dirigés par Richard Nieoczym, ainsi que des principes de Grotowski et de la *via negativa*. En auscultant la réalité et les enjeux intrinsèques de mon agir, j'élucide une problématique majeure dans mon rôle de formateur : la nécessité de développer la capacité à accompagner l'acteur dans un cheminement qui agit essentiellement sur le plan personnel. Je parle alors de la présence du formateur dans l'espace-temps sacré du processus de mûrissement de l'acteur.

GARCEAU, Jean-Sébastien

La création esthétique comme nouveauté radicale : développements à partir de Bergson (M.A.)

Ce travail porte sur le concept de création chez Bergson appliqué à l'art. Pour comprendre véritablement de quoi il s'agit, on explique l'avènement de ce thème à travers d'abord l'acte libre qui est abordé dès le premier livre de Bergson. L'ensemble de la démarche théorique de Bergson s'appuie sur une conception du temps différente de l'espace, soit un temps vécu, qualitatif que l'on exprime par le concept de durée. C'est la durée qui nous fait repenser l'acte libre en soulignant le danger d'une représentation spatiale d'une décision à venir, comme s'il fallait cristalliser toute décision dans un instant après une délibération précise. L'acte libre prend bien racine dans le passé, mais elle apporte du nouveau, de l'inédit qui nous change et nous transforme. L'individu après l'acte libre n'est plus le même, un nouveau mouvement s'y est intégré : il s'est créé au passage. De l'acte libre on passe à la création comme telle avec l'apport de nouveaux développements chez Bergson, notamment par une précision entre la direction de la matière qu'on associe aux mécanismes et la direction de la vie qui exprime la spontanéité, l'activité et la création. Le terme de direction est bien choisi, car on tente moins de voir deux choses que deux tendances opposées dans la vie, l'une appuyant sur l'endormissement et la sécurité, l'autre appuyant sur l'activité et ultimement, la création. On applique ces développements à l'art en se figurant deux tendances : l'une menant vers un art technique qui se résume à une recette impersonnelle, l'autre menant vers l'art du génie personnel, empreint d'une émotion vivante et créatrice. Finalement, on examine chacun des arts en partant de celui dont le médium est de part en part temporel, la musique, à l'art solide de grande échelle qu'est l'architecture. Les médiums de chaque art ont des caractéristiques qui en orientent la création. La notion de rythme, qui rappelle la durée, est fondamentale en musique, en poésie, au théâtre et à la littérature et même, jusqu'à un certain point dans l'architecture. Certains arts ont en outre la capacité de dire, de développer des idées. Ce n'est point un détail insignifiant, car le message a l'avantage d'être plus accessible, mais on y perd un peu la capacité à répéter, à rythmer en répétant. Dans tous les cas, l'art semble bien être inépuisable tout comme la vie.

JACQUES, Hélène

Un théâtre de l'écoute : statut du texte et modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau (Ph.D.)

Cette thèse présente l'ensemble du parcours de création du metteur en scène québécois Denis Marleau, de la fondation de la compagnie de création UBU, qu'il dirige depuis 1982, jusqu'à 2005, année où est créé le spectacle *Les Reines* dont l'analyse du processus de création introduit ce travail. Construisant ses spectacles à partir d'œuvres littéraires et accordant une attention particulière à la profération du texte sur la scène par les acteurs, Marleau conçoit un théâtre s'inscrivant dans la mouvance du « théâtre de texte » qui se développe durant les années 1980, c'est-à-dire une pratique se fondant sur l'interprétation scénique d'une œuvre textuelle, littéraire ou dramatique. Cette thèse observe le statut du texte dans les spectacles de Denis Marleau, en étudiant plus particulièrement le jeu des acteurs qui le profèrent. S'inspirant des œuvres littéraires qu'il met en scène, Marleau conçoit des modalités de jeu singulières qui éclairent en retour le texte. La perspective générale de cette thèse est ainsi la dramaturgie, entendue au sens de l'étude du passage entre le texte et la scène.

Les différentes étapes du parcours de création du metteur en scène sont exposées à travers l'analyse de spectacles phares. Durant les années 1980, Denis Marleau conçoit des collages de textes appartenant aux répertoires des avant-gardes historiques. Pour interpréter ces collages, les acteurs développent des modalités de jeu où la théâtralité est exposée : gestes et diction sont artificiels et exacerbés. Marleau effectue un virage important au début des années 1990 lorsqu'il met en scène des pièces de Samuel Beckett, puis délaisse le collage pour se tourner vers des pièces « entières ». Les modalités de jeu se transforment passablement, tandis que les acteurs conçoivent un jeu tout en retenue afin d'en favoriser la transmission limpide. La figure de l'auditeur apparaît dès lors de façon récurrente sur la scène de Marleau, figure qui écoute le texte proféré à l'instar du spectateur. Enfin, plus récemment, l'outil vidéo est utilisé sur la scène et participe autant à l'invention de nouvelles modalités de jeu qu'au raffinement de celles qui apparaissaient déjà dans les spectacles précédents.

En commençant ce parcours dans les répétitions d'un spectacle, en procédant à l'analyse détaillée de trois spectacles et en évoquant plusieurs autres créations, cette thèse identifie différentes modalités de jeu afin de montrer l'évolution de la pratique du metteur en scène tout autant que la continuité dans sa vision esthétique. Si une rupture peut en effet être observée au tournant des années 1990, plusieurs modalités de jeu - le modèle de la marionnette, le jeu grotesque, le personnage-choral, la frontalité, entre autres exemples - sont récurrentes tout au long de son parcours. Le metteur en scène passe d'un « théâtre de l'exposition » à un « théâtre de la réduction », suivant les expressions élaborées dans cette thèse, mais il envisage le texte de la même façon, l'abordant comme une matière concrète, accordant autant d'importance au son et au sens des mots, et sa visée demeure semblable : Marleau souhaite trouver les stratégies pour le « faire entendre » avec clarté.

JOHNSON, Annie

Sous le regard des mouches de Michel Marc Bouchard : analyse du spectacle théâtral (M.A.)

L'objectif premier de ce mémoire vise, dans une optique systémique, l'analyse d'un spectacle théâtral présenté au Théâtre Jean Duceppe, à la Place des Arts de Montréal, en mars 2000. Intitulé *Sous le regard des mouches*, il a été écrit et mis en scène par Michel Marc Bouchard. L'auteure de ce mémoire propose une étude des choix opérés par Bouchard montant son propre texte et s'inspire principalement de l'ouvrage *Lecture du spectacle théâtral* de Louise Vigeant (1989) qui suggère d'ancrer l'analyse du spectacle autour des trois pôles suivants : espace, objet et jeu. Ces sous-systèmes de la représentation constituent les grands axes d'analyse de l'œuvre tout en faisant du texte dramatique un quatrième sous-système abordé corrélativement à l'étude des éléments scéniques. Par cette étude, l'auteure s'interroge sur la réalisation de la mise en scène et présente le résultat de ses observations autour du texte spectaculaire, en espérant ainsi contribuer à une meilleure connaissance de l'œuvre de Michel Marc Bouchard. L'étude s'est effectuée à partir du spectacle auquel nous avons assisté le 25 mars 2000 et de la vidéocassette de la pièce enregistrée lors de la générale technique du spectacle le 23 février 2000 (par le réalisateur Jean-François Limoges).

MONTMINY, Claude

Le roi de la glace (*théâtre*) suivi de Le théâtre jeune public et l'adaptation dramatique des personnages historiques (*essai*) (M.A.)

Adapter la vie d'un personnage historique à la scène impose des conditions de création particulières à l'auteur dramatique. Cela est d'autant plus vrai si l'œuvre s'adresse à un jeune public. La pièce *Le roi de la glace*, mettant en scène Frédéric Tudor, un marchand de glace américain ayant réellement vécu au cours du 18^e siècle, est le produit de cette double contrainte du personnage historique et du jeune public. La réflexion qui suit la pièce porte sur les pratiques de deux auteurs québécois qui ont écrit pour les enfants une pièce dont le personnage principal a réellement existé : Suzanne Lebeau pour sa pièce *Petit Pierre* et Jean-Rock Gaudreault pour sa pièce *Pour ceux qui croient que la Terre est ronde*.

MURCHISON-MORAND, Ian

Grand Theft Auto IV : l'ultime destin-jeu de Justin et Martin : recherche-crédation autour de la problématique de l'écriture dramatique en lien avec le langage vidéoludique (M.A.)

Ce mémoire-crédation propose d'établir une adéquation entre l'écriture dramatique et le langage du jeu vidéo; le but est de concevoir un texte dramatique qui reflète des particularités narratives et thématiques propres à l'univers vidéoludique. Le premier chapitre observe la nature du récit vidéoludique, en définissant d'abord certains termes importants. Le second chapitre propose de décrire la nature du jeu *Grand Theft Auto IV* et d'observer son fonctionnement. Le troisième chapitre retrace l'influence du jeu vidéo sur la production cinématographique contemporaine, en fournissant une liste des procédés utilisés qui évoquent

l'univers vidéoludique. Le quatrième chapitre souligne quelques tendances du théâtre postdramatique. Le chapitre cinq combine les inspirations recueillies dans l'analyse de chaque médium (jeu vidéo, cinéma, théâtre) pour amorcer la démarche de création dramatique, ce qui mène à un laboratoire dramaturgique, explicité dans le chapitre six. Enfin, le chapitre sept contient la création dramatique elle-même, nommée ici « partie-jeu scénique ».

UNIVERSITY OF ALBERTA

SALVA, Bernard

Wajdi Mouawad, un nouvel engagement de la scène au 21^e siècle (M.A.)

La recherche proposée ici soutient l'hypothèse d'un renouveau du théâtre engagé au 21^e siècle à travers la figure marquante d'un dramaturge canadien d'origine libanaise : Wajdi Mouawad. Cette fonction importante du théâtre s'est brouillée, depuis le début des années 80, dans un climat de désenchantement généralisé et de perte de sens. Or cet artiste part en guerre contre cette perte de sens tout en se défendant de revenir à une scène militante.

Dans cette étude, nous nous pencherons tout d'abord sur la définition du théâtre politique, son effritement et ses signes de renaissance. Nous étudierons ensuite l'écriture des trois œuvres phares de ce théâtre politique dans le parcours de Mouawad : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, pièces conçues comme une suite. Dans ces trois œuvres, on observe une récurrence frappante du thème de la guerre, principalement à travers les répercussions des conflits dans le tissu des relations humaines. Ce choix dramaturgique appuie la thèse d'un auteur soucieux de représenter un théâtre civique et de provoquer une prise de conscience, dans la lignée des Grecs auxquels les références sont constantes. Cette scène revendique de plus un retour au récit et à la prééminence de l'histoire comme porteur de sens. Enfin, nous analyserons la position affirmée de Mouawad comme un intellectuel de théâtre car elle participe à cet effort de défendre une scène qui ne soit pas uniquement celle de l'émotion. La position d'*outsider* apparaît déjà naturellement chez lui du fait de son statut d'exilé marginal. Il affirme aussi cette position par des interventions explosives dans la vie publique canadienne. Nous observons donc avec ce créateur un renouveau de l'identité du dramaturge engagé au 21^e siècle.

UNIVERSITY OF CALGARY

GOGGIN, Norma*Albertine, in Five Times: Process and product (M.F.A.)*

Albertine, in Five Times by Michel Tremblay was staged October 20-31, 2009, at the University Theatre. This artist's statement provides a summation of the artistic and academic process. One cannot document every step of the journey, and the selection of entries has been arduous. The intent is twofold: to present those aspects of research and analysis most valuable in process and production, and to balance artistic and academic content. Chapter One addresses the contexts of the play: an orientation of the script within the Tremblay universe; a discussion of memory and play; textual analysis; and an assessment of the challenges of a translated text. Chapter Two delves into process-related topics: the production matrix; characterization and relationship; an analysis of the oft-overlooked Madeleine; and the dual challenges of staging and designing memory. Finally, Chapter Three provides a brief critique of the production and a reflection on the role of the director.

NOTE

Les informations apparaissant dans la « Bibliothèque académique 2010 » 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.