

## **Bibliothèque académique**

### **Thèses et mémoires proclamés en 1993**

---

Numéro 15, printemps 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041205ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041205ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

#### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

(1994). Compte rendu de [Bibliothèque académique : thèses et mémoires proclamés en 1993]. *L'Annuaire théâtral*, (15), 169–199.  
<https://doi.org/10.7202/041205ar>

# Bibliothèque académique

---

## THÈSES ET MÉMOIRES<sup>2</sup> (proclamés en 1993)

### I. AU QUÉBEC

#### A. UNIVERSITÉ LAVAL (Département des littératures)

**BEAUCAGE, Christian, *Pour une histoire sociologique de l'activité théâtrale francophone à Québec, de 1900 à 1911.* [M.A.]**

À Québec, au début du siècle, l'activité théâtrale professionnelle fut très dense et très significative pour l'implantation du théâtre francophone. Entre 1900 et 1911, plusieurs événements marquants déterminèrent la popularité des lieux de théâtre. En Haute-Ville, l'inauguration en 1903 de l'Auditorium (actuel Capitole), fit la fierté des Québécois; c'est là entre autres qu'en 1905 les grandes vedettes françaises Gabrielle Réjane et Sarah Bernhardt se produisirent. Ce fut également au prestigieux théâtre du carré d'Youville qu'on demanda à Paul Caseneuve d'assurer la direction d'une troupe francophone permanente. C'est pourtant en Basse-Ville, dans les quartiers populaires où habitait la majorité des francophones, que le théâtre joué en français eut un véritable impact social. Julien Daoust s'installa avec sa troupe, de 1906 à 1910, à la Salle

---

<sup>2</sup> À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

Jacques-Cartier de la rue Saint-Joseph (actuel Complexe Jacques-Cartier). Entouré, entre autres, des artistes Bella Ouellette, Wilfrid Villeraie et Arthur Tremblay, il présenta les genres spectaculaires à la mode, soit: le mélodrame, les variétés, la comédie et le théâtre religieux. Au tournant du siècle, pour cinq ou dix sous, les Québécois furent nombreux à encourager le théâtre francophone et les lieux de théâtre se multiplièrent. Le clergé et les bien-pensants, malgré leurs condamnations répétées du théâtre, ne purent vraiment jamais décourager les citoyens de Québec de se rassembler au théâtre.

\* \* \*

**BOUDREAULT, Julie, *Le Processus de création au Cirque du Soleil: l'exemple de «Saltimbanco»*. [M.A.]**

Comment le Cirque du Soleil s'y prend-il pour créer un spectacle? Le Cirque du Soleil est-il traditionnel ou a-t-il véritablement réinventé le cirque? Chose certaine, tous ceux et celles qui ont vu le Cirque du Soleil ont été frappés par son originalité. Les journalistes font état de sa fraîcheur. Les artistes de cirque soulignent son caractère insolite. Les artistes-acrobates sourient devant tant d'audace. Les organisateurs du Festival mondial du Cirque de Demain, à Paris, lui décernent des prix d'excellence, etc. En prenant appui sur l'approche systémique et holistique des chercheurs de la Nouvelle Communication (Winkin, 1992), le présent mémoire veut éclairer le langage scénique du Cirque du Soleil. Mais pour mettre au jour cette nouvelle écriture scénique et dégager la spécificité du Cirque du Soleil, il faut se reporter au processus créateur et le considérer comme phénomène de Communication. Aussi avons-nous assisté à toutes les étapes de la création du spectacle *Saltimbanco* du Cirque du Soleil. Voilà ce dont nous rendons compte dans ce mémoire où concepteurs et artistes entrent, de nouveau, successivement en piste. Nous découvrons leur travail d'équipe en Communication, dans le feu de l'action, pour mieux comprendre l'effet des uns sur les autres.

\* \* \*

**CÔTÉ, Jacques, *L'Été du Blue Moon*. La pragmatique de la communication et le système familial dans *L'Été du Blue Moon*. [M.A.]**

Le présent mémoire de maîtrise en création littéraire comporte deux sections. La partie création s'intitule *L'Été du Blue Moon* et met en scène les membres d'une famille

essayant de sauver leur restaurant situé au bord de la route Transcanadienne, au moment où l'autoroute 20 est inaugurée et détourne la majeure partie de la clientèle. Devant l'échec imminent de cette entreprise, nous assistons progressivement à l'affrontement et à la division de la cellule familiale en deux clans: ceux qui croient encore aux chances de réussite du projet et les autres, plus réalistes, qui ont jeté la serviette. Les problèmes d'argent, inhérents à ce drame, font alors rejaillir de plein fouet les vieilles querelles qui n'avaient jamais été réglées auparavant: infidélité conjugale, animosité père-fils, promesses non tenues. L'*american dream* qui permet de s'enrichir en peu de temps tourne plutôt en cauchemar pour les personnages de ce drame. La deuxième section consiste en un texte de réflexion critique dans lequel la pragmatique de la Communication sert de grille d'analyse à l'étude des interactions entre les différents personnages.

\* \* \*

**GIRARD, Marie-Claude, *Éléments de l'art clownesque au Québec (1987-1990)*. [M.A.]**

Ce mémoire se veut un constat de quelques aspects majeurs de la pratique clownesque québécoise. En premier lieu, il est apparu inévitable de se situer par rapport aux traditions de cirques issues notamment des chapiteaux anglais, français et américains. Ces repères établis, il devenait possible de tenter d'esquisser un portrait du vécu clownesque au Québec. Nous avons constaté que l'art clownesque d'ici se dissocie difficilement des arts de la rue, qu'il s'inscrit le plus souvent dans cet espace et s'y dynamise. Des spectacles de clowns et une enquête auprès d'eux nous ont permis de dégager quelques traits du personnage clownesque québécois et de signaler des liens établis entre le clown et son créateur. De par leur implication et le choix de faire de leur art l'activité principale de leur vie, ces praticiens et praticiennes participent à la reconnaissance d'une tradition clownesque québécoise qui se bâtit.

\* \* \*

**LESAGE, Marie-Christine, *Deux cas d'utilisation du texte dans le théâtre de recherche à Québec: «Le Salon de l'anti-monde» du Théâtre Repère et «Terminus» du Théâtre du Niveau Parking.* [M.A.]**

Ce mémoire démontre comment le texte a été remis en perspective par deux créations québécoises du théâtre de recherche au cours de l'année 1990-1991. À l'aide des théories de la Nouvelle Communication, cette étude met en lumière la logique artistique propre à ces deux productions. La première partie, consacrée au *Salon de l'anti-monde* du Théâtre Repère, retrace l'inscription systémique du texte dans le processus créateur. L'analyse de ce parcours a permis de mettre au jour un modèle particulier d'utilisation du texte. La seconde partie, consacrée à *Terminus* du Théâtre du Niveau Parking, met l'accent sur les codes théâtraux choisis, par une analyse systémique de la perception et de l'espace valorisés à l'intérieur de la représentation. L'ensemble du mémoire met en valeur certains des mécanismes qui régissent l'utilisation du texte à l'intérieur du processus créateur de ce théâtre de recherche.

\* \* \*

**MAZIADÉ, Linda, *Monsieur Bovary, c'est moi!* De l'appropriation de l'Autre et d'une substance remodelée: l'adaptation scénique comme acte créateur. [M.A.]**

L'adaptation Scénique d'une œuvre romanesque est l'objet de ce mémoire en littérature québécoise (création).

La section création est constituée d'un texte dramatique qui présente une adaptation théâtrale du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. L'action dramatique, transposée en contexte québécois, montre le bovarysme aujourd'hui et développe un nouvel équilibre engendré par le point de vue de Charles Bovary.

La section réflexion est construite principalement autour des notions de poétique et de poïétique. La première porte attention sur la valeur descriptive de l'hypertexte en regard de l'hypotexte. La seconde traite davantage de la nature du processus créateur. Nous réfléchissons ainsi sur le texte «recréé», en tentant de cerner la dialectique de l'être et du faire. En outre, nous dégagons les grandes lignes d'une définition de l'adaptation comme démarche d'appropriation de l'œuvre-source et comme acte de création.

B. UNIVERSITÉ M<sup>c</sup> GILL  
 Département des lettres anglaises<sup>3</sup>

**ARBUCK, Ava, *By Self and Violent Heads: the «Ideal» Lady Macbeth.* [M.A.]**

Lady Macbeth reste l'un des personnages les plus complexes des tragédies shakespeariennes. Un personnage qui doit être, à la lumière de récentes études féministes, analysé dans le contexte social et historique du temps de Shakespeare. En comparant les conditions des femmes à cette époque avec le grand nombre de contraintes sociales qui leurs étaient imposées par les voies de l'État, nous constatons qu'elles rejettent l'idéal social de l'épouse soumise et cloîtrée, malgré les tentatives des politiciens patriarcaux visant à contenir leurs progrès.

Les gestes de Lady Macbeth ont souvent été interprétés comme ceux d'une femme assoiffée de sang outrepassant sa position sociale. Lady Macbeth n'est, en fait, que le produit d'une société perverse qui voue un culte au héros guerrier et qui impose l'importance d'être un homme «violent, intrépide et déterminé». Il est intéressant de constater que, contrairement à un grand nombre d'interprétations, Lady Macbeth s'est contentée d'essayer d'être uniquement une épouse docile et dévouée. Avec son mari, ils incarnent les paradoxes inhérents à leur culture.

\* \* \*

**BÉNARD, Alain, *L'Organisation du réel dans «Pelléas et Mélisande» de Maeterlinck.* [M.A., Lettres françaises]**

Le discours théâtral, chez Maeterlinck, nous apparaît aujourd'hui comme un tissu d'anomalies tant au plan du récit qu'au niveau des indices producteurs de sens. *L'Organisation du récit dans Pelléas et Mélisande de Maeterlinck* propose une analyse textuelle en fonction des niveaux de récit, lesquels confèrent au drame un caractère

---

<sup>3</sup> À moins d'indication contraire.

onirique dans la mesure où l'intrigue, au-delà de l'événement, suggère un arrière-plan narratif: le message symbolique.

Notre parcours du texte veut montrer, à travers *Pelléas*, le caractère paradoxal et incomplet du récit chez Maeterlinck où les virtualités d'autres récits, tout aussi déficitaires, sont esquissées. C'est par le biais d'une mise en intrigue laborieuse, de nombreuses réitérations et de questions sans réponses que la pièce accentue le processus de quête du récit en conviant le lecteur à l'expérience du *théâtre de l'attente*. Aussi pouvons-nous émettre l'hypothèse suivante: le drame auquel le spectateur assiste n'est pas celui qui lui est présenté, mais bien la symbolisation de l'inconscient des personnages par le relais de récits et d'horizons intertextuels multiples. Les frontières de l'espace scénique traditionnel étant repoussées, la conclusion de la pièce, en forme de boucle, réitère les conditions initiales du drame.

Nous croyons donc que c'est par la restauration de l'Ordre que se recrée ainsi un arrière-plan narratif — une histoire à venir —, car ce que l'on voit sur scène n'est, somme toute, qu'un amalgame de divers motifs hérités des légendes, de la Bible, du théâtre... La complexité du registre symbolique, qui contribue au brouillage du récit, ne constitue dès lors que l'illustration d'une tradition féodale obsolète, une forme de soumission à la destinée.

\* \* \*

De MONTIGNY, Michelle C., *Pleasure, Popularity and the Soap Opera*. [M.A., Communications]

Pour décrire les différentes caractéristiques du genre propre au téléroman, cette thèse recourt à la notion de plaisir telle qu'utilisée dans le domaine des produits culturels. La notion de plaisir est étendue au récit, aux personnages, aux formes visuelles et aux attitudes des téléspectateurs. Trois téléromans, *The Young and the Restless (Les Feux de l'amour)*, *General Hospital (Hôpital général)* et *Another World*, sont décrits en détail selon les divers types de plaisir. *The Young and the Restless* est un téléroman qui repose largement sur le plaisir visuel et sur le mélodrame. Le plaisir qu'on trouve dans *General Hospital* vient de l'évolution des personnages et de leur humour. *Another World*, le plus traditionnel des trois, stimule surtout les plaisirs qui sont liés au dialogue. L'analyse des commentaires des téléspectateurs a été effectuée à partir des lettres adressées par ces

derniers aux magazines *Soap Opera Weekly* et *Soap Opera Update*, et du palmarès Nielsen; elle démontre que les plus grands plaisirs des téléspectateurs sont reliés à la forme visuelle, au romanesque et à un juste équilibre du récit entre réalisme et fantaisie.

(Trad.: A.-G. B.)

\* \* \*

**D'ERMO, Delia Aida Marina, *George Luscombe: his Life and Art, 1926-1989*. [M.A.]**

En 1959, George Luscombe, un acteur-directeur canadien, fonda Toronto Workshop Productions, le premier théâtre alternatif de Toronto. Pendant plus de vingt-cinq ans, Luscombe fut un pionnier dans la création d'un théâtre canadien d'esprit socio-politique, et du développement d'œuvres par travail collectif.

Cette étude vise à reconstruire les principaux événements personnels et artistiques de la vie de Luscombe et d'estimer sa contribution au théâtre canadien par ses réalisations au Toronto Workshop Productions, tel que révélé par les archives de l'organisation, les rapports actuels et les souvenirs de ses amis et associés.

\* \* \*

**KRUPSKI, Jadwiga, *Shakespeare's Children*. [Ph.D.]**

Cette thèse explore le rôle et le statut des enfants dans les drames de Shakespeare, et dans quelques-uns de ses sonnets. J'ai essayé de faire ressortir la tension qui existe entre le climat social de l'époque, d'une part, et d'autre part la compassion et la sympathie pour l'enfance telles qu'elles se manifestent dans l'œuvre de Shakespeare, à travers la langue et les situations dramatiques.

Dans les tragédies et les drames historiques, les enfants nous sont présentés comme des enjeux dans les confrontations des adultes, tandis que dans les comédies les besoins nécessaires à leur développement sont totalement ignorés. Cependant, dans les tragédies et dans les tragi-comédies, les enfants mis en scène jouent souvent le rôle d'agent de réconciliation et d'agent rédempteur, et dans la tragédie de *Macbeth*, les jeunes victimes deviennent un symbole de force considérable. Quant aux sonnets, où l'enfance est traitée de façon abstraite, ils forment un prélude à cette fonction métaphorique.

\* \* \*

**MALICK, Neeraj, *The Politics of Laughter: a Study of Sean O'Casey's Drama.*** [Ph.D.]

L'étude qui suit porte sur le rire carnavalesque populaire dans la dramaturgie de Sean O'Casey. Elle fait valoir que les stratégies du rire mises en œuvre sont partie intégrante d'une vision politique. Le concept du rire carnavalesque est tiré de la théorie de Mikhaïl Bakhtine et se rattache, dans ce mémoire, à la culture des classes populaires du Dublin d'O'Casey. À travers une analyse détaillée des pièces d'O'Casey, cette étude démontre comment les formes du rire ont pour fonction de mettre en question le discours de l'hégémonie politique, économique et culturelle de la société irlandaise de cette époque. La trilogie de Dublin va à l'encontre de l'idéologie nationaliste et de ses constructions de l'histoire, alors que les comédies plus récentes portent sur les conséquences de la domination culturelle et de l'autoritarisme clérical. Pareille critique négative de l'ordre dominant s'accompagne, dans ces pièces, d'une célébration de la richesse d'énergie de la vie populaire et collective, de son pouvoir et de résistance à la domination et de création d'une société alternative. L'étude se conclut par une mise au foyer de la nature carnavalesque du théâtre d'O'Casey.

(Trad.: A.-G. B.)

\* \* \*

**RIVARD, Jacques, *L'Universalité du théâtre de Marcel Dubé.*** [M.A., Lettres françaises]

L'œuvre de Marcel Dubé est un témoignage de l'évolution de la société québécoise à une époque où tout était remis en question. Elle a exercé une influence incontestable au cours des années 50 et 60. Le théâtre de Dubé a suscité l'intérêt de la critique même au Canada anglais, aux U.S.A. et en France.

Dans ce mémoire, j'ai voulu analyser à partir de sources inédites cinq pièces de Dubé. Comme l'indique le titre, j'ai tenu à traiter l'universalité de ce théâtre, cela pour deux raisons. D'abord, ces pièces ont été écrites il y a une trentaine d'années en moyenne: pourtant elles demeurent vivantes pour le public d'aujourd'hui, ce qui est une indication de leur universalité. Pour rédiger ce mémoire, je me suis basé sur des

documents inédits (cassettes) dans lesquelles les comédiens Jean Duceppe et Monique Miller, ainsi que le critique Jean Éthier-Blais, insistent précisément sur cette universalité. Il me semblait donc pertinent d'étudier ce thème dans les cinq pièces suivantes: *Zone*, *Florence*, *Le Temps des lilas*, *Bilan* et *Au retour des oies blanches*.

Les sources inédites sont les suivantes: 16 cassettes dans lesquelles Marcel Dubé se raconte. Il parle de son enfance, de ses débuts comme écrivain, des gens qui l'ont influencé, du contexte socioculturel et politique qui prévalait au moment où il a écrit ses principales pièces. Il avoue à la fois ses erreurs, ses faiblesses, ses ambitions et il explique les raisons qui l'ont incité à devenir écrivain.

Par ailleurs, l'auteur et critique Jean Éthier-Blais nous livre, dans ses cassettes, ses opinions sur l'œuvre et l'auteur. Il nous rappelle l'époque et le contexte littéraire québécois et fait également une critique de l'œuvre de Marcel Dubé.

De même, au cours de ces entretiens, Jean Duceppe et Monique Miller nous rappellent les circonstances et l'influence de Marcel Dubé sur l'évolution de notre théâtre.

J'ai donc voulu, dans ce mémoire, à la lumière de documents inédits, relire et analyser les cinq pièces mentionnées plus haut.

\* \* \*

**SLOWE, Martha Theresa, *In Defence of her Sex: Women Apologists in Early Stuart Letters*. [Ph.D.]**

Ce travail examine toutes les facettes du problème de la défense des femmes, en prenant pour acquis que la femme est un être faible ne pouvant s'exprimer par le biais de la langue qu'à l'intérieur des structures rhétoriques masculines dominantes du début de la période Stuart. Le discours des rhétoriciens a défini une place subordonnée pour les femmes dans l'utilisation de la langue. La controverse formaliste anglaise soutient cette thèse sur la nature des femmes au seizième et au dix-septième siècles, et déploie également des tropes masculins l'emportant sur le féminin subordonné afin de limiter les femmes dans l'ordre symbolique et afin de dominer le discours féminin quel qu'il soit. Pour arriver à bâtir une défense efficace, une apologiste doit se recréer par un travail intérieur et déjouer ces contraintes. Il existe de nombreux exemples dans le théâtre du

début de la période Stuart où les femmes, pour se défendre en tant que telles, confrontent et contestent les limites préétablies du discours féminin. Cependant, dans les pièces choisies pour cette étude, les personnages féminins sont finalement marginalisés et ce, malgré les stratégies qu'elles tentent d'utiliser pour surmonter leur position négative dans le langage. C'est pourquoi le dernier chapitre examine les stratégies rhétoriques par lesquelles dans sa vie et dans ses écrits une femme-écrivain: Elizabeth Cary, réussit à s'appropriier et à transformer les tropes masculins en défenses féminines.

C. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
(Département d'études françaises)

**BLANCHARD, Jean-Vincent, *Cette pièce n'est que pour les yeux*. Vue sur la fête théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle. [M.A.]**

La fête théâtrale, objet de notre recherche, est une forme de spectacle née à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et dont la caractéristique principale est d'utiliser les décors illusionnistes en perspective et les machines. Ces représentations, qui pouvaient être des opéras, des tragi-comédies ou encore des tournois, furent très populaires au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

Notre problématique sera la suivante: comment peut-on connaître l'histoire de ce théâtre à machines, si l'on considère que d'une certaine façon, la fête théâtrale a disparu pour toujours et que seuls subsistent des documents qui peuvent être mensongers? Privilégiant donc une histoire du discours des documents plutôt que la recherche d'une reconstitution monumentale des théâtres baroques, nous étudierons en particulier les récits ornés de gravures que l'on veillait à publier à chaque représentation pour perpétuer le souvenir de la puissance du Prince.

La première partie de mon étude consistera à définir une idée de la représentation baroque. Notons tout de suite que le terme «baroque» est employé librement dans la mesure où nous ne lui supposons aucune valeur opératoire en dehors de cet essai. À partir de la poétique littéraire du jésuite Tesauro, choisie parce qu'elle est contemporaine de l'apogée du succès de la fête théâtrale et des récits dont nous avons parlé précédemment, nous formulerons une idée de la représentation baroque nous menant à deux

observations: la théorie esthétique des baroques est moderne, au sens où elle tire parti d'une «limite de la représentation» qui la distingue des conceptions rationalistes du signe et elle a pour paradigme la perspective, qui permet non seulement de la penser mais aussi de la décrire.

La seconde partie de l'essai utilisera les observations faites précédemment pour donner une signification à un aspect particulier des descriptions de spectacles, nommé «rhétorique déceptive». Cette topique, à la lumière du sens que nous lui donnerons, est un artifice qui exalte le Prince et participe à une propagande politique. Une référence sera alors faite aux travaux de Louis Marin.

Enfin, la troisième partie mettra en valeur certains aspects historiques du discours sur la fête théâtrale, alors qu'elle est introduite en France par les soins de Mazarin. Des «fenêtres historiques», racontant l'histoire de la scène en perspective et des machines à Florence, Venise et Paris, lieux de représentation des spectacles que décrivent les récits étudiés, auront préparé ce dernier développement que guideront deux fils directeurs. D'une part, nous nous attacherons à étudier la réaction des théoriciens français (L'abbé d'Aubignac, le père Ménéstrier et le père Michel de Pure) confrontés au caractère extrême de la fête à l'italienne. D'autre part, nous verrons comment la signification de la scène évolue alors que son caractère aristocratique s'efface partiellement pour faire de la fête un spectacle commercial.

\* \* \*

**DIKMAN, Marta, *Moralité et amoralité dans «les Liaisons dangereuses» et dans leur transposition théâtrale par Heiner Müller.* [M.A.]**

L'objectif de ce mémoire est d'explorer l'univers moral des *Liaisons dangereuses*. Nous cherchons à vérifier notre hypothèse selon laquelle Laclos, par une écriture foncièrement ironique, procède à une mise en question de la notion même de morale ainsi que de la possibilité d'interpréter les actions romanesques selon l'axe moral/immoral.

Le corpus étudié se constitue des *Liaisons dangereuses* et de la pièce intitulée *Quartett* du dramaturge allemand Heiner Müller, qui est la transposition théâtrale la plus marquante du roman.

Le travail est découpé en sept parties. Après une mise en contexte qui s'articule autour de deux axes — un état présent de la recherche, portant essentiellement sur la question du statut du Mal chez Laclos (chap. I), et une réflexion sur la place de l'œuvre dans la tradition du roman vraisemblable (chap. II) —, nous abordons les diverses manières par lesquelles Laclos parvient à écartier du champ de signification de son œuvre la bipolarité morale, fondée sur le système des personnages, lui qui semble pourtant reposer sur l'opposition libertin/bien-pensant. Il s'agira, avant tout, d'analyser les nombreux parallèles qui assimilent les libertins aux bien-pensants, notamment quant à leur attitude dissimulatrice et hypocrite (chap. III), à leur assujettissement face au temps dévastateur (chap. IV), à leur stratégie contre l'ennui (chap. V), à leur attitude envers l'amour et à leurs conceptions du bonheur (chap. VI). Le dernier chapitre est consacré au problème de la morale dans *Quartett*, une transposition théâtrale des *Liaisons dangereuses*.

\* \* \*

**HÉBERT, Lorraine, *Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982)*. [Ph.D.]**

Notre étude veut remettre en perspective une expérience de formation qui, dans la poursuite du mouvement d'affirmation d'un théâtre d'identité nationale initié à la fin des années 1950, fut menée, entre 1970 et 1982, par les troupes de métier du Jeune Théâtre. Apprendre à conjuguer étroitement les fonctions de création et d'animation, à l'intérieur d'un régime autogestionnaire de production/ diffusion, constituait l'enjeu essentiel de ce programme de formation. Élaborée en marge du système théâtral officiel, cette expérience de formation allait être confrontée à une problématique toujours non résolue: celle de la formation de l'acteur québécois pour une pratique dialectique du théâtre.

Au nombre des hypothèses à vérifier, le concept de troupe de métier et la notion de polyvalence qui conduiraient à la dispersion ou, au contraire, à la surspécialisation de l'acteur; l'uniformisation des savoirs et de compétences au sein du collectif de création qui irait à l'encontre d'une pratique dialectique du théâtre; l'adoption de modes de production/diffusion qui tendraient à nier la spécificité du fait artistique; enfin, la professionnalisation de la pratique du théâtre populaire qui serait une contradiction dans les termes.

Comme ce projet de formation s'est articulé à l'intérieur de la troupe de métier et de l'A.C.T.A./A.Q.J.T., nous considérerons dans un premier temps les activités que cette dernière a dispensées entre 1958 et 1982. Une fois mis à jour les principes et les objectifs d'un programme commun de formation, nous procéderons à l'étude comparative et critique de deux itinéraires de formation par la troupe: celui du Théâtre Parminou et celui du Théâtre de Quartier. L'examen des formes données aux paramètres suivants: la relation de travail, le matériau de travail, la position de la structure de la formation par rapport à la profession et la fonction de la structure en question, fait ressortir des profils de formation qui opposent deux conceptions du théâtre populaire et de l'acteur-créateur. Quant aux causes de l'abandon ou de la récupération du projet de théâtre populaire, elles viennent confirmer le caractère indissociable des aspects technique, esthétique et idéologique de la formation de l'acteur-créateur et la nature dialectique du rapport à créer entre l'expression et l'œuvre, l'art et la population. Cette analyse critique s'appuie sur les nombreux témoignages recueillis auprès des créateurs et/ou formateurs concernés et sur des études abordant d'un point de vue sociologique la question de l'affirmation et de l'émancipation des cultures populaires.

Une fois cernées les implications de ce projet de formation, il devient possible d'imaginer l'établissement d'un régime de production/formation propice à une pratique émancipatrice de l'acteur et du public. Cet essai prospectif ramène au premier plan la question de la formation de l'acteur pour un théâtre dialectique et, du même coup, réaffirme l'existence d'une problématique concernant l'ensemble de notre système théâtral actuel. Le défi lancé aux créateurs d'aujourd'hui exige des conditions de production qui empruntent leurs définitions à des approches expérimentales de la mise en scène et d'une pédagogie de la créativité, telles que soutenues par Brecht, Barba et Brook, à titre d'exemples. Nos conclusions rendent évidente la responsabilité de l'Etat dans l'affirmation des cultures populaires et en matière de création et de diffusion. Notre analyse, au-delà de ses implications techniques, esthétiques et politiques, pose la question d'une nouvelle éthique du métier, du théâtre et de la société.

\* \* \*

**VISENTIN, Hélène, *Stratégie rhétorique du regard dans l'«Andromède» (1650) de Pierre Corneille.* [M.A.]**

L'*Andromède* de Pierre Corneille, tragédie à machines représentée en 1650 devant la cour et un large public, a été longtemps délaissée par la critique littéraire (parce qu'elle est un genre mineur de la tragédie classique) et doit être réhabilitée au sein de l'œuvre du dramaturge. Les rares études publiées depuis ces vingt dernières années ne privilégient que les vertus spectaculaires de la pièce et négligent la valeur littéraire du texte dramatique.

Ce travail a l'intention d'aborder l'*Andromède* non pas strictement d'un point de vue esthétique, mais aussi à partir d'une étude textuelle. Il s'agit d'analyser la fonction du regard au sein de la tragédie. Cette perspective d'étude nous semble d'autant plus pertinente que l'auteur lui-même affirme d'entrée de jeu (dans l'*Argument*) que «cette pièce n'est que pour les yeux». Si nous considérons l'aspect visuel du spectacle, son caractère baroque qui par l'effet d'ostentation ne peut qu'éveiller le sens de la vue et l'ensemble des illustrations, il est possible de mettre en évidence un réseau métaphorique et analogique de la vision qui se confirme judicieusement dans le texte et qui assigne à l'œil un rôle propre à la thématique du sujet de Persée et Andromède.

Notre méthode est essentiellement rhétorique: la pièce éveille non seulement la *delectatio* mais aussi l'instruction (*docere*) et l'émotion (*delectare*). À partir de trois niveaux d'analyse — rhétorique de la représentation, rhétorique de l'image et rhétorique du texte —, nous nous proposons d'envisager le genre théâtral dans sa totalité (à la fois activité spectaculaire et production littéraire) et de mettre en évidence, à partir de l'exemple d'*Andromède*, une thématique et une esthétique du regard.

Il convient tout d'abord de s'interroger sur le concept de représentation afin de rendre compte d'une rhétorique du spectacle. La représentation d'*Andromède* n'est en fait qu'une idée de représentation, perçue à travers des documents anciens qui font état du spectacle. Puis, l'analyse du frontispice et de la série de planches gravées, dans leur rapport au texte, permet d'évoquer soit l'idée tragique du poème dramatique, soit son aspect purement spectaculaire. Enfin, il importe de démontrer au sein du discours théâtral, à partir de l'analyse du réseau sémantique et de figures de rhétorique, que le langage des yeux a plus d'importance que la parole; le développement du lyrisme et le

débat tragique prennent forme dans les nombreux échanges oculaires entre les personnages.

D. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
(Département de théâtre<sup>4</sup>)

**BONJOUR, Nathalie, *Enjeux et contraintes de la communication interculturelle au Québec: perceptions et réactions de la communauté juive montréalaise au théâtre de Michel Tremblay.* [M.A., Communications]**

Le théâtre yiddish a présenté cette année une première dans son histoire et dans l'histoire du théâtre à Montréal: la mise en scène des *Belles-Sœurs* en yiddish. Parce que cette première constitue un événement unique, on peut se demander comment la communauté juive a réagi et a perçu cette initiative. Pour comprendre ces perceptions et réactions, il faut d'abord opérer une mise en perspective étayée par le rappel de l'histoire et des relations sociales, politiques et idéologiques des deux communautés en présence.

Après cette mise en perspective indispensable, nous pouvons analyser plusieurs types de réactions observées et les classer selon deux types de discours correspondant aux deux grands modèles paradigmatiques de la communication tels que définis par Carey. Ces discours, qui véhiculent donc une certaine définition de la communication, sont aussi inscrits dans une vision particulière de la culture et du monde en général.

Cette étude identifie, par le biais d'une analyse de cas, quelques-unes des tendances déterminant les enjeux et contraintes de la communication interculturelle au Québec. D'abord elle suggère l'importance des antécédents historiques et idéologiques d'une communauté quant à ses attitudes et préjugés face à une autre culture. Ensuite elle illustre un processus social de renforcement de l'identité culturelle, qui a pu paraître menacé par l'introduction d'un élément étranger au niveau symbolique. Enfin elle

---

<sup>4</sup> À moins d'indication contraire.

rappelle la place de la responsabilité individuelle dans les processus de communication interculturelle.

\* \* \*

**CAZA, Caroline, *Les Amoureux atomiques*. Conception et mise en scène, suivies d'une réflexion sur les paradigmes plastiques et sonores. [M.A.]**

Le sujet de notre mémoire-crédation consiste en une recherche pratique sur l'utilisation du paradigme et sur les équivalences possibles entre les différentes disciplines de la scène (jeu, scénographie, musique, éclairage, etc.). Dans la conception et la mise en scène de notre création *Les Amoureux atomiques*, nous nous sommes inspirée de la pensée du Bauhaus comme structure de mise en forme.

La première partie de ce présent document se divise en trois chapitres.

Le premier chapitre définit le Bauhaus et ses objectifs. Il résume ses diverses méthodes d'utilisation de la science dans son projet artistique.

Le deuxième chapitre parle de Kandinsky, de son principe de nécessité intérieure et de sa théorie des équivalences. Il est aussi question de son concept de synthèse des arts et d'une analyse de l'application de ses recherches dans l'écriture de son œuvre dramatique intitulée *Violet*.

Le troisième chapitre s'attarde sur les interrogations d'Oscar Schlemmer à propos des fondements du théâtre religieux et du théâtre populaire. On traite de ses moyens de mise en forme en tirant des exemples de sa mise en scène, *Le Ballet triadique*.

La seconde partie du document se divise également en trois chapitres.

Le premier traite du contenu des *Amoureux atomiques*: une réflexion sur l'impact de la technologie et sur l'essence de la vie.

Le deuxième chapitre précise quelles ont été les influences du Bauhaus, de Kandinsky et de Schlemmer sur notre mémoire-crédation, et quelles ont été nos

divergences conceptuelles et esthétiques avec ces derniers. Ce chapitre traite du contenu des *Amoureux atomiques*: une réflexion sur la technologie et sur l'essence de la vie.

Le troisième chapitre résume les cinq tableaux constituant notre mémoirecréation. Les paradigmes plastiques et sonores employés y sont énumérés, décrits et expliqués.

En conclusion, les réussites et les désavantages de notre procédé formel sont énumérés et les acquis découlant de notre exploration sont définis.

\* \* \*

**CAZELAIS, Clément, *Charli, Charly et Charlie*. Un théâtre comique muet fondé sur le tragique. Analyse poïétique. [M.A.]**

Dans la présente étude, l'œuvre théâtrale *Charli, Charly et Charlie* est analysée selon une approche poïétique. Ce mémoire fait ressortir la spécificité de ce «théâtre comique muet fondé sur le tragique». Il examine les principaux aspects de la genèse de cette création.

Le chapitre I montre comment *Charli, Charly et Charlie* est d'abord une œuvre comique, conformément à son double objectif qui est à la fois de provoquer le rire et de susciter le questionnement chez les spectateurs.

Le chapitre II confronte la construction dramaturgique de cette œuvre aux lois du comique décrites par Henri Bergson ainsi qu'à celles de la tragédie, en prenant comme points de repère particuliers les trois règles d'unité concernant l'action, le temps et le lieu. Il explique aussi comment dans ce spectacle la parole des mots articulés est remplacée par une gestuelle d'action où «faire c'est dire quelque chose».

Enfin, le chapitre III fait ressortir les règles de la création d'un «théâtre comique muet fondé sur le tragique», en s'appuyant sur des exemples concrets tirés du texte-partition *Charli, Charly et Charlie* (Appendice A) et des notes consignées dans le cahier du metteur en scène (Appendice B), témoin quotidien de la genèse de cette création.

\* \* \*

**CHALOUX, Sylvie, *La Danse de Faust et de Méphisto*. Scénarisation et mise en scène du *Faust* de Goethe, précédées d'une réflexion sur l'interaction entre les rythmes vocaux et physiques dans une mise en signes chorégraphique d'un texte classique. [M.A.]**

Ce texte d'accompagnement se divise en deux parties: l'adaptation en neuf tableaux du *Faust* de Goethe, ainsi qu'une réflexion sur l'interaction entre les rythmes vocaux et physiques dans une mise en signes chorégraphique d'un texte classique<sup>5</sup>.

L'adaptation de *Faust* reflète le rite de passage de l'homme qui symboliquement meurt à sa jeunesse et renaît dans le monde adulte. Ce nouveau monde laisse entrevoir la quête spirituelle.

La réflexion autour des rythmes vocaux et physiques dans le jeu de l'acteur comme éléments essentiels à une mise en scène se divise en deux parties. La première retrace les différentes étapes de l'élaboration du montage dramatique utilisé. La deuxième partie est consacrée à l'écriture scénique. Cette écriture, élaborée à travers la recherche physique et vocale des acteurs, met en scène une certaine chorégraphie qui dévoile les signes qui deviendront les prémisses de la partition théâtrale. On y retrouve également les différentes phases de la construction de la partition basées sur les effets de distanciation.

\* \* \*

**CLÉMENT, Nicole, *Alfred Pellan et «Le Soir des Rois»*. Analyse de l'œuvre scénique. [M.A., Histoire de l'art]**

La présente recherche vise principalement à retracer et regrouper les divers éléments scénographiques créés en 1946 par Alfred Pellan pour la pièce *Soir des rois*. Elle a aussi permis de situer l'œuvre dans le contexte théâtral québécois des années 40 et dans une période charnière de l'œuvre peint de l'artiste. D'autre part, nous souhaitons mettre en parallèle deux modes d'expression différents — théâtre et arts plastiques — pour en

---

<sup>5</sup> Le spectacle *La Danse de Faust et de Méphisto* a été présenté au Studio d'Essai Claude Gauvreau du Pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, les 27, 28, 29 et 30 janvier 1993.

rapprocher les composantes visuelles, voir les relations entre l'espace spatio-temporel en trois dimensions et l'œuvre plastique en deux dimensions.

La description des costumes et décors occupe une large part du mémoire; elle a permis de regrouper les divers éléments scéniques et de comprendre l'articulation scénographique proposée par Pellan. Nous avons pu ainsi constater que les motifs décoratifs appliqués ou peints sur les costumes sont directement inspirés des œuvres de Pellan de la même période.

La participation des peintres au décor de théâtre et les solutions qu'ils ont proposées dans le contexte de la modernité culturelle en Europe constitue la deuxième partie de la recherche. Les influences plastiques dominantes de cette période ont privilégié un rendu non naturaliste de l'espace scénique, misant sur l'aspect décoratif et suggestif des espaces à représenter. Pellan se rapproche en cela de Fernand Léger et des Ballets russes.

La pièce *Soir des rois* est produite à l'époque du renouveau théâtral, période marquée d'expériences nouvelles. Pellan opte pour une conception visuelle résolument moderne du spectacle de théâtre, proposant des solutions picturales propres au peintre de chevalet tout en s'appuyant sur les bases de la tradition théâtrale.

\* \* \*

**DION, Robert, *Analyse du caractère ludique du jeu théâtral*. Effets sur la présence en scène de l'acteur. [M.A.]**

Ce mémoire veut attirer l'attention du lecteur sur un aspect particulier de l'interprétation théâtrale, en questionnant la place qu'occupe le plaisir de jouer dans le jeu de l'acteur.

L'argumentation repose sur le fait que, pour que ce plaisir soit possible, l'acteur doit prendre une certaine distance par rapport à son intériorité, c'est-à-dire qu'il ne doit pas s'identifier complètement aux sentiments du personnage afin d'établir, entre le comédien et l'émotion à jouer, une aire de jeu.

D'autre part ce plaisir devra s'élaborer selon certaines règles de jeu basées sur une analyse détaillée et précise des composantes de son expression. Dans ce mémoire, le

lecteur pourra entre autres trouver une série d'exercices détaillés sur la mise en application des différentes propositions de jeu, soit les jeux de vitesse, d'énergie et d'espace.

Ce mémoire contient aussi une analyse des conséquences de ce plaisir de jouer sur la présence de l'acteur en scène.

On pourra enfin trouver en appendice une liste de commentaires venant des étudiants qui ont suivi un enseignement basé sur la notion de plaisir en interprétation, enseignement que j'ai prodigué au cours des années.

\* \* \*

**GAUDREAU, François, *La Spatialisation imaginaire du texte dramatique québécois, de 1837 à 1857. Étude de deux dramaturges québécois: Pierre Petitclair et Antoine Gérin-Lajoie.* [M.A., Études littéraires]**

Le but de notre recherche est de comprendre comment la spatialisation organise de l'intérieur les textes dramatiques de nos deux premiers dramaturges québécois, Pierre Petitclair et Antoine Gérin-Lajoie. Nous voulons étudier la spatialisation théâtrale comme un enjeu central, donnant accès à l'idéologie, à la politique et à l'histoire. Comme nous traitons d'un espace imaginaire construit en fonction du social dans une perspective d'espace constitutionnel, nous l'avons appelé *espace social imaginaire*. Nous avons questionné l'historiographie et circonscrit les différentes modifications de l'espace constitutionnel de la société de référence. Notre démarche d'inspiration sociocritique est centrée sur les notions de *mimésis* et de *discours social*.

Notre corpus se compose de quatre pièces: les trois premières sont de Pierre Petitclair et la dernière, d'Antoine Gérin-Lajoie. Pour chacune des pièces, nous avons considéré le théâtre comme un processus actif d'appropriation de la réalité, d'un désir réel. Pour une meilleure compréhension, nous vous présentons le résultat de l'analyse selon l'ordre chronologique.

Faisant référence aux nombreux affrontements tant politiques que sociaux, *Griphon* ou *La Vengeance d'un valet* (1837) révèle un désir violent d'appropriation du territoire chez la classe ouvrière. Dans la pièce *La Donation* (1842), Petitclair transpose les

différentes manifestations du discours social dans une intrigue amoureuse où l'on représente maintenant un Canada enchaîné et où prédominent l'injustice, les complots subversifs et les fourberies diverses. La spatialisation imaginaire du *Jeune Latour* (1844) dénote une volonté de recouvrer un espace constitutionnel réel au nom de l'histoire dans laquelle le héros doit préserver un territoire reçu en héritage de ses aïeux. Treize années plus tard, en réunissant des villageois, des bourgeois et des Britanniques, *Une partie de campagne* (1857) illustre clairement une ambiguïté quant à l'appropriation future d'un territoire réel.

Enfin, compte tenu du résultat de notre analyse, nous pouvons affirmer que notre problématique a été résolue. Par conséquent, par sa représentation et par sa perception, la spatialisation imaginaire du texte dramatique québécois de 1837 à 1857 témoigne d'une revendication: l'appropriation d'un espace constitutionnel réel.

\* \* \*

**KONTO OWANDJIKOY, Kina, *Étude sémiologique des codes théâtraux (espace, temps, costumes, masques, action et mise en scène) à l'œuvre dans le rite nkumi (intrônisation d'un chef politico-spirituel chez les Tetelas au Zaïre).* [M.A.]**

Les secrets des ancêtres demeurent un éternel mystère pour les profanes que nous sommes, surtout quand ils touchent à la spiritualité. Les ancêtres veillent sur les vivants et ces derniers doivent en retour leur rendre hommage par diverses célébrations culturelles. Nombreux sont les mythes consacrés à leur force, leur influence sur la vie sociale d'une communauté. Tous les mythes, rites et cultes trouvent ainsi leur justification dans le souci de consolider la place des anciens dans la vie de tous les jours.

Le rite Nkumi est une de ces célébrations dédiées aux ancêtres. Ce n'est pas un simple culte, c'est un grand événement artistique, social, spirituel...

L'objectif de cette recherche est d'explorer les facettes de cet événement, d'étudier sa théâtralité et de saisir le message que les sages tentent de faire passer.

Nous étudierons en premier lieu la société traditionnelle orale Tetela afin de nous situer dans le contexte rituel; nous procéderons ensuite à une description du rite, suivie d'un texte analytique subdivisé en trois grandes parties, à savoir: *l'annonce du décès*, le

*deuil et l'intronisation.* Cette analyse montre comment les villageois intègrent le théâtre dans leur vie réelle pour redéfinir leurs propres structures. C'est par ce rite-théâtre qu'ils communiquent. C'est par lui qu'ils marquent l'histoire de leur communauté.

\* \* \*

**LACAS, Sylvain-Alexandre, *L'Alexandrin, une symphonie du langage.* Étude pratique portant sur la réciprocité dynamique inscrite dans le rapport rythme/musicalité du vers racinien selon la tradition classique et le regard analytique de la rhétorique moderne. [M.A.]**

Cette étude pratique sur l'art de la déclamation racinienne a pour but d'éclairer l'acteur classique dans son apprentissage, sa découverte de l'expression versifiée. Nous explorerons trois points fondamentaux de la déclamation classique française: le texte, la déclamation, et le langage musical. Cette recherche veut établir des liens indissociables entre la poésie et le monde de la musique: les harmoniques, les timbres, le lyrisme, les sons et ce dans une compréhension orchestrale de la parole. Notre démarche s'inspire de la pratique théâtrale d'hier et d'aujourd'hui. Nous imbriquons volontiers la modernité aux traditions classiques, ce qui favorise une approche globale de la problématique de base de cette étude: la dynamique du parler et du chanter. Ce mémoire se veut également une réflexion sur la formation de l'acteur classique et un guide pour ceux qui, encore aujourd'hui, croient à la valeur de ces œuvres. Cette étude s'appuie sur une expérimentation de plus de neuf mois. Ce mémoire en est l'issue.

\* \* \*

**LAVOIE, Marie-Josée, *Le Gala des galoches.* Texte théâtral suivi d'une analyse des relations entre le texte et les images scéniques dans le spectacle *Le Dortoir* de Gilles Maheu. [M.A.]**

Le théâtre d'images, identifié aussi sous le nom de théâtre gestuel ou même de danse-théâtre, a connu au cours des dix dernières années un essor considérable sur les scènes québécoises. Fervente spectatrice de ce type de théâtre et également créatrice, je me questionnais sur la façon d'amalgamer le langage de la gestuelle (et des divers éléments scéniques) à celui du texte. Comment ces deux langages peuvent-ils ensemble

tisser un discours dramatique efficace? J'ai donc tenté de répondre à cette problématique en produisant un mémoire-crédation suivi d'un texte d'accompagnement.

La première partie de ce document présente brièvement la démarche et les particularités du mémoire-crédation. Elle vous convie également à la lecture de mon texte théâtral: *Le Gala des galoches*, texte écrit dans l'optique d'un théâtre d'images.

La seconde partie de ce travail, divisée en deux chapitres, est une analyse du texte spectaculaire *Le Dortoir* de Gilles Maheu. Le premier chapitre cerne le montage des séquences et des micro-séquences, souligne les stratégies discursives utilisées et dégage quatre constantes. Le deuxième chapitre examine la fonction de l'image et du texte, puis la dynamique de ces deux langages.

En conclusion, nous reprenons une des équations hypothétiques que nous avons formulées au départ, confirmant le type de relation et de dynamique existant entre les images scéniques et les partitions textuelles dans le spectacle *Le Dortoir*, puis nous formulons une nouvelle hypothèse pour le texte théâtral *Le Gala des Galoches*. Nous faisons également un lien entre ce type de théâtre et la société dans laquelle nous vivons.

\* \* \*

**LE BLANC, Danièle, *La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*. [M.A.]**

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les milieux théâtral et intellectuel québécois appellent la création d'une école professionnelle de formation du comédien. Cette institution permettrait l'essor et le développement d'un théâtre national canadien-français.

En 1954, suite à de nombreuses consultations et malgré le débat qui oppose les fervents d'une formation inspirée du Conservatoire de Paris aux adeptes d'une formation fondée sur les pratiques du théâtre qui se fait au Québec, la section d'art dramatique du Conservatoire de Montréal débute ses activités.

Sans aucun programme pédagogique pré-établi, le Conservatoire amorce son enseignement avec à sa tête Jan Doat, metteur en scène français, invité par le gouvernement québécois à titre de pédagogue-expert.

L'observation des principaux courants pédagogiques qui jalonnent l'histoire du Conservatoire de Montréal nous permet de retracer les mouvements idéologiques et d'identifier les tensions qui marquent cette institution.

\* \* \*

**MARCEAU, Carole, *Élaboration, expérimentation et analyse d'exercices de mise en train dans un contexte de dramatisation.* [M.A.]**

Cette étude se définit comme une recherche appliquée et a pour objet l'élaboration, l'expérimentation et l'analyse d'exercices de mise en train, dans un contexte de dramatisation. Elle a pour but de faire la lumière sur la capacité des élèves de la première secondaire, à l'école Gustave Desjardins, à faire le lien entre les exercices de mise en train et la présentation finale à l'intérieur d'ateliers d'art dramatique.

Dans un premier temps, nous faisons un survol de certains metteurs en scène qui se sont intéressés aux processus de création en regard du travail de l'acteur et qui en sont venus à développer leur propre approche d'apprentissage, allant parfois jusqu'à négliger leur fonction de metteur en scène au profit de celle de pédagogue. Nous avons également tiré les grandes lignes de pensée de trois courants pédagogiques qui ont influencé et influencent toujours les enseignants québécois en art dramatique au secondaire pour finalement expliquer notre démarche personnelle et l'orientation qu'a prise notre expérimentation.

Afin de mener à terme notre recherche expérimentale, nous avons élaboré huit ateliers à partir desquels nous avons pu vérifier le niveau de conscience des élèves en regard de tout le processus d'apprentissage d'un atelier.

Au moment de l'analyse des données, nous avons pu constater que les élèves qui ont participé aux ateliers lors de l'expérimentation ont été en mesure de faire un lien entre les différents exercices de mise en train et l'actualisation. Par ailleurs, certaines données nous ont menée vers d'autres questionnements qui suscitent aussi notre intérêt.

\* \* \*

**MAURIELLO, Louise, *Utilisation du psychodrame dans la direction d'acteur dans le cadre d'un montage de textes choisis à partir des conflits personnels des participants.*** [M.A.]

La démarche proposée ici en est une à la fois de réflexion et de création. C'est l'expérience conjointe de la psychologie et du théâtre qui est à l'origine de ce questionnement.

Dans la première partie nous explorons certaines dimensions qui situent le contexte théorique de cette étude. Nous voyagerons tour à tour à travers trois univers fascinants: ceux du théâtre, de la psychanalyse et du psychodrame.

En recherchant les liens fondamentaux entre ces trois courants de pensée, nous aborderons les questions de catharsis et de résistance.

En second lieu, nous traiterons exclusivement du déroulement de l'expérimentation, qui fut avant tout une démarche de création théâtrale, en analysant les résultats à la lumière de certains concepts psychanalytiques.

Enfin, la conclusion nous permettra de souligner l'importance du psychodrame dans la formation d'acteur.

\* \* \*

**POIRÉ, Valérie, *L'Adolescence, sa crise d'identité, sa télévision: une analyse critique de l'impact des dramatiques télévisuelles québécoises destinées au public adolescent sur le processus de définition de l'identité chez les adolescent-es.*** [M.A., Communications]

Au Québec, vu le déclin de la religion et le manque d'implication de la part des parents et de la société dans l'élaboration de rites de puberté marquant d'un rituel symbolique le passage des différentes étapes du processus de croissance, l'école et la télévision sont les deux grandes institutions qui parrainent le développement intellectuel et psychologique des adolescents. La télévision, plus que tout autre média, car elle se profile là où les parents et la société se sont désengagés: c'est avec elle que les

adolescents mangent lorsqu'ils sont seuls, qu'ils abordent la sexualité, qu'ils apprennent ce que leurs grands-parents ne leur transmettent plus et que, par héros interposés, ils connaissent l'aventure.

Compte tenu des efforts grandissants qu'elle fait pour rendre justice à la réalité des jeunes, il est curieux que la télévision ne se soit encore jamais vraiment attardée à cette problématique. Elle se contente plutôt d'offrir au public adolescent le réalisme de ses dramatiques «jeunesse» contemporaines ou encore la détente et le divertissement de ses vidéo-clips et de ses jeux. Dans son rapport avec le public adolescent, la télévision fait preuve d'une étonnante timidité.

Aussi, après étude de cette problématique, avons-nous élaboré un projet de série télévisée ayant comme thématique le rite de passage et la mort symbolique, qui démontre que, de par sa nature rituelle et symbolique, la télévision offre une alternative de remplacement fort précieuse au désengagement des adultes face à la crise d'identité des adolescents.

\* \* \*

**RICHARD, Joël, *Lydia la nuit*. Fragments de mise en scène d'une comédie musicale, suivis d'une réflexion sur le parlé chanté. [M.A.]**

Ce mémoire-crédation porte sur le «parlé chanté» et sa mise en pratique dans une comédie musicale. Il comporte deux volets:

- un volet théorique, une réflexion, suivi d'un texte d'accompagnement portant sur le parlé chanté;
- un volet pratique, la présentation publique d'une comédie musicale et, en particulier, la mise en relief des sections parlées chantées.

Le matériau de base de ce mémoire-crédation est *Lydia la nuit*, dont nous sommes l'auteur de l'histoire, du canevas, des dialogues et des paroles des chansons. Monsieur Pierre Voyer en a composé la musique.

### Volet théorique

Le premier chapitre du texte d'accompagnement définit le parlé chanté comme étant une forme artistique dépendant d'un matériau sonore: la voix humaine, et tributaire de deux modes d'émission: le mode parlé et le mode chanté.

Le deuxième chapitre établit que le mode parlé et le mode chanté reposent sur un tronc commun: le rythme. Cette étude aborde les spécificités rythmiques propres à chacun de ces modes (le rythme poétique et musical, le rythme du langage poétique et le rythme du mode chanté en relation avec le mode musical) et cerne le terrain d'entente entre eux.

Le troisième chapitre analyse les structures rythmiques du mode parlé et du mode chanté: dans le premier cas, tel que le langage poétique les utilise; dans le deuxième cas, telle que la parole chantée les utilise en fonction des structures musicales qui l'encadrent.

Le chapitre suivant, le geste vocal, traite des problèmes d'ordre technique qu'un acteur/chanteur doit maîtriser lorsqu'il emploie le registre parlé ou le registre chanté ou, à l'intérieur d'une même séquence, passe de l'un à l'autre.

Le dernier chapitre expose les voies, voire les partis pris de parlé chanté que nous avons retenus pour *Lydia la nuit*. Les annexes I et II (comptes rendus du laboratoire d'exploration) permettent de suivre notre cheminement. De plus, une cassette audio accompagne cette démonstration.

### Volet pratique

La présentation publique visait à mettre ensemble les éléments dont se compose une comédie musicale: la comédie, le chant, la danse. Une vidéo permet de constater le résultat de l'entreprise.

\* \* \*

**RODRIGUE, Johanne, *Machinations nocturnes*: Utilisation des techniques du théâtre d'ombres dans une mise en scène marionnettique d'un collage de *Hamlet* de Shakespeare rendant compte de l'évolution du karagöz turc du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. [M.A.]**

Cette recherche visait à intégrer les techniques du théâtre d'ombres dans un collage d'un texte shakespearien et à montrer l'évolution de ce genre théâtral tout en lui donnant un espace et un discours renouvelé.

La création *Machinations nocturnes* a été présentée au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté, du 26 février au 1<sup>er</sup> mars 1991. Le texte de la production se retrouve en annexe et un vidéo est disponible au département de théâtre.

Dans ce document d'accompagnement nous établissons premièrement des corrélations entre Hamlet et l'ombre. Nous étudions deuxièmement le théâtre de Karagös du XIX<sup>e</sup> siècle: son histoire, ses caractéristiques et ses techniques. Ensuite, nous jetons un regard sur une compagnie contemporaine, le théâtre Gioco Vita, notre véritable source d'inspiration qui a su renouveler le discours de l'ombre traditionnelle à travers ses productions. Nous commentons leur démarche en faisant ressortir les points novateurs. Finalement, nous expliquons notre mise en scène à travers une adaptation marionnettique d'un collage d'*Hamlet* de Shakespeare pour un théâtre d'ombres. Nous assurons la mise en scène et le jeu.

\* \* \*

**TRÉPANIÉ, Danielle, *La Danse macabre*. Spectacle tragi-comique en quelques tableaux soulignant les ruptures temporelles comme productrices de sens. [M.A.]**

Ce travail est une tentative d'énonciation et d'analyse d'une forme, d'une esthétique récurrente à notre pratique à savoir le montage comme processus d'écriture d'un spectacle.

Dans un premier temps, nous nous sommes donc confrontés à notre fascination pour les collages, les montages, enfin toute dramaturgie à tableaux. De plus, cette fascination se doublant d'une autre pour la déconstruction de la représentation théâtrale, sa mise en

abyrne, nous avons décidé de les confronter dans notre travail pratique et «d'ausculter» de plus près ce double ressort dramatique.

C'est en questionnant ces modes d'écritures scéniques que nous avons pu élaborer l'argumentation en cours; c'est ainsi que, tout naturellement, de la fragmentation subséquente au montage, nous sommes passés à la notion de rupture temporelle. Ce cheminement théorique a, par ailleurs, grandement nourri l'écriture même du spectacle, allant au-delà de la forme et rejoignant ainsi le fond. Il s'agit de théâtre de création où texte d'auteur et écriture du metteur en scène se retrouvent. La scénarisation et la mise en scène sont donc entrelacées, concomitantes. C'est de cette écriture de spectacle qu'il sera question en deuxième instance.

#### E. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES (Études littéraires)

**BRODEUR, René, *Verbe de puissance*. [M.A.]**

[...] *Verbe de puissance* est d'abord un texte de création théâtrale portant sur le pouvoir magico-sacré du Verbe (Son), mis sous tension par un acte de volonté créatrice (la puissance en acte). [II] met en scène quatre personnages engagés dans la recherche de leur Nom Céleste. L'itinéraire initiatique qu'ils empruntent (à l'intérieur d'un espace-temps autre) constitue un rite de passage, jalonné de mises à l'épreuve, devant finalement les conduire jusqu'aux portes du Palais de Cristal, où ils auront accès à la révélation d'un *devenir plus grand*.

[...] Nous sommes parti de l'hypothèse qu'il existait dans l'Univers des symboles archétypes dominants, capables de subsumer un ensemble de champs fonctionnels d'activités artistiques [...].

Dans un premier temps, il nous fallait démontrer que les symboles-archétypes exerçaient une influence réelle. Nous avons donc examiné comment un symbole archétype en particulier, celui de la *Vierge cosmique*, avait imprégné la psychosphère planétaire occidentale durant les deux derniers millénaires, de manière à rendre évidente

la puissance d'intégration collective des archétypes. Dans un second temps, nous avons cherché à illustrer comment un symbole pouvait effectivement influencer sur la *structure motricielle* (la diégèse) et la *structure matricielle* (la sémiotique et la toposémie notamment) de notre texte théâtral [...]. Par conséquent, le modèle que nous avons cherché à promouvoir a le mérite d'élargir le questionnement actuel de la sémiotique théâtrale en l'orientant vers une approche holistique [...].

## II. HORS QUÉBEC

### A. NEW YORK UNIVERSITY

**MAC DOUGALL, Jill**, *Performing Identities on the Stages of Quebec*. [Ph.D., Performance Studies]

Cette thèse de doctorat examine la question de l'identité nationale au Québec, à travers trois cas de figure: la Fête de la Saint-Jean (Montréal, 25 juin 1990), *Salut, vieille branche!* du Théâtre Parminou (Place Royale, Vieux-Québec, été 1989) et *Plaques tectoniques*, le spectacle bilingue du Théâtre Repère, sous la direction de Robert Lepage (1988-1991).

En conclusion, l'auteure affirme que le Québec ne paraît plus se voir en tant que communauté homogène, tant sur le plan ethnique que linguistique. Il en résulte une tendance, typiquement postcoloniale, manifeste dans les trois expériences spectaculaires retenues, à reproblématiser la notion même d'identité collective, selon des stratégies certes différenciées mais finalement convergentes, qui révéleraient une distance ironique des créateurs à l'égard de l'idée de nation, en même temps qu'une conscience de la perméabilité entre ce qui était auparavant perçu, de façon antagoniste, comme «intérieur» et «extérieur».

(Gilbert David)

B. UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO  
(Graduate College)

**DESROCHES, Vincent, *La Vision du poète dans «Les Entrailles» de Claude Gauvreau.* [M.A.]**

L'œuvre de Claude Gauvreau témoigne d'une pratique expérimentale de l'écriture automatique. Dans son recueil de jeunesse, *Les Entrailles*, on retrouve toutes les innovations stylistiques présentes dans ses œuvres ultérieures. Cette étude tente d'établir certaines pistes de lecture, en particulier à propos de la conception spatiale et du thème de l'œil. Certaines conclusions suggèrent une réinterprétation de quelques éléments de la symbolique gauvréenne telle que comprise par divers critiques.