

## **Bibliothèque académique** Thèses et mémoires proclamés en 1995

Gilbert David

---

Numéro 19-20, printemps–automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041307ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041307ar>

[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 document

David, G. (1996). Bibliothèque académique : thèses et mémoires proclamés en 1995. *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 247–292. <https://doi.org/10.7202/041307ar>

# Bibliothèque académique

---

## THÈSES ET MÉMOIRES<sup>4</sup> (proclamés en 1995)

### A. UNIVERSITÉ LAVAL

(Département des littératures)

**FORTIER, Paul, *Cette «langue à part». La communication non verbale dans «Le Paysan parvenu» de Marivaux.* [M.A.]**

Le langage du corps, aujourd'hui désigné par le terme «communication non verbale», occupe une place importante dans les réflexions faites par cet homme de théâtre essayiste, «journaliste» et romancier du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'est Pierre Carlet de Marivaux. Cela n'est guère étonnant puisque le corps fait depuis le siècle classique l'objet de nombreux traités qui tentent, soit de décrire et de comprendre ses signes naturels, soit de prescrire les normes et usages de signes conventionnels. Produit d'une sémiotique devenue extrêmement complexe, complexité d'autant plus accrue que des signes se juxtaposent bien souvent aux signes linguistiques, le langage muet imprègne tout le roman du *Paysan parvenu*. Le décodage et l'encodage de cette «langue à part», comme l'appelle Marivaux, représentent un énorme défi pour Jacob, héros et narrateur du récit. Sur le plan diégétique, le héros doit savoir lire le texte des regards, des mimiques, des gestes et des

---

<sup>4</sup> À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

intonations d'autrui en même temps qu'il doit donner à lire un comportement non verbal qui plaise à la fois aux dames et aux hommes. C'est la double condition de sa réussite. Sur le plan discursif, le narrateur doit faire preuve d'une grande virtuosité pour parvenir à représenter verbalement une énonciation qui relève de l'indicible et de l'ineffable.

\* \* \*

**PAQUETTE, Christine, *Pour une approche systémique du comique. Exemples moliéresques et cinématographiques d'illusion comique.* [Ph.D.]**

Cette recherche propose une nouvelle approche du comique inspirée de la théorie des systèmes et illustrée d'exemples provenant des comédies de Molière, mais aussi du cinéma actuel. Dans la première partie, nous faisons une mise au point sur la problématique du comique afin de rapprocher les thèses de Bergson et de Bakhtine de la systémique. Dans la seconde partie, nous effectuons la synthèse entre ces théories du comique et la Nouvelle communication en vue de renouveler l'analyse du comique pris comme système. Dans cette perspective, nous développons notre méthode en trois chapitres, dont chacun expose une facette du système étudié: la hiérarchie des contextes, la dynamique des systèmes et la collision des systèmes (interférence de séries). L'analyse systémique nous permet ainsi de découvrir la dynamique de l'interrelation qui existe entre le comique et son effet pragmatique, c'est-à-dire le rire.

\* \* \*

**BÉDARD, Ghislain, *Organisation spatiale et processus interactionnels dans «Les Feluettes» de Michel Marc Bouchard.* [M.A.]**

Erving Goffman, sociologue, et Edward T. Hall, anthropologue, qui se réclament de l'école de Palo Alto, ont élaboré un appareil conceptuel original pouvant dépeindre les comportements non verbaux des individus en société. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, livre majeur du premier auteur, fait état des comportements sociaux au quotidien en les comparant au jeu dramatique.

En utilisant quelques concepts élaborés en ce sens par Goffman et quelques autres concepts empruntés à la dynamique spatiale de Hall, qui tous décrivent la réalité à la vie quotidienne, nous avons tenté d'en faire l'application au théâtre lui-même. Affirmant

comme postulat de base que les relations établies entre les personnages et avec leur milieu, sont une reproduction des relations mêmes observées par les chercheurs dans le quotidien, nous formulons quelques propositions théoriques ouvrant de nouvelles perspectives pour l'analyse dramatique actuelle.

Le Québec des années 1980 est témoin d'une apparition d'une série d'œuvres dramatiques renouvelant la scène théâtrale. La pièce *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard en est un exemple des plus éloquents... Elle est créée en 1987 à la sale Fred-Barry par le théâtre Petit à Petit, dans une mise en scène d'André Brassard. C'est cette œuvre incontournable de l'histoire de la dramaturgie québécoise qui sert de support à l'analyse se donnant pour but de dégager la logique de la communication inhérente à la pièce et de rendre compte de la complexité des relations qui s'établissent entre les personnages eux-mêmes et avec leur milieu.

\* \* \*

**LALIBERTÉ, Hélène, *Le langage de l'espace dans «26<sup>bis</sup>, Impasse du Colonel Foisy» et «Le Printemps, Monsieur Deslauriers» de René-Daniel Dubois.* [M.A.]**

Le présent mémoire porte sur l'espace, et plus spécifiquement sur l'espace dramatique dans *26<sup>bis</sup>, Impasse du Colonel Foisy* et *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, deux partitions théâtrales de René-Daniel Dubois, auteur, comédien et metteur en scène québécois. Dans un premier chapitre, nous exposons les concepts inhérents à l'espace dramatique sur lesquels s'appuie notre démarche, d'une part en les structurant en fonction d'un schéma d'analyse qui rend compte, le plus clairement possible, de toutes les facettes relatives à l'univers de l'espace fictionnel et, d'autre part, en examinant comment, à l'intérieur du texte dramatique, s'inscrivent les marques spatiales reliées à ces concepts. Dans les deux chapitres suivants, nous procédons successivement à l'examen des données se rattachant à l'espace dramatique dans les textes de Dubois, nous permettant ainsi de décoder et d'approfondir le sens de chacune de ces pièces et, par le fait même, d'arriver à esquisser une vision globale des œuvres du corpus par l'intermédiaire du décryptage de leur organisation spatiale.

\* \* \*

**LOFFREE, Carrie, *L'ambiguïté raisonnée de «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans» de Normand Chaurette.* [M.A.]**

Ce mémoire vise à éclairer l'ambiguïté de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. Une nouvelle méthode d'analyse théâtrale, la pragmatique de la communication, a servi pour cette étude qui fait appel aux théories du jeu, du paradoxe ainsi que de la double contrainte. Il appert que Chaurette a délibérément accentué la nature ambiguë du théâtre, en créant une pièce difficile qui exige la participation imaginative des spectateurs. Le mémoire se termine par quelques suggestions susceptibles d'aider le public à s'orienter dans les univers imaginaires complexes des pièces de Chaurette ainsi que dans ceux d'autres auteurs de la «nouvelle dramaturgie» québécoise, tendance dramaturgique récente qui conteste l'esthétique réaliste.

\* \* \*

**LORTIE, Denis, *Pour une approche pragmatique de la communication dans la tragédie d'«Hamlet, prince du Danemark» de William Shakespeare.* [M.A.]**

Ce mémoire vise à une lecture renouvelée d'*Hamlet* à travers certains concepts tirés de la Pragmatique. L'œuvre est analysée en fonction de l'*homéostasie*, mettant en évidence les mécanismes régissant l'équilibre du système Danemark, de même que les interactions entre le Prince et son pays troublé. Le malaise du royaume est précisé par l'étude du métalangage, soit par cette tendance du héros et de l'œuvre même à tenter de se saisir dans une conscience de soi perpétuelle. Cette saisie s'établit principalement à partir du langage devenant en outre un instrument de pouvoir. L'analyse des positions haute et basse des personnages à partir de leur prise de parole permet de mettre en évidence les stratégies qui les caractérisent. Les tactiques du héros, à travers son emploi des diverses formes du langage, s'avèrent souvent paradoxales. Cet aspect problématique est rendu plus clair grâce au concept de la double contrainte de Grégory Bateson. Enfin, ces modèles d'analyse sont mis en parallèle avec la théorie de la *rivalité mimétique* de René Girard, elle-même tributaire de certains acquis de la Nouvelle-Communication.

\* \* \*

REY, Josianne, *De la tradition et de la révolte dans «La Colonie» de Marivaux*. [M.A.]

Ce mémoire consiste en une critique féministe d'une pièce de Marivaux, *La Colonie* (1750). Tout porte à croire que cette comédie serait la version remaniée d'une autre œuvre jouée une seule fois en 1729. Dans cette étude, j'entends examiner la réception des deux versions, les idées féministes de Marivaux par rapport à son siècle et quelques-unes des influences qui l'ont amené à rédiger *La Colonie*. L'analyse de l'œuvre, plus précisément le caractère utopique, le statut des personnages, le discours argumentatif et l'étude du dénouement, complète ce mémoire. Les œuvres de Maïté Albistur et Daniel Armogathe, de Georges Duby et Michelle Perrot, de Philippe Hamon, de Louise Vigeant et de Jean-Paul Simard ont servi de guides à ce travail. L'essentiel de ce mémoire est de montrer dans quelle mesure *La Colonie* de Marivaux oscille entre la valorisation des revendications féministes et le retour à l'ordre traditionnel.

\* \* \*

LAMBERT, André, *L'anarchie du désir dans «La Fausse Suivante» de Marivaux*. [M.A.]

L'anarchie du désir dans *La Fausse Suivante* de Marivaux s'inscrit dans une optique psychanalytique et se présente en trois parties:

1. «Le bal masqué chez les honnêtes gens», où j'étudie les rapports entre les personnages de *La Fausse Suivante* en me servant des travaux de Lacan sur le regard et la pulsion scopique.

2. «Trivelin, maître de la parole et valet dans l'action», où je propose une lecture des rapports entre maîtres et valets chez Marivaux à partir de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, elle-même reprise par Lacan dans sa dialectique de l'inconscient.

3. «Le Mal noir du Chevalier», où je mets en lumière la dimension abjecte et perverse de l'œuvre en m'attardant au personnage principal, une femme sans scrupules qui se travestit en homme afin de séduire et d'humilier une autre femme. Dans ce chapitre, je mets à profits les travaux de Julia Kristeva sur l'abjection et l'horreur.

\* \* \*

**GARAND, Caroline, *L'art du trompe-l'œil dans les monologues de Sol ou «C'est pas parce qu'on dialecte ensemble qu'on se compréhensionne» : Je m'égalomane à moi-même comme point tournant.* [M.A.]**

Depuis presque quarante ans, le personnage de Sol fascine les foules par le regard à la fois naïf et lucide qu'il pose sur la société et sur l'homme en général. Ayant comme unique instrument l'apparente innocence d'un enfant, il dissèque le quotidien pour mieux en montrer le dérisoire. Cependant, personne ne s'y trompe, cette naïveté et cette innocence ne sont en fait qu'un camouflage lui permettant, tel le fou du roi, de critiquer sans que cela ne soit perçu comme une menace. Notre étude consistera à analyser et à caractériser le fonctionnement de ce que nous avons nommé, dans le titre de notre mémoire, l'art du trompe-l'œil à travers trois champs de manifestation distincts mais complémentaires. Ainsi, l'analyse du langage propre à Favreau nous amènera à nous intéresser au message véhiculé par son délire verbal, puis au personnage lui-même en tant que créateur et création de son discours. Dans une quatrième partie, nous montrerons que le trompe-l'œil est une opération de longue haleine et que le recueil étudié, *Je m'égalomane à moi-même*, s'inscrit comme point tournant dans l'œuvre de Favreau.

\* \* \*

**NOREAU, Denyse, *Le personnage du fou au théâtre.* [M.A.]**

J'ai tenté de démontrer que l'archétype du trickster (le personnage mythologique du joueur de tours) était le modèle initial après lequel s'est formé le personnage du Fou, au théâtre. Présent dans la majorité des civilisations, le trickster est l'archétype de tous les héros violateurs, parce que dans l'imaginaire social, c'est lui qui a pour mission de violer les interdits (inceste, meurtre consanguin, violation de cadavre) que la société a elle-même mis en place afin de se protéger.

L'idée centrale qui sous-tend la formation mythologique du personnage est que toute société, pour pouvoir exister, a besoin d'un ordre suffisamment fort pour repousser le chaos initial préexistant à sa propre formation. Les interdits, respectés par la majorité des membres d'une société donnée, servent à maintenir cette apparence d'ordre nécessaire à la stabilité de la société primitive. Toutefois, un ordre immuable signifierait la mort à plus ou moins longue échéance. L'imaginaire collectif, pour pallier la stérilité d'une forme sociale fixe, s'invente des représentations archétypales qui sont en étroite relation

avec cet ordre donné. Le trickster, l'une des figures mythologiques les plus puissantes avec celle du Roi, est le personnage à qui l'on confie la mission d'aller mettre en danger l'ordre collectivement respecté. Figure ambiguë, sa personnalité se construit à partir de la violation des principaux interdits et, pourtant, la violation qu'il commet apporte à la société les bienfaits nécessaires à sa propre survie. De violeur, le trickster devient médiateur car c'est lui le principal responsable de l'organisation rituelle qui est, la plupart du temps, un rappel, dans la vie réelle, de la violation commise au niveau mythologique.

La personnalité du trickster est donc paradoxale puisque, construite à partir de la négation d'un principe d'ordre, elle contient à la fois le mal et le remède en cela qu'elle permet à la société de se construire autour du rite qui est le rappel de la violation de ses propres règles. Dans les sociétés dites primitives, c'est le clown ou bouffon, héritier du trickster, qui est responsable de l'exécution du rituel ou du maniement des matières ou objets tabous. Il constitue le lien entre le ciel et la terre.

Dans le second chapitre de l'essai, j'ai démontré que la dimension paradoxale de la figure archétypale du trickster constituait bien la source à laquelle s'abreuvait le personnage du Fou, au théâtre. Sur la scène, le Fou a pour mission de mettre en jeu l'ordre du monde, comme le fait le trickster au niveau mythologique. Cet ordre du monde est le plus souvent représenté par le personnage du Roi, ou encore par le langage lui-même qui sert d'auto-régulateur à l'ordre et à l'image que la société a d'elle-même. Par ses pitreries, ses grossièretés, ses jeux de langage, le Fou déstabilise le spectateur qui est remis en présence du chaos initial, chaos que toutes les structures sociales avaient tendance à lui faire oublier. Derrière ce désordre de structures plus immédiates, symboliquement, c'est à un plus grand désordre auquel le Fou fait souvent référence. Dans le temps mythique, le temps immobile, paradoxalement, le Fou nous remet en présence de la mort, nous faisant ainsi réaliser que «le bonheur n'est que le masque bouffon de son destin éphémère.

\* \* \*

PLAMONDON, Mireille, *La figure du bouc émissaire dans trois pièces du cycle des «Belles-Sœurs» de Michel Tremblay*. [M.A.]

La période flamboyante qui voit naître le théâtre de Michel Tremblay marque le début d'une révolution au Québec. Bien que tranquille, cette révolution n'en atteint pas

moins toutes les institutions québécoises et voit la naissance de l'affirmation du Québec tant sur le plan économique que culturel. Créé dans ce contexte, le théâtre de Michel Tremblay confirme son appartenance au rituel en proposant une structure dramatique qui, non seulement identifie un bouc-émissaire, mais le met aussi à mort. Telle qu'en elle-même une société en crise a besoin d'un personnage subversif pour retrouver l'unité, le Québec a découvert dans la dramaturgie de Michel Tremblay la synthèse d'une problématique sociale qui est devenue, à son tour, un phénomène déterminant dans l'affirmation de l'identité québécoise.

\* \* \*

**BERNIER, Lise, *Les caractéristiques spatiales dans l'écriture dramaturgique de Marie Laberge*. [M.A.]**

Ce mémoire traite de l'espace dans trois textes dramatiques de Marie Laberge: *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, Aurélie, ma sœur et Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*.

Le relevé exhaustif des indices textuels constitue la première étape de notre étude. Nous observons, ensuite, l'espace social et les caractéristiques linguistiques de chaque texte. L'espace non-représenté ou le hors-scène, évoqué ou suggéré dans les dialogues et les didascalies, devient un autre volet de ce mémoire. Enfin, nous nous sommes attardée à étudier le réseau de métaphores très présent et très significatif dans l'écriture dramaturgique de Marie Laberge. L'espace métaphorique s'est donc imposé à notre réflexion et complète l'analyse de chacune des trois pièces du corpus retenu.

La représentation se trouve ainsi exclue de notre recherche. Nous avons voulu réaliser une démarche d'approfondissement des données spatiales, car l'espace apparaît comme une composante trop souvent oubliée dans l'étude des œuvres dramatiques.

\* \* \*

**BERGERON, Serge, *L'adaptation théâtrale de textes narratifs: le traitement réservé à l'espace par Marguerite Duras dans trois œuvres adaptées par elle-même.* [M.A.]**

Les modifications apportées à l'espace d'un roman pour le faire passer au théâtre sont souvent tributaires d'un ensemble de contraintes posées à l'écrivain dès avant qu'il procède au transfert formel d'un genre à un autre. En prenant pour base ce postulat, l'étude de quelques adaptations de Marguerite Duras de ses propres romans propose un portraits des changements subis par le texte romanesque en vue d'assurer à la pièce qui en découle son entière autonomie. Ce faisant, elle montre comment Marguerite Duras résout elle-même le problème de la conservation de la majeure partie de l'énonciation d'origine en structurant ses œuvres de telle sorte qu'elles répondent à la fois aux règles de l'écriture narrative et de l'écriture dramatique pour constituer un ensemble unique appelé «texte, théâtre, film».

\* \* \*

**ROY, Irène, *Cycles repère et interaction créatrice.* [Ph.D.]**

Cette thèse de doctorat propose une étude des Cycles Repère, processus créateur utilisé par les artistes du Théâtre Repère. L'analyse porte sur l'interaction créatrice ou échange de valeurs entre le metteur en scène et les acteurs(trices). Le corpus a été élaboré à partir de l'observation de toutes les répétitions de deux spectacles créés collectivement suivant ce parcours artistique. L'approche systémique appelée Nouvelle Communication a servi de cadre théorique pour dégager les éléments et les conclusions de l'analyse. Les Cycles Repère proposent des formes situationnelles ou contextes qui définissent les règles de relation entre les participants, suivant les compétences de chacun. Grâce à la réutilisation de certains modèles de comportements au sein de l'échange, la genèse de la signification progresse trouvant la résolution de sa problématique dans l'équilibre de la structure artistique. Cette recherche démontre que les stratégies interactionnelles développées au sens des Cycles Repère stimulent la créativité et orientent l'expression performante des conduites artistiques.

\* \* \*

LACOURSIÈRE, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*. [Ph.D.]

On ne peut ignorer, dans l'étude de la littérature québécoise, l'importance de la Révolution tranquille. Voici le résultat d'une recherche consacrée au monologue, l'un des genres les plus significatifs de cette fructueuse période et des années qui l'ont suivie. Puisque la collectivité entière a été impliquée dans cette étape importante, il convenait aussi d'étudier un genre qui s'adressait directement à elle.

Il apparaît, à l'étude parallèle des événements du moment et de la production des monologues, qu'il y a une homologie frappante entre la collectivité québécoise et l'image qu'en reflètent les créateurs de ce genre. À partir de quelques pionniers et d'une tradition orale solidement implantée, les artistes donnent à l'âme populaire une expression plaisante et légère.

Nous utilisons ici une grille d'inspiration sociologique. Notre analyse accorde une place prépondérante aux auteurs qui agissent comme un filtre entre la société et l'image que l'on retrouve d'elle dans les œuvres. Ils apparaissent comme facteurs d'évolution. Nous distinguerons une universalisation et une formalisation des œuvres qui correspondent à l'évolution du nationalisme.

## B. UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

(Département d'études françaises)

DAVID, Gilbert, *Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*. [Ph.D.]

Cette thèse sur publications comprend dix-huit essais, dont cinq inédits et un sixième paru déjà en anglais, qui est rendu public ici dans sa version originale. L'ensemble de ces textes, ainsi que l'annexe originale présentant des «Tableaux chronologiques du théâtre au Québec (1930-1990)», offrent une vision critique, à caractère historique, sociologique et esthétique, de l'activité théâtrale au Québec, de la fondation du Stella

(1930) à la création, par Gilles Maheu, de *Rivage à l'abandon*, d'après Heiner Müller (1990).

Divisé en trois parties, l'ouvrage aborde d'abord en première partie «Les paradoxes d'un théâtre sous influence», en se penchant sur les tensions et la dynamique institutionnalisante de la pratique théâtrale entre 1930 et 1990; puis, dans la deuxième partie, «Dramaturgies», six textes permettent de distinguer certaines caractéristiques de l'écriture dramatique contemporaine de création, sous l'angle de ses thématiques, de ses formes et de ses relations, endogènes (par rapport au répertoire national) et exogènes (en fonction du théâtre de France); enfin, une troisième partie, intitulée «Pratiques et problématiques», s'intéresse à diverses questions touchant, soit l'importance du Jeune Théâtre dans la dynamique culturelle au Québec, soit le rapport des praticiens autochtones à la dramaturgie brechtienne, soit encore la généalogie et la typologie de la pratique québécoise de la mise en scène, soit enfin la situation.

Tous ces textes sont traversés par un questionnement concernant les paradigmes de la modernité dramaturgique et scénique, dans une perspective tant institutionnelle qu'esthétique. L'objectif central de cet ouvrage composite est de cerner des facteurs et des traits qui rendent compte des manifestations contradictoires de l'activité théâtrale, sous l'angle de la dramaturgie, de la mise en scène et de la critique, entre 1930 et 1990 au Québec.

### C. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(Département de théâtre)

TURP, Gilbert, «*Pur chaos du désir*», pièce de théâtre, et «*Le Troisième Lieu de la théâtralité*», essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance. [Ph.D.]

Ce mémoire-crédation est composé d'une pièce de théâtre, *Pur chaos du désir*, et d'un texte théorique d'accompagnement qui traite aussi du chaos du désir, mais sur un plan philosophique. Les deux plans d'écriture, l'artistique et le philosophique ont coexisté en

même temps tout au long de ma recherche et de ma rédaction, sans jamais constituer un miroir l'un de l'autre par illustration ou application. En ce sens, ma pièce et mon texte théorique se sont vraiment accompagnés.

Ma pièce est une fiction qui joue dramatiquement des notions de chaos et de désir. Mon texte théorique, lui, pose l'hypothèse que le désir opère de façon chaotique. Ce chaos est nécessaire, comme le désir lui-même, à la pratique artistique. La nécessité, contrairement à la finalité, se situe d'emblée sur le plan d'immanence. Et l'immanence, elle, se représente dans le troisième lieu de la théâtralité, qui est une épaisseur énergétique et temporelle où se saisit toute l'expérience affective que permet le théâtre. L'art est nécessaire par toutes ces dimensions, à la fois totalement irréductibles et parfaitement saisissables.

\* \* \*

**ANAHORY, Oro, *Interprétation et mise en scène de contes traditionnels juifs préalablement choisis et réécrits, suivies d'une description du processus de création.* [M.A.]**

Dans ce mémoire, on essaie de reconstituer le processus de création qui a abouti à la présentation du spectacle *L'Arôme du pain. Contes entre l'Orient et l'Occident*, présenté du 9 au 12 mars 1994 au studio Alfred-Laliberté de l'UQAM. Par processus de création, on entend l'exposition de l'hypothèse de travail et la recherche des moyens scéniques qui ont permis de tester cette hypothèse sur la scène.

Concrètement, on s'interroge sur la façon dont le conteur peut redonner à la parole sa crédibilité dans un monde où l'image est prépondérante et la parole discréditée. En effet, aujourd'hui, le conteur est confronté au paradoxe de rendre vivant, dans une civilisation de l'écriture, un art de l'oralité.

Dans ce texte d'accompagnement, on définit tout d'abord ce qu'est le conte traditionnel et les différentes fonctions sociales qu'il remplit. Puis, on analyse les caractéristiques propres à l'art du conteur en les rapprochant et en les démarquant de celles qui constituent l'art de l'acteur. Ensuite, on explique la démarche pratique suivie pour mener à bien notre travail, qui comporte plusieurs étapes, notamment: a. le choix des contes et leur mise en ordre; b. la réécriture des contes dans le but de leur redonner

un caractère oral; c. la recherche de cohérence dans le spectacle, grâce à des transitions verbales, musicales et/ou dansées; d. enfin l'élaboration d'une mise en scène, susceptible de faire atteindre les objectifs de départ, à savoir comment trouver des techniques théâtrales grâce auxquelles le conteur peut conter aujourd'hui de façon intéressante sur une scène de théâtre.

En vertu de l'accueil positif réservé au spectacle, on peut affirmer que l'hypothèse de départ s'est avérée juste et que l'art du conteur peut être encore un art vivant et contemporain, pourvu que l'on utilise des techniques narratives et théâtrales qui redonnent à cet art sa pertinence et son immédiateté.

\* \* \*

**BIGRAS, Denis, «*Courte épopée entre deux séismes*», performance-installation suivie d'une réflexion sur la problématique du jeu d'acteur dans un contexte de création interdisciplinaire. [M.A.]**

Ce texte d'accompagnement est une réflexion sur la problématique du jeu d'acteur dans le contexte interdisciplinaire d'une performance-installation intitulée *Courte épopée entre deux séismes* qui a été présentée les 28, 29, 30 septembre et le 1er octobre 1994 au Studio-Théâtre Alfred Laliberté de l'Université du Québec à Montréal<sup>5</sup>.

À l'intérieur d'un débat qui occupe actuellement plusieurs champs culturels, le théâtre questionnerait maintenant des notions de multidisciplinarité et d'interdisciplinarité. C'est au cœur de cette problématique que s'est développée ma création *Courte épopée entre deux séismes*. Le premier chapitre de ce mémoire décrit l'origine et la base de mon expérimentation: l'installation. Dans le second chapitre, je procède à la mise en place de la notion de performance, notion à l'intérieur de laquelle le «faire en action» sur l'installation devient l'objectif exclusif du performeur afin que celui-ci accède à «l'ici-maintenant» de la performance. Le troisième chapitre questionne les notions du jeu théâtral et du rapport de l'acteur à l'espace/temps fictif. J'y analyse l'importance des actions physiques de l'acteur qui lui permettent d'inscrire sa présence dans le cadre de la représentation théâtrale et, dans un second temps, j'y aborde la notion de personnage

---

<sup>5</sup> Un vidéo-témoin de cette production est disponible à l'audio-vidéothèque et au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

et de son lieu de dépendance avec la maîtrise corporelle et vocale de l'acteur. Les analogies possibles entre certaines qualités de l'acteur et du performeur y sont également analysées: quelles peuvent être, dans les deux cas, leur conscience du corps, leurs notions de la temporalité et leur présence «organique»? Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, il est question des différentes étapes de réflexion et de production qui appartiennent au processus de création dans un contexte interdisciplinaire. Ces étapes sont analysées selon deux aspects: d'une part à partir d'une notion de «décrochage» liée à l'installation et utilisée pour cette production, d'autre part à partir de thèmes polysémiques, tel le «rite funéraire» comme action.

\* \* \*

**BRIEN, Rose-Aimée, *L'art dramatique, un élément déclencheur pour la mise en situation dans un processus d'écriture, au deuxième cycle du primaire.* [M.A.]**

Le but de ce mémoire vise à démontrer que l'art dramatique est un élément déclencheur en écriture pour des enfants du deuxième cycle du primaire.

De tous temps, dans nos écoles québécoises, nos programmes éducatifs offraient une formation artistique à l'élève, soit en arts plastiques ou en musique. Au début des années '80, une nouvelle génération de programmes d'études en art ont fait leur apparition et ont été définis par le Conseil Supérieur de l'Éducation comme enseignement de spécialités, avec en plus une démarche pédagogique spécifique.

À la lecture du programme en art dramatique et du programme de français, nous avons constaté que les objectifs spécifiques avaient des points communs tant sur le plan des objectifs généraux que dans la démarche pédagogique et, à partir de ces constatations, nous avons établi un parallèle entre les deux programmes.

Victor Guérette, ayant élaboré une stratégie efficace pour amener les élèves à mieux comprendre les différentes facettes de l'écriture: «Savoir écrire, c'est savoir jouer quatre personnages», nous avons intégré des activités en art dramatique dans la première étape du processus de rédaction d'un texte, et nous avons pris la place du premier personnage, celui qui donne libre cours à ses idées: le fou-inventeur d'idées.

L'art dramatique, par la médiation de la fable et du personnage, contribue au développement de l'enfant et est une source d'imagination et de création. Les résultats de cette recherche démontrent que le jeu dans les activités d'art dramatique est une source importante d'idées pour les enfants, qu'il les stimule et suscite chez eux l'invention, qu'il les motive dans leur apprentissage et les amène à utiliser les mots pour inventer, transformer, créer et imaginer, produisant ainsi des textes plus créatifs, plus fantaisistes et plus intéressants.

\* \* \*

**BUCHS-LEGENDRE, Rose-Marie, *Recherche d'une pédagogie de la construction du personnage à partir de techniques de créativité appliquées à des extraits de «La Vie de Marianne» et du «Paysan parvenu» de Marivaux.* [M.A.]**

Ce mémoire est le compte rendu d'une recherche sur les ressources pédagogiques d'extraits de deux romans de Marivaux: *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* comme support à la construction de personnages. Il décrit le traitement des textes, la préparation et le déroulement d'un atelier proposé à dix-huit comédiens en apprentissage durant une session académique universitaire régulière suivi d'une démonstration publique présentée sous la forme d'un *work in progress*. Le vidéo de cette présentation est déposé au Centre de documentation du département de théâtre de l'UQAM.

Les deux premiers chapitres du mémoire présentent l'auteur par le biais d'une chronologie et d'une écriture qui tend à restituer le parcours d'un écrivain à la recherche d'une démarche artistique qui coïncide avec les attentes des comédiens.

Le troisième chapitre souligne l'intérêt que suscitent deux œuvres de Marivaux, un roman et une pièce de théâtre, considérés comme faisant partie du patrimoine culturel.

Le quatrième et le cinquième chapitres présentent les ressources du genre romanesque, les composantes des romans de Marivaux susceptibles de se transformer en pédagogie pour l'approche d'un personnage et expliquent le traitement du sujet pour alimenter l'imaginaire d'un comédien et aiguiller sa recherche vers une pratique signifiante.

Le sixième chapitre décrit les points de détail de l'atelier, les mises en situations à travers et autour des textes de Marivaux utilisés comme technique de créativité pour la composition de personnages scéniques. Sont présentés également des textes convergents sur le phénomène du jeu et le bilan de l'expérience avec les pistes à privilégier pour tenter de renforcer les ressources qu'offre une telle démarche dans la formation de l'acteur.

\* \* \*

**CHARBONNEAU, Sylvie, *La construction physique du personnage: expérimentation et évaluation d'un processus de formation pour des jeunes de deuxième secondaire.***  
[M.A.]

Notre expérience d'enseignante spécialiste d'art dramatique au secondaire et notre intérêt pour l'invention et la construction du personnage nous ont conduite à vouloir vérifier la capacité des jeunes adolescents pour construire et pour jouer un personnage.

Notre mémoire porte donc sur la construction physique du personnage en deuxième secondaire. Nous avons élaboré notre recherche à partir de l'expérimentation d'un processus de formation dans le cadre scolaire. Par la suite, nous avons évalué ce processus de formation en nous attardant sur trois modes de travail: la dramatisation, la théâtralisation et le jeu.

Nous avons cru nécessaire, dans un premier temps, de nous attarder sur l'adolescence en soi. Le premier chapitre définit les rapports établis entre l'adolescent et son corps ainsi qu'entre l'adolescent et le travail de construction physique du personnage. Nous définissons également dans ce chapitre les bases sur lesquelles s'est structurée notre expérimentation.

Le deuxième chapitre traite de l'élaboration du personnage. C'est le moment où l'adolescent dramatise son personnage; lorsqu'il lui donne vie.

Le troisième chapitre s'attarde sur la mise en action du personnage. L'adolescent théâtralise son personnage; il lui donne des moyens d'exister physiquement sur une scène.

Le quatrième chapitre porte sur la mise en représentation du personnage. L'adolescent joue son personnage en relation avec d'autres personnages et avec le public.

Nous avons ainsi pu constater que le processus de formation que nous avons élaboré conduit effectivement les jeunes à la construction physique du personnage et à sa mise en représentation.

\* \* \*

**COURCHESNE, Michelle, *À partir de l'herméneutique de Mircea Éliade, interprétation du moment originnaire du processus créateur et performance utilisant le temps, l'espace et la nature sacrés.* [M.A.]**

La présente recherche traite d'une part de l'interprétation du moment originnaire du processus créateur et, d'autre part, de la création d'une performance utilisant comme matière première trois aspects caractérisant le rapport au Monde de l'*homo religiosus*, soit son rapport avec le temps, l'espace et la nature sacrée.

Les parties de cette recherche traitant de l'interprétation du moment originnaire du processus créateur ont comme but d'en démontrer l'aspect sacré. Cette démonstration sera faite en utilisant la grille d'analyse proposée par l'herméneutique, telle qu'elle a été développée par Mircea Éliade dans ses travaux d'exégèse. Nous concentrerons notre attention sur le moment originnaire du processus créateur pour nous permettre de réduire au minimum l'envergure du sujet traité. Ainsi que nous le verrons, ce moment originnaire déclenche le processus de création et, en démontrant sa sacralité, nous démontrerons aussi l'aspect sacré de l'œuvre de création, quelle qu'elle soit.

Dans ces parties de notre recherche, nous traiterons tout d'abord d'herméneutique pour bien examiner la pertinence de l'application de cette grille au moment originnaire du processus créateur. Une fois ce choix évalué, nous définirons les concepts d'«interprétation» et de «moment originnaire» propres à l'herméneutique. Avant d'effectuer l'interprétation comme telle, nous donnerons la définition du sacré selon Mircea Éliade. Nous pensons que nous pouvons faire un parallèle entre les mythes cosmogoniques de la création du monde et l'acte de création. C'est ce que nous ferons, avant de conclure par l'interprétation du moment originnaire du processus créateur.

Lorsque nous traiterons de la performance, nous détaillerons comment nous avons mis en application les notions de temps, d'espace et de nature sacrés. Cette application se réalisera dans la création et la présentation d'une performance solo présentée dans un espace public à l'UQAM. Nous visons ainsi à faire coexister le sacré de la performance en le confrontant avec le profane de l'espace public. Nous visons également le changement de statut ontologique de la performeuse, grâce à son immersion dans le sacré installé par la performance.

Pour bien cerner la démarche créatrice, nous définirons d'abord le concept de performance en démontrant sa pertinence comme support à la représentation du sacré. Nous donnerons ensuite une description des différents éléments qui composeront la performance, avant de présenter notre application des notions de temps, d'espace et de nature sacrés dans la performance *Briser le toit de la maison*.

Cette recherche a donc permis, d'une part, de cerner la signification essentielle du moment originaire du processus créateur qui s'est avérée être sacrée et, d'autre part, de réaliser concrètement la présence parallèle du sacré de la performance au milieu du profane d'un espace public.

\* \* \*

**GASCON, Annie, *Vie et mort du Festival du Théâtre étudiant du Québec (FTEQ), Lac-Mégantic 1966-1977: histoire, analyse, interprétation et évaluation de son influence sociale et culturelle.* [M.A.]**

Ce mémoire propose d'évaluer l'importance sociale et culturelle du Festival du Théâtre étudiant du Québec (FTEQ), qui s'est déroulé à Lac-Mégantic de 1966 à 1977, à travers une perspective historique ainsi que par analyse de ses structures et de ses orientations artistiques et pédagogiques. Une double hypothèse soutient cette étude: d'une part, que le Festival est le reflet de ce qui se passe culturellement et socialement dans les années soixante au Québec et, d'autre part, qu'il est une pépinière de formation théâtrale qui s'inscrit dans le courant des années 1970.

À partir d'une recherche fondée sur les renseignements contenus dans les archives et les journaux de l'époque et nourrie de la mémoire vive de ses principaux intervenants, ce mémoire retrace chronologiquement le parcours artistique et administratif du FTEQ

au cours de ses douze années d'existence. La définition de son parcours exprimée en cycles permet de circonscrire ses différents courants d'influence et d'évaluer les enjeux de son inscription dans le développement du théâtre au Québec et en milieu scolaire.

Ce mémoire veut démontrer l'importance et la nécessité de soutenir l'organisation de festivals de théâtre étudiant pour la survie du théâtre au Québec et le développement affectif et intellectuel des étudiants.

\* \* \*

**HÉTU, Marie-Lise, *Voix barbares: adaptation dramatique vocale et musicale de «L'Odyssée» d'Homère suivie de l'étude de la musicalisation des actants de la fable.* [M.A.]**

Offrir la possibilité d'un théâtre musical permettant aux acteurs de jouer au maximum de la musique vocale issue de leur jeu constitue le but principal de cette recherche. La nature tout à fait exploratoire de ce travail permet la rencontre de trois univers. Avec la voix comme instrument commun, nous avons parcouru les mondes du théâtre, de la musique et de la psycho-phonétique, afin d'en tirer le plus de liens possibles. À partir des points communs, nous avons élaboré une façon d'écrire un texte dramatique en partition. Ainsi, nous pouvons soumettre une proposition d'une écriture possible de théâtre musical pour les acteurs. Le théâtre musical, développé dans les années cinquante, a été une source d'inspiration. Nous en faisons un survol à la suite duquel nous mettons en évidence les divers traitements de la voix, tant en musique qu'au théâtre. Sans entrer dans le débat de fond, à savoir si la musique est un langage, nous évaluerons diverses définitions musicales de la langue parlée afin de mettre en exergue les découvertes du psycho-phonéticien Ivan Fonagy. La musicalité expressive de la langue parlée sera retenue comme moyen de musicaliser une œuvre dramatique, en conservant la notion de personnage. Les principales hypothèses sont que cette musicalité de la langue devient la musique du «théâtre musical», la musicalisation des actants est possible grâce au remplacement du récit par une structure musicale tout en restant principalement dans la linguistique. La méthode de travail est l'inscription en partition des répliques des personnages grâce à des symboles musicaux et phonétiques. Les résultats obtenus sur papier permettent aux acteurs une lecture synchrone et polyphonique de l'œuvre. Les indications de mise en son leur permettent l'exploration de nouveaux univers émotifs et, par là même, la création de nouvelles conditions d'énonciation.

JACQUES, Guylaine, *Destination: création dramatique axée sur la théâtralisation des souvenirs de voyage, suivie d'une réflexion sur les solutions esthétiques retenues.*  
[M.A.]

Ce mémoire-création comprend quatre étapes importantes: le travail d'improvisation, l'écriture du texte, la représentation ainsi qu'un texte d'accompagnement.

La création *Destination*<sup>6</sup>, qui a pour thème la quête d'identité, vise une théâtralisation des souvenirs de voyage du personnage principal. Le point de départ de notre travail est cette frontière entre l'imagination et la réalité qui fait naître une atmosphère inquiétante. Il nous a fallu, pour aborder la dimension imaginaire du souvenir, nous questionner sur la signification et l'utilisation des éléments scéniques.

Le texte d'accompagnement comporte une réflexion sur l'expérience du voyage, la *sensation d'étrangeté* et l'esthétique du spectacle. Cette recherche se divise en deux parties. La première se compose d'une analyse du processus de création. La pièce a été conçue à partir de la *sensation d'étrangeté* ressentie dans l'acte de se souvenir. La mise en scène consiste donc à créer cet univers et repose sur les principes de la tendance actuelle: la fragmentation, la narration, l'image et le mouvement. Le fondement de notre pensée a aussi porté sur la fonction dramatique des personnages et la représentation symbolique des éléments scéniques.

La deuxième partie expose les solutions esthétiques que nous avons retenues. Il en ressort que le déroulement de plusieurs scènes s'appuie sur une structure dramatique qui évolue en quatre temps: la montée dramatique, la rupture, la suspension et le revirement de situation. Il s'est alors développé différents codes gestuels (le minimalisme et l'amplification) pour transposer les états et les conflits des personnages. Il est également apparu que l'espace théâtral découpé en trois zones signifiantes devait représenter le profil psychologique d'Anne, l'héroïne. Enfin, diverses fonctions ont été attribuées à l'éclairage afin de mettre en évidence les deux espaces scéniques (réalité/imaginaire), la dimension symbolique des personnages et les atmosphères reliées aux souvenirs.

\* \* \*

---

<sup>6</sup> Le spectacle *Destination* a été présenté au Studio d'essai Claude-Gauvreau du Pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, les 26-27, 28 et 29 mai 1993.

**JULIEN, François, *Conception d'un environnement sonore pour la pièce «Lydia la nuit» par l'approche communicationnelle.* [M.A.]**

Ce mémoire-crédation porte sur la conception de l'environnement sonore au théâtre à partir des théories de la communication acoustique et de la trame sonore au cinéma et sa mise en pratique dans la comédie musicale *Lydia la Nuit* écrite et mise en scène par Joël Richard, étudiant à la maîtrise au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il comporte deux volets:

- un volet théorique, faisant état des recherches et de la méthode, ayant conduit à la conception du paysage sonore accompagnant cette œuvre dramatique;

- un volet pratique, la réalisation et la présentation publique d'une trame sonore composée spécifiquement pour les représentations de *Lydia la Nuit*.

### **Volet théorique**

Dans un premier chapitre, nous ferons état des mythes et des croyances entourant l'émission sonore ainsi que la domestication du son à des fins communicatives.

Le deuxième chapitre oppose deux modèles d'analyse de la communication par le son, soit: le modèle scientifique et le modèle communicationnel. Il explique aussi comment ce modèle peut s'appliquer à la conception d'un environnement sonore au théâtre.

Le troisième chapitre définit la notion de «paysage sonore». Il en trace d'abord un court historique, puis il en explique la fonction à l'intérieur du cadre de représentation d'une œuvre dramatique.

Le quatrième chapitre définit les rapports communicationnels qui s'établissent entre le «Paysage sonore» et la population vivant dans ses limites: la communauté acoustique. Il analysera également comment il est possible de concevoir une trame sonore qui trace le portrait de l'environnement et de la vocation du lieu d'action scénique.

Le cinquième chapitre expose les différents modes d'écoute dont fait usage l'être humain pour établir cette communication acoustique avec son environnement: *Listening in Search*, *Listening in Readiness* et *Background Listening*. Il expliquera également comment ces derniers participent à la conception d'un «paysage sonore» à des fins artistiques.

Le sixième chapitre rend compte des applications pratiques que nous avons développées pour la création de l'environnement sonore du «*Lydia Night Club*». Il en explique les contraintes techniques ainsi que le choix des éléments sonores constitutifs.

Le dernier chapitre trace un parallèle entre l'esthétique de création de la trame sonore au cinéma et les principes de la communication acoustique. Puis, il les réunira de manière à illustrer notre point de vue de concepteur sur la création d'un environnement sonore. De plus, il y sera brièvement question de la valeur symbolique du tabou de certains sons et de leur utilisation à titre d'éléments évocateurs à l'intérieur d'un «paysage sonore».

### Volet pratique

Conception et réalisation des bandes sonores selon les paramètres fixés suite aux rencontres tenues avec le metteur en scène, suivi de sa diffusion durant les représentations de *Lydia la Nuit*.

\* \* \*

**LALONDE, Marie**, *Étude pratique de direction d'acteur conduisant à la théâtralisation du texte épistolaire de Régine Desforges «Pour l'amour de Marie Salat»*. [M.A.]

Ce texte d'accompagnement fait suite à la partie pratique du mémoire-crédation *Pour l'amour de Marie Salat*. Il explique les étapes de la direction d'acteur ayant mené à la théâtralisation du roman épistolaire de Régine Desforges.

Ce texte d'accompagnement se divise en deux chapitres. Le premier se concentre sur la direction d'acteur conduisant à l'adaptation dramatique du texte. Il y explique

notamment la lecture sur les modes narratif, émotif et gestuel, outils principaux de cette direction d'acteur.

Le deuxième chapitre se consacre plus spécifiquement à la transmission et à l'utilisation de techniques de jeu. Ces techniques sont préalablement sélectionnées pour favoriser le travail de création de l'espace gestuel inhérent au personnage, de sa mise en mouvement dans l'espace, ayant pour objectif la théâtralisation du roman épistolaire.

L'adaptation théâtrale du texte ainsi que le résumé de *Pour l'amour de Marie Salat* se trouvent en appendice.

\* \* \*

**MALACORT, Dominique, *Spectacle en chantier ayant pour titre «Le Cycle des cinq héros ou l'effet yo-yo», suivi d'une réflexion sur les caractéristiques d'un spectacle solo avec adresses directes au public, compte tenu de l'origine ethnoculturelle de l'auteur-acteur.* [M.A.]**

Notre objectif de recherche est de déterminer et d'examiner les caractéristiques d'un spectacle solo avec adresse au public en tenant compte de l'origine ethno-culturelle de l'auteur-acteur. Notre travail se divise en trois chapitres.

Dans le premier chapitre, nous visons à circonscrire le procédé qu'est l'adresse au public. Pour ce faire, nous nous basons sur la typologie de l'adresse de Pierre Larthomas et nous examinons les caractéristiques communes de l'écriture des praticiens de l'adresse. Nous en sommes arrivée à différencier deux types d'adresse: l'une impromptue, l'autre «pré-figurée» à l'intérieur d'une écriture que nous avons nommée «écriture en clin d'œil».

Dans le deuxième chapitre, nous cherchons à découvrir les secrets de la connivence acteur-spectateurs dans un spectacle avec adresse au public. Nous sommes passés alternativement de la scène à la salle, de la salle à la rue. Nous avons posé un pré-requis: la connivence acteur-spectateur n'existe que si, au préalable, le praticien de théâtre a établi un lien étroit de complicité avec sa communauté. Comme la connivence s'oppose à la règle implicite: «Silence dans la salle!» nous sommes remontés jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle pour comprendre la cause et les effets de cette règle. En nous basant sur

notre propre expérience et sur celle des autres, nous avons établi les deux caractéristiques d'un spectacle avec adresse au public: «l'écriture en clin d'œil» et le «jeu en écho».

Dans le chapitre trois, nous examinons les caractéristiques du spectacle «*Le cycle des cinq héros ou l'effet yo-yo*». Nous expliquons en quoi il est chantier et pourquoi il est solo. Tenant compte à la fois de l'écriture, du jeu et de la mise en scène, nous résumons et critiquons le type d'adresse que chaque personnage entretient avec les spectateurs. Nous examinons à quels moments de la création notre origine ethno-culturelle nous a rattrapée et en quoi cette variable nous a influencée.

Nous terminons en identifiant les chemins que nous avons défrichés pour «rompre la règle du silence», chemins qu'il ne reste plus qu'à emprunter.

\* \* \*

NAWAR, Abdo, *Impact d'un temps mort: la mise en scène d'un fait vécu suivi de l'analyse du processus de sa théâtralisation*. [M.A.]

Trois extraits d'entrevues avec une femme en phase de maladie terminale (tirés du film *Raison d'être* réalisé en 1977 par Yves Dion et produit par l'Office National du Film) sont utilisés comme matière de base d'une réalité, d'un temps figé sur une bande vidéographique. Ce documentaire (non dramatisé) offre une ambiance bien spéciale comme cadre de travail sur la relation entre le réel et le théâtral.

*Impact d'un temps mort* expérimente, en premier lieu, la transposition fidèle des entrevues telles que présentées par le documentaire et ensuite mises en scène de façon théâtrale.

En deuxième, une adaptation théâtrale des extraits choisis installe un rapport entre le passé et le futur. Les entrevues servent de point de départ pour aller au-delà de la réalité, pour dépasser le présent, pour en arriver finalement au théâtre. On boucle la boucle: du vécu au documentaire, du documentaire au théâtral, du théâtral au vécu.

En d'autres termes, *Impact d'un temps mort* met en question le lien entre le vécu et le théâtre.

REID, Robert, *Réflexion sur la théorie bakhtinienne du grotesque suivie d'une expérimentation de procédés grotesques dans le jeu appliquée aux actes I et II de «La Tempête» de Shakespeare.* [M.A.]

Les images grotesques, en peinture, en littérature ou au théâtre, répondent toutes à une même logique de composition, ce qui nous permet d'affirmer qu'elles doivent reposer sur des canons esthétiques précis.

Dans le présent travail, l'esthétique grotesque sera examinée dans son rapport avec l'univers du carnaval et de la fête, dans sa parenté avec une activité qui se veut en tous points opposée à l'existence quotidienne et habituelle de l'homme.

Cette conception du grotesque comme esthétique de la fête sera développée dans ce travail à partir de l'ouvrage de Baktine sur Rabelais et des écrits de Meyerhold sur le théâtre. Les caractéristiques du genre seront répertoriées et les manifestations stylistiques spécifiques au théâtre seront notées de façon plus précise, et cela dans le but d'être appliquées ultérieurement dans un exercice pratique.

La partie théorique de ce mémoire a été accompagnée d'une expérimentation pratique de procédés grotesques dans le jeu et la mise en scène. Ce projet, développé à partir des actes I et II de *La Tempête* de William Shakespeare, a été présenté à la salle Alfred-Laliberté de l'Université du Québec à Montréal en mars 1993.

\* \* \*

VIENS, Bruno, *Du rituel au théâtre: analyse anthropologique de l'état de présence de l'acteur dans le théâtre actuel.* [M.A.]

Ce texte est une réflexion sur l'état de présence de l'acteur considéré comme un fondement de la pratique théâtrale. Nous ferons l'étude du comportement physique et mental de l'acteur au cours du processus de création d'un personnage théâtral. Par cette analyse anthropologique, nous proposons de définir *comment et pourquoi* l'acteur peut parvenir à un état de présence. Par conséquent, nous avons subdivisé le texte en deux parties distinctes.

En première partie, nous déterminerons les fondements pratiques sur lesquels se fondent les contingences nécessaires à la création d'un état de présence. Notre regard se portera sur la phase préliminaire de création à l'intérieur de laquelle l'acteur déconstruit son comportement quotidien dans le but de créer un personnage. Nous examinerons ensuite de quelle façon ce passage (créateur d'énergie) peut aider l'acteur à constituer une unité corps-esprit essentielle à la création d'un état de présence.

La deuxième partie du texte est réservée à l'analyse du comportement psychique de l'acteur. Le phénomène transitionnel auquel appartient l'art de l'acteur sera abordé tout en faisant l'analyse des perceptions primaires de la conscience. Puis, en rapport avec cette dernière analyse, nous déterminerons en quoi consistent les modalités de la conscience de l'acteur dans un état de présence. Nous comprendrons alors que l'état dans lequel la conscience se maintient détermine la présence de l'acteur.

Nous compléterons finalement cette étude en montrant que l'expérience de l'acteur en état de présence se rapproche d'une certaine expérience mystique puisque dans un état de présence l'acteur rejoint un espace de sa conscience renouvelée et fait ainsi l'expérience d'un état altéré de conscience: une stase.

Ainsi, nous verrons que la présence de l'acteur vient à l'existence par un renouvellement de la conscience et du corps à l'intérieur d'un processus transitionnel de création.

(Département d'Arts plastiques)

**DUBOIS, Jean, *Entre le savoir-faire et le faire-savoir: une approche multidisciplinaire de la pratique artistique.* [M.A.]**

Sous la forme d'une entrevue fictive, je présente trois interventions artistiques. Tour à tour, j'ai choisi d'intervenir dans une église médiévale, sur un panneau-réclame et dans neuf cents boîtes aux lettres.

À Maastricht, aux Pays-Bas, j'ai conçu une performance qui commentait la conversion d'une église en centre commercial. De retour à Montréal, j'ai confronté des

graffiti à une affiche publicitaire. Lors de ma dernière intervention, j'ai distribué trois objets promotionnels insolites chez des résidents de la rue Berri.

J'ai regroupé ces trois interventions autour du même emblème ironique, le palindrome GOD DOG. Ce jeu de mot est à la fois un signe de déplacement stratégique de l'art autoréférentiel et un clin d'œil à l'éthique ludique des philosophes cyniques de la Grèce antique. Incidemment, j'avoue une certaine volonté de provoquer le public en le confrontant à des représentations inusitées.

Je situe mon approche entre le système des beaux-arts et celui des médias. J'emprunte à la tradition de l'art pour l'art autant qu'à la démagogie publicitaire. Ma pratique est multidisciplinaire et s'adapte aux endroits où j'interviens. J'essaie de transformer des milieux en contre-milieux. Je retourne les représentations sur elles-mêmes en espérant rendre compte de leurs usages et de leurs conditions.

À travers cela, s'énonce un désir résolu d'affirmer une attitude artistique dans un espace public, quel qu'il soit.

\* \* \*

HOULE, Jean-François, *De la surface picturale (la peau) à la tridimensionnalité (le corps)*. [M.A.]

## INTRODUCTION

Tout comme mon travail pictural est construit par fragments, ce texte est présenté sous forme de fragments. Je commenterai mon travail pictural en me servant de certains thèmes. Ces thèmes sont une réflexion sur les motivations qui me poussent à créer.

Dans ce texte, je fais le lien entre le corps pictural de l'installation présentée et mon propre corps, entre la répétition du geste dans l'acte de peindre et la prolifération d'un agent viral (HIV) dans mon organisme. Je soulignerai également l'importance des écrits de Sade dans l'élaboration de ma recherche et j'explicitai les étapes parcourues, de la réflexion artistique à la réalisation d'une œuvre, en utilisant des fragments intitulés: le saisissement créateur, le parcours, Sade, la répétition, les gestes, la multiplication, le conformisme, les fragments, l'érosion et la peau.

TREMBLAY, Marie-Claude, *La sculpture installation comme démarche biographique.*  
[M.A.]

Le travail est en quelque sorte un jeu entre un biographe et un spectateur. L'enjeu d'une telle approche repose sur l'histoire d'un personnage qu'un biographe raconte par le biais d'objets servant d'intermédiaire entre lui et le spectateur. Les objets utilisés ont pour but de révéler la vie d'un personnage par l'illustration de ses souvenirs, souvenirs qui deviennent des objets métaphoriques à l'intérieur de livre-objets. Le spectateur est alors invité à considérer le contenu de l'œuvre elle-même fabriquée d'éléments composites.

On retrouvera à l'intérieur de cette sculpture installation la présence constante d'un personnage que l'on pourrait identifier à un voyageur. Ce voyageur, au cours de son trajet, va s'immobiliser afin de narrer quelques souvenirs avant de repartir vers une autre destination (en d'autres termes, le passage d'un Tome à un autre). Le biographe entre en jeu tout au long de ce parcours et nous convie à le suivre afin qu'il nous dévoile une autre facette de l'identité de son voyageur. Ainsi, le voyageur va regrouper des objets hybrides qui vont nous permettre de retracer une mémoire archéologique faite de fouilles, de redécouvertes, de révélations. Le récit du voyageur sera formé de ses états d'âmes, d'événements divers, de sons et d'odeurs... qui auront imprégné sa mémoire au cours des années. De sorte que le spectateur accompagnera le voyageur à divers moments de son histoire (comme lors de ses multiples voyages autour du monde dans *Une histoire en cage*, son identité dans *Le Rendez-vous*, son désespoir dans *Mordicare*, ses goûts partagés dans *Le Voyageur fatigué*, etc.).

L'approche que je privilégie ici s'intéresse au monde livresque que je fabrique en empruntant le rôle de biographe. Je compare ce travail à celui de Messenger ou de Boltanski qui tiennent en quelque sorte un rôle similaire d'artistes-biographes. J'ai privilégié une telle approche afin de me permettre d'explorer un monde où la fiction serait incluse, d'emblée, à la présence de l'œuvre.

Le travail est, à mes yeux, l'élaboration même d'une histoire à laquelle je vous convie de participer. C'est un peu comme ouvrir un livre afin de découvrir le début et... la fin, ou enfin, quelque chose comme une présence ou une absence.

**VALADE, Dominique, *De la surface peinte à l'espace occupé: l'installation comme une histoire racontée dans l'aire spatio-temporelle.* [M.A.]**

Le visionnement d'un documentaire sur une expérience canadienne qui visait à régler le problème d'approvisionnement en eau d'un village chilien en «attrapant l'eau des nuages» a été l'amorce d'une recherche sur les interventions humaines dans la nature. Ce projet consistait à tendre d'immenses filets de plastique ajouré afin de capter, au passage des nuages, des milliers de gouttelettes d'eau. L'aspect poétique de cette expérience aidant, j'ai vu le résultat de cette aventure sud-américaine comme une œuvre artistique, sorte d'installation marquant le temps (l'eau dans sa fuite) et l'espace.

De tout temps, nous avons investi la nature pour la façonner, l'organiser et l'adapter à nos besoins. Des signes en forme de sillons, d'écritures, de traits asphaltés et de frontières ont marqué notre présence ou notre passage. Cette nature ainsi cadrée a vu naître le paysage et le jardin, établissant des choix humains qui nous sont propres. En chacun de nous, une image différente, un besoin particulier. Reconnaître ces pratiques distinctives d'appropriation, c'est se donner un quotidien qui s'invente de mille manières. En fait, il s'agit ici de constater l'écart entre la production de l'image, de l'espace aménagé et le sens qu'il produit chez le spectateur<sup>7</sup>. Ce travail ne peut éviter de formuler la dualité qui existe entre le désir du vide, de l'effacement de l'humain dans le paysage et celui d'imposer sa volonté autonome et d'avoir le contrôle.

Toutes ces considérations m'entraînent à établir des analogies entre l'installation et l'aménagement de la nature (en paysage ou jardin), les deux impliquant le visiteur de façon à être partie prenante de son propre univers. Les deux s'approprient également des images et des signes empruntés à la nature et à l'homme. C'est dans la manière d'aborder, de découvrir et d'arpenter l'espace que se trouvent des similitudes. La marche sélectionne, offre une multiplicité de sens et d'interprétations possibles aux visiteurs des lieux. Tout comme le jardin et le paysage, l'installation est un monde miniaturisé, où chaque élément constitue une unité définie en elle-même. Les deux sont des abrégés, des microcosmes. Le titre de l'exposition «Semences et disséminations» annonce, dans un mouvement évolutif, des portions de paysage nées d'un héritage culturel, transposées dans une nouvelle découpe et qui deviennent lieu de communication

---

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, arts de faire*, Gallimard, 1990, p. 140.

et d'interprétation. Ces installations sont des approches intimistes réfléchissant sur l'individualité des choses, leur naissance et leur destin.

(Département de communication)

**DUBOIS, Manon, *Les contraintes et les enjeux de la communication interculturelle lors de l'organisation de spectacles vivants à l'étranger: Analyse du cas de la tournée du Cirque du Soleil à Tokyo en 1994.* [M.A.]**

Très peu de spectacles vivants québécois et canadiens ont connu une popularité internationale comparable aux tournées du Cirque du Soleil. Non seulement, le Cirque a su conquérir les publics américains et européens, mais également les spectateurs japonais, ce qui est beaucoup moins fréquent pour des organismes d'art d'interprétation Québécois et Canadiens.

Comment se sont manifestés les enjeux et les contraintes inhérents à la communication interculturelle entre personnes et groupes d'acteurs lors de l'organisation et de la réalisation de la tournée du Cirque au Japon en 1994? Telle est la question centrale de notre analyse de cas. À partir d'entrevues semi-dirigées effectuées auprès de plusieurs acteurs québécois du Cirque (producteur, administratrice, régisseur, artistes, etc.), nous tenterons de mettre en lumière les dimensions, souvent masquées, de la communication interculturelle. D'ordinaire, les relations interculturelles génèrent des phénomènes d'incompréhension et d'incertitude.

Nous emprunterons le modèle de communication de Kim et Gudykunst qui montre l'influence des variables culturelles, socioculturelles et psychoculturelles dans le processus communicationnel. Par ailleurs, nous nous servirons des concepts de Hall et de Hofstede pour développer l'hypothèse selon laquelle, les enjeux et les contraintes de la communication sont, en partie, liés à la culture organisationnelle des entreprises, ainsi qu'aux dimensions culturelles spécifiques de chaque pays. En outre, la notion de Hall portant sur la référence faible ou forte au contexte, nous permettra d'appréhender les échanges en observant le processus de l'information, de ses différentes formes et de ses modes de circulation.

Il ressort de l'analyse une incompréhension des Québécois face aux actions, aux motivations, aux modes d'expression de leurs partenaires Japonais. Cette incompréhension est liée d'une part aux difficultés linguistiques et, d'autre part, aux contextes particuliers constitués de facteurs tels que les contraintes de temps et de rythme, des modes de pensée différents, des stéréotypes ou des structures hiérarchiques distinctes. Ces variables sont des sources de conflits et de frustrations, tant au niveau personnel qu'organisationnel.

Ainsi, ce que nous avons appris de cet interface, de ces incompréhensions et de ces négociations interculturelles (au niveau des communications inter-personnelles et inter-organisationnelles) peut-il être pertinent et transférable à d'autres cultures organisationnelles? Parfois oui, parfois non. Pourtant, ce qui demeure, c'est ce processus de communication interculturelle défini comme une tentative de négociation, de réduction progressive des incertitudes au fur et à mesure que chacun apprend à mieux décoder et interagir avec le contexte culturel de l'autre.

\* \* \*

**HAMELIN, Richard, *Fiction et réalité à la télévision américaine: saison 1992-1993, le cas Amy Fisher. Du fait divers au docudrama.* [M.A.]**

Les «docudramas» représentaient en 1992-1993 plus de 50% de la totalité des films présentés à la télévision américaine. Ces «docudramas», pour la plupart des faits divers, semblent avoir pris une place importante de la programmation des trois grands réseaux américains. Peu d'études à ce jour se sont attardées à ce phénomène et à ses possibles conséquences médiatiques et communicationnelles.

Ce mémoire traite de ce sujet en procédant à l'étude de cas d'un simple fait divers, de sa couverture initiale par les tabloids à sa transformation en triple «docudrama». À un niveau plus ésotérique, c'est de l'utilisation de la «réalité» dans son acception la plus large, et de sa transformation en «fiction» et des conséquences éventuelles de ce processus dont il s'agit. Le traitement réservé à ce simple fait divers et ses conséquences au niveau des médias eux-mêmes sont étudiés. La réponse et les manifestations du public sont examinées. Un regard approfondi permet de jeter une lumière différente sur le processus émetteur-message-récepteur.

Cette analyse qualitative, tout en nous plongeant dans un contexte constant de découverte, nous permet de couvrir une période de près de dix-huit mois et de passer au crible les innombrables rebondissements de cette affaire.

L'utilisation d'une approche ethnométhodologique nous amène à comprendre l'importance du rôle qu'occupent les médias, «l'émetteur», du début à la fin de cette affaire. Nous explorons le domaine contesté des tabloids et les influences du «tab-journalism» au niveau du journalisme américain en général, tout en assistant à la transformation du «message».

Nous examinons la création et l'utilisation de *pseudo-événements* par les trois réseaux américains. Nous découvrons ainsi le monde du «docudrama» et examinons ses prétentions à la propagation d'une ultime vérité. Nous constatons une nette tendance chez les émetteurs à s'en remettre constamment à la version officielle des faits.

Tout en faisant un tour d'horizon des différentes recherches qui traitent de la réception, nous assistons à l'un des plus rares mais significatif exemple de réception active de la part du public américain. Alors que plusieurs chercheurs mettent en doute la réception active et ne veulent reconnaître son existence qu'après une démonstration palpable de pouvoir, social ou politique, par les récepteurs, nous constatons qu'une fois cette démonstration établie, les émetteurs hésitent encore à accorder au récepteur l'importance qu'il mérite au sein du processus communicationnel.

\* \* \*

NGUYEN-DUY, Véronique, *Le réseau téléromanesque. Analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993*. [Ph.D.]

C'est bien connu, le téléroman est le genre télévisuel le plus populaire au Québec. Il obtient régulièrement des cotes d'écoute dépassant les deux millions de téléspectateurs. Depuis le début des années 1980, on constate que le téléroman est le prétexte d'une activité médiatique sans pareille. La presse écrite accorde une place de plus en plus importante aux téléromans. De même, la récupération du succès des téléromans par les autres types de productions télévisuelles est de plus en plus significative. Cet engouement se répercute aussi dans les sphères commerciale et touristique. Enfin, on ne peut que

constater le rôle grandissant joué par la commandite dans la production et la promotion des téléromans.

Tous ces phénomènes se caractérisent par leur indépendance et leur étroite relation avec le téléroman. Ce dernier est le point central d'un réseau complexe de circulation de l'information: le *réseau téléromanesque*. Cette interdépendance est surtout fonction de procédés transtextuels qui associent et même assimilent des textes, discours et référents traditionnellement distincts. La question du référent nous apparaît centrale parce qu'elle est étroitement liée à celle des construits et pratiques culturels. Notre objectif était de mieux comprendre ce processus de métissage, pour cerner le référent mis de l'avant par le réseau téléromanesque. Nous avançons comme hypothèse qu'il se caractérise surtout par la mise en crise du rapport entre réalité et fiction.

Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur un cadre référentiel qui intègre les approches structuralistes, sémiologique et narratologique. De tous les phénomènes reliés aux téléromans, nous n'avons retenu que ceux produits par les sphères: 1) journalistique; 2) télévisuelle; 3) commerciale et touristique; 4) promotionnelle et publicitaire. Et puisque le téléroman *Le Temps d'une paix* marque le début de ce processus transtextuel, notre analyse a débuté en 1980 et s'est poursuivie jusqu'en 1993. Elle portait sur dix téléromans de la SRC, les plus populaires pour cette période. Nous avons analysé tous les articles de presse, émissions de télévision, produits dérivés et phénomènes promotionnels reliés à ces dix téléromans. Notre corpus comportait plus de 1500 articles, des dizaines d'émissions de télévision, une vaste gamme de produits de consommation, la totalité des sites touristiques reliés aux téléromans, ainsi qu'une multitude de phénomènes promotionnels allant du simple placement publicitaire à l'événement créé à des fins strictement promotionnelles.

Il est vite apparu que les stratégies transtextuelles intègrent les référents réels et fictifs. C'est le cas lorsque les médias évacuent de leurs discours les marqueurs fictionnels, et engagent ainsi un processus d'autonomisation des référents fictifs et de fictionnalisation des référents réels. C'est aussi le cas lorsque les médias intègrent un discours promotionnel à leurs procès de signification, et réduisent ainsi la frontière entre objets culturels et marchands. C'est enfin le cas des sites touristiques qui n'établissent pas clairement la distinction entre les artefacts présentant une réelle valeur patrimoniale et les éléments construits expressément pour les fins du tournage.

Tous ces phénomènes prolongent l'univers fictifs dans l'expérience quotidienne, redéfinissent le rapport à la consommation de produits culturels, et assurent au téléroman une visibilité, une légitimité, mais surtout un poids de réalité encore inégalés. De façon plus particulière, les sites touristiques induisent une certaine confusion entre histoire et représentation de l'histoire.

Mais le réseau téléromanesque ne se caractérise pas uniquement par la complexité des relations entre les univers de discours, et donc les référents, qui le constituent. Il a aussi pour particularité d'être omniprésent. Il se présente donc comme un vaste procès de signification essentiellement vraisemblable, d'autant plus cohérent qu'il n'est qu'auto-référentiel. Le réseau téléromanesque apparaît alors comme un outil de légitimation (même tautologique) des discours y circulant.

(Département d'études littéraires)

GRENON, Sonia, «*Prologue*» ou la mise en scène du récit. [M.A.]

Entre l'image et le mot, l'espace est immense et dense de tous les états, de tous les possibles. Et c'est cet espace que je veux te dire; la vertigineuse multiplication qui s'y opère. Racines se dédoublant en un réseau complexe. Mon désir de la parole est viscéral. Et me voici déchirée, me débattant au milieu de mots qui me lacèrent. Des mots tranchants: d'un côté confinée, bâillonnée; de l'autre déracinée et mourante. *Silence*. Dans l'ombre j'écoute et, parfois, j'entends le chant des corps. Alors le récit s'anime. Par la fusion du geste et de la parole, le texte devient présent et réel.

Voilà donc *Prologue*, à la fois récit et mise en scène, ou plutôt mises en scène puisqu'il s'agit ici d'un principe de représentation mixte, réunissant les écritures scénaristique, dramatique et narrative dans un même espace textuel. C'est dans ce lieu que se croisent et parfois se rencontrent personnages et narrateurs, comédiens et spectateurs, auteur et lecteur.

La trame du récit est simple: une femme (F1) tente de reprendre contact avec une autre femme (F2) qu'elle a rencontrée lors d'un vernissage. De son côté, un jeune

homme, témoin fortuit de leur rencontre, s'interroge sur la signification réelle du lien qui les unit. Ici, plus que les personnages, ce sont les lieux qui racontent. En effet, les différents supports médiatiques auxquels ce texte fait référence deviennent des territoires où, au début du récit, les figures féminines et masculine semblent confinées. Puis, mue par le désir, F1 franchira les frontières entre l'univers d'images et de fiction que constitue l'écran cinématographique (le territoire de l'*autre* femme) et l'univers du réel, c'est-à-dire la salle où se trouve le jeune homme. S'étant reconnues mutuellement, les deux femmes pourront alors traverser les lieux de la représentation pour rejoindre, dans les coulisses, la «voix» du récit.

Cette histoire est ainsi celle d'une quête: quête de l'Autre, quête d'identité qui sert à illustrer le principal enjeu du clivage entre le réel et la fonction symbolique sur lequel repose le discours rationaliste: la nécessité d'avoir recours à une «voix» parallèle où l'opposition conscient/inconscient, Je/Autre, dedans/dehors n'est plus pertinente.

\* \* \*

**POIRIER, Martin, *Identités en devenir et famille subvertie dans l'œuvre de Jovette Marchessault*. [M.A.]**

Ce mémoire présente une analyse du roman *Des cailloux blancs pour les forêts obscures* (Montréal: Leméac, 1987) de Jovette Marchessault. L'approche théorique utilisée est avant tout inspirée du travail de Marianne Hirsch (*The Mother/Daughter Plot*, 1989) qui revoit la notion de «roman familial» de Freud d'un point de vue féministe. Les réflexions de Luce Irigaray et de Claire Lejeune à propos de la notion identitaire et de la constitution de famille servent également à l'analyse. La question principale qui guide l'ensemble des quatre chapitres du mémoire est la suivante: en quoi les remises en question identitaires des personnages féminins et masculins arrivent-elles à transformer les structures de la famille patriarcale et les caractéristiques du roman familial traditionnel?

L'objectif du chapitre 1 consiste à faire ressortir que la double position d'auteure et de personnage occupée par Jeanne constitue en soi un élément qui trouble la frontière entre l'autobiographie et la fiction, entre la famille réelle et la famille fantasmée. Le chapitre 2 veut démontrer que les transformations identitaires du Lion, de sa femme et de Noria remettent en cause l'identité hégémonique de la société et qu'ainsi se prépare

la venue de nouveaux rapports entre les êtres et une organisation familiale différente. Le chapitre 3 vise à montrer que c'est suite aux transformations familiales présentées au chapitre 2 et par une ouverture réciproque des deux univers, celui du père et de la fille lesbienne, qu'une réelle réconciliation peut avoir lieu. Le chapitre 4 permet de faire un parallèle entre la nouvelle identité des personnages, une «identité en processus», et la notion d'un genre littéraire en transformation sous-jacent au roman de Marchessault. La conclusion permettra de mettre en perspective les points percutants de chaque chapitre et de faire ressortir la portée politique de l'aspect utopique de l'œuvre de Marchessault.

\* \* \*

**RIENDEAU, Pascale, *L'hybridité textuelle chez Normand Chaurette ou les manifestations d'une dramaturgie post-moderne.* [M.A.]**

Ce mémoire de maîtrise se situe au confluent de deux axes: une réflexion sur le phénomène post-moderne et une étude de deux textes de Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Scènes d'enfants*. Pour cette rencontre, je me propose de puiser à de multiples sources théoriques: études sur le post-moderne, sémiotique du théâtre, narratologie, etc.

Au chapitre 1, j'établis les principaux concepts de mon étude, tout en contextualisant la production littéraire de Normand Chaurette. L'hybridité (discursive, générique, modale) constitue la notion centrale autour de laquelle d'autres concepts viendront se greffer. La suite de ce chapitre s'articule autour de notions qui circonscrivent bien les textes dramatiques de Chaurette, comme le minotexte, l'autotextualité et les relations très étroites qui se tissent entre les dialogues et les didascalies.

À partir de l'origine textuelle janussienne de *Provincetown Playhouse*, le chapitre II s'attardera aux effets créés par la fragmentation du texte. Le concept d'intergenre y occupe une place importante. L'étude de l'autotextualité participe aussi à la discussion, parce que le texte de Chaurette multiplie les procédés autotextuels (mise en abyme et résumé). Dans une étude plus détaillée des didascalies, les rapports de similitude entre le «réfèrent réalité» et la vérité logocentrique sont examinés de près, puisque le texte de Chaurette semble manifestement contester le réalisme et le logocentrisme.

Le chapitre III possède comme point de départ une étude transdiscursive, étant donné que la situation textuelle complexe de *Scènes d'enfants* favorise une étude comparée du dramatique et du romanesque. Il s'agira non pas d'une étude de l'ensemble romanesque, mais bien du texte dramatique mis en abyme, ainsi que du mélange de deux modes. *Scènes d'enfants* suggère également une réflexion très judicieuse à propos du *logo-texto-centrisme*. Privilégier l'étude des structures dramaturgiques permet une compréhension plus grande du texte dramatique, car la construction de *Scènes d'enfants* oscille constamment entre le narratif et le dramatique.

Ainsi, *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants* proposent un retour en force au texte comme origine du théâtre, mais surtout comme véhicule essentiel de la pluralité du sens.

#### D. UNIVERSITÉ CONCORDIA

(Département d'administration)

#### ARCAND, François, *Acheter des spectacles ou vendre des billets?* [M.A.]

Ce mémoire de maîtrise porte sur la diffusion du spectacle vivant au Québec et suggère que:

- . le circuit de distribution des productions est relativement efficient mais qu'il demande certains ajustements;
- . un second circuit de distribution — celui des billets — prolonge le circuit des spectacles;
- . un marché se superpose en matrice au circuit de distribution, celui des financiers étatiques (subventionneurs) et privés (commanditaires);
- . un goulot d'étranglement sévit entre les deux circuits;
- . les défis du développement des publics ne sont pas tant dans le premier circuit, relativement fonctionnel, mais au niveau du détail (billets), là où le spectacle rencontre la concurrence de toutes les autres activités de temps libre.

La première partie du mémoire répond à la question de recherche suivante: comment fonctionne le circuit de distribution du spectacle vivant au Québec?

Pour ce faire, on situe le spectacle vivant dans l'ensemble du secteur des arts d'interprétation, on précise les fonctions assumées par ses participants et on démontre que cette distribution est le fait d'un circuit dualiste, ce qui appelle deux stratégies de mise en marché différentes.

On établit aussi que le producteur de spectacle est le meneur de circuit, qu'il obéit à une logique marchande ou de rayonnement. Les diffuseurs qui disposent d'un monopole local ont un certain pouvoir, mais pas pleinement assumé.

Les flux transactionnels vont de zéro à trois niveaux, les flux de distribution physique d'un service (le spectacle) varient selon l'ampleur de la production et les flux monétaires seront affectés différemment selon les types de contrats signés entre diffuseurs et producteurs. Le partage du risque de la diffusion et des recettes de la billetterie avantage généralement le producteur. Celui-ci s'assure d'un revenu pré-établi afin d'amortir ses coûts de production, ce qui affecte négativement le budget du diffuseur et limite sa capacité de maintenir des activités de développement de la clientèle pour des spectacles à potentiel vendeur moyen ou faible.

Dans le circuit de distribution au détail, les biens transigés avec le consommateur prennent la forme de billets et d'abonnement pour l'assistance au spectacle, mais comptent aussi des objets symboliques reliés au mécénat. Le lieu de spectacle — point de service, mais aussi valeur ajoutée et médium — est essentiel dans le circuit de distribution.

Le circuit compte des imperfections et des conflits, principalement verticaux (producteur/agent/diffuseur/spectateur). Les conflits horizontaux (gratuité, solde de billets) sont néanmoins préoccupants.

La deuxième partie du mémoire porte sur la philosophie des financiers et son influence sur le circuit de distribution. Les subventionneurs et les commanditaires ne sont ni marchands, ni agents ni facilitateurs, mais des quasi-clients présents à toutes les étapes de la chaîne des fonctions artistiques, de la création à la consommation. Les financiers sont influents, directifs, parfois intervenants directs; ils façonnent tant le produit que sa communication.

Dans les dernières pages du mémoire, l'auteur explore dans quelle optique (d'après Kotler) sont effectuées les interventions des financiers institutionnels. Une partie des conflits dans le circuit sont générés par les programmes de soutien financiers étatiques, notamment à cause de la prépondérance de l'optique produit dans le monde des arts. Une relecture de la politique culturelle et de ses sources suggère que les mots pour dire la place du spectateur, consommateur et citoyen ne sont pas faciles à trouver, malgré l'intention très claire des élus d'accroître l'accessibilité aux arts.

Des suggestions concluent le mémoire, portant sur:

- . les prix de transfert des services du diffuseur;
- . la question du besoin et d'allocation des ressources collectives à certaines productions profitables;
- . la relative efficacité du circuit de distribution et ses implications stratégiques.
- . la philosophie du système (d'après Demming) et ses implications stratégiques.

L'ensemble du mémoire invite celles et ceux qui commercialisent le spectacle au détail, et tous ceux que la chose intéresse, à se demander comment répartir leurs ressources entre l'achat de spectacles et la vente de billets.

L'auteur suggère finalement aux participants du circuit de distribution et aux financiers de continuer à faire une place plus large au consommateur, puisque le spectacle vivant repose sur celles et ceux qui créent des œuvres, autant que sur celles et ceux qui les reçoivent.

(Département d'histoire de l'art)

**DOMBOWSKY, Philip, *Emmanuel Briffa Revisited*. [M.A.]**

Le présent mémoire porte sur l'œuvre d'Emmanuel Briffa, un décorateur de théâtre dont la carrière nord-américaine s'étend, à compter de 1912, sur une trentaine d'années. Consacré presque entièrement à la décoration de théâtre depuis son immigration de Malte en Amérique du Nord, en 1912, Briffa a œuvré durant plusieurs années aux États-Unis avant de venir, au début des années vingt, s'établir au Canada. Une fois installé en ce

pays, Briffa s'est rapidement imposé comme l'un des décorateurs de théâtre les plus recherchés, si bien que, à la fin de sa carrière canadienne, il avait décoré environ une centaine de théâtres, de Vancouver jusqu'à Halifax.

L'étude actuelle rend compte de la première recherche considérable qui ait porté sur la carrière d'Emmanuel Briffa. Dès le départ, deux objectifs principaux ont été poursuivis. Le premier consistait à établir l'inventaire des commandes de Briffa, et le second à situer son activité dans le contexte plus large de la décoration théâtrale en Amérique du Nord durant les premières décennies du siècle. Le premier objectif a été atteint à l'aide d'intenses recherches dans les journaux canadiens et de visites dans de nombreux théâtres décorés par Briffa. Le deuxième objectif a été atteint grâce à des entrevues et à des lectures attentives de travaux de recherche portant sur la décoration théâtrale durant la période où Briffa a travaillé en Amérique du Nord.

#### D. UNIVERSITÉ M<sup>C</sup>GILL

(Département de langue et littérature française)

GOUIN, Lorraine, *Le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay*. [Ph.D.]

Cette thèse étudie le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay plus précisément dans les romans et les pièces originale, c'est-à-dire à l'exclusion des traductions et des adaptations ainsi que des comédies musicales et des films. De la pièce *Les Belles-Sœurs* (1968) à *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), ce travail présente une analyse de l'homme de l'univers dramatique et romanesque de Tremblay en trois grands volets. La première partie est consacrée à l'étude des procédés de caractérisation statiques; elle comprend la description des attributs physiques et psychologiques du personnage masculin ainsi qu'un chapitre qui étudie le milieu physique et le contexte socio-historique dans lequel il évolue. La deuxième partie, qui constitue la partie la plus importante de cette thèse, présente les archétypes masculins dans l'œuvre de Tremblay. Cette recherche nous semble d'autant plus utile que ces archétypes (hommes) ont jusqu'à maintenant été laissés dans l'ombre au profit d'une étude approfondie des archétypes féminins. Enfin, dans la troisième partie, je dégage la représentation symbolique des

personnages; l'homme de Tremblay est-il le reflet d'un Québec impuissant et tourmenté comme on l'a souvent affirmé? En conclusion, cette thèse tente de démontrer que l'homme dans l'œuvre de Tremblay occupe une place importante en dépit des apparences et des affirmations de l'auteur qui suggère (dans plusieurs interviews), le contraire.

\* \* \*

**BOUDREAU, Lolita, *Sens et non sens dans le théâtre de Réjean Ducharme.*  
[M.A.]**

Ce mémoire propose une étude des pièces éditées de Réjean Ducharme. Au-delà du critère de «parutions», *Ines Pérée et Inat Tendu* et *Ha!ha!...* forment un corpus cohérent en raison de la similitude de leur inscription dans l'histoire contemporaine du théâtre québécois. D'abord associées aux revendications du «nouveau théâtre québécois», ces pièces font maintenant partie du répertoire. Pourtant, de la fin des années 1970 au tout début des années 1990, ce théâtre a été boudé des praticiens de la scène.

L'analyse comparée des deux textes tentera donc d'éclairer la théâtralité ducharmienne, ses revendications et la pluralité signifiante à laquelle se prête cette dramaturgie. À cette fin, nous avons opté pour une analyse sémiologique qui rend compte de l'éclatement structurel et de l'émergence des sens et des non-sens.

Le premier chapitre traite des forces fictives qui permettent de retracer la structure narrative de l'écriture dramaturgique chez Ducharme. On y trouvera la description des différents modèles actantiels et des mécanismes qui régissent leur fonctionnement.

Il s'agit là de la première grille d'analyse sur laquelle se grefferont les autres composantes de cette dramaturgie.

Dans le second chapitre, l'étude des personnages donne une épaisseur signifiante à celle des actants et révèle le «petit monde» ducharmien. Les actants prennent forme, deviennent des personnages qui établissent entre eux des rapports permettant de définir la collectivité ducharmienne et les individus qui la composent.

Le troisième chapitre décrit l'univers à travers lequel évoluent ces individus pour le moins hétéroclites. L'espace et le temps éclairent la précarité référentielle qui donne ses

sens et non-sens aux objets et à la logique événementielle. L'étude de ces composantes propulse la théâtralité à l'avant-scène et au cœur de la compréhension du théâtre de Ducharme.

Enfin, le quatrième chapitre s'intéresse au processus discursif et tout particulièrement au fonctionnement initiatique qui ressort des dialogues. Simultanément à l'avènement de la communication théâtrale, le spectateur ou le narrataire est appelé, lui aussi, à s'initier à l'expression de la théâtralité ducharmienne et à re(-)gagner sa place.

\* \* \*

**KAKKOS, Athanasios Tommy, *Escapism in Euripides*. [Ph.D.]**

Cette thèse se donne pour but d'examiner les formes et les significations que prend le motif de la fuite et l'évolution qu'il subit dans les tragédies d'Euripide. Dans son corpus, le dramaturge fait preuve d'une forte préoccupation de la fuite et il s'en sert tant dans les chants de chœur que dans les propos des personnages, là où se voit exprimé le désir de s'évader du réel. Or, la plupart de ces vœux, étant donné qu'ils ne se réalisent pas, ont pour effet de mettre en relief l'incapacité du héros tragique d'échapper au destin que lui réservent les forces obscures de la tragédie. La fuite non seulement intensifie l'élément du *pathos* déjà bien connu chez Euripide, mais du moins dans certaines pièces, elle devient assez sophistiquée pour évoquer l'ironie, l'ambiguïté et le paradoxe. Le poète arrive-t-il ainsi à faire interpréter l'événement tragique dans une nouvelle optique. Cependant l'œuvre euripidéenne, malgré sa tendance à fuir, finit par affirmer profondément la réalité. L'usage novateur de la fuite par Euripide n'est en fait qu'une modification et une adaptation ingénieuse des anciennes formes poétiques et — comme nous l'avons argumenté dans cette thèse — rituelles. Enfin, on voit que la présence de la fuite, qui traverse toute l'œuvre d'Euripide, est étroitement liée avec le climat social et politique d'Athènes vers la fin du V<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

**MALONEY CAHILL, Claire, *Samuel Beckett et la tradition irlandaise du grotesque.***  
[M.A.]

En fusionnant plusieurs des hypothèses établies sur les sources du grotesque dans la littérature irlandaise, la présente étude montre comment l'impatience des auteurs irlandais de repousser *toutes* les limites, physiques ou psychologiques, les a conduits à exploiter le caractère indéterminé du grotesque afin d'acquérir leur esthétique particulière et d'atteindre leurs objectifs épistémologiques.

Après un premier chapitre introductif, le deuxième chapitre traite de considérations théoriques et nationalistes pertinentes, et celui-ci est suivi d'une comparaison des prodigieuses visions excrémentielles de Beckett et O'Brien exploitant le grotesque en vue de saper l'hégémonie des systèmes philosophique et épistémologique.

À l'instar de la plupart des auteurs de la tradition grotesque, Joyce et O'Brien assument un certain degré de responsabilité morale en affirmant, explicitement ou implicitement, certaines valeurs et normes traditionnelles ou utopiques, tandis que les considérations de Beckett quant à la complexité des relations entre la Nature, la pensée et le corps aboutissent à la négation, à l'impuissance et à l'espoir du silence.

\* \* \*

**PILON, Simone, *L'Évolution du féminisme dans l'œuvre de Marie Laberge.*** [M.A.]

Marie Laberge a d'abord été dramaturge à partir de la fin des années '70. Elle a publié 15 pièces qui lui ont permis de se tailler une place importante, non seulement dans le théâtre féminin au Québec, mais aussi dans le théâtre québécois en général. En plus d'être une dramaturge accomplie, Marie Laberge est aussi romancière.

Ce mémoire étudie les idées féministes ainsi que le vécu féminin tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre dramatique et romanesque de Laberge.

Nous verrons comment Laberge s'intègre dans le théâtre féminin au Québec. Nous soulignerons également les grands thèmes du mouvement féministe québécois depuis 1970. Nous utiliserons le concept bakhtinien de *chronotope* afin d'explorer le vécu féminin dans le corpus étudié.

Nous analyserons trois mouvements de l'œuvre labergienne, qu'on peut intituler: le féminisme revendicateur, le féminisme modéré et le féminisme disparu. Dans chacun, nous étudierons un texte en détail. Après avoir relevé les idées développées dans les textes choisis, nous les comparerons au reste des œuvres de la période ainsi qu'au mouvement féministe québécois de l'époque.

En conclusion, nous résumerons l'évolution du féminisme chez Laberge tout en le mettant en parallèle avec le mouvement féministe au Québec.

#### UNIVERSITÉ DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE

(Département de théâtre et cinéma)

**LOISELLE, André, *Afferent Drama/Efferent cinema: The Structure of Modern Canadian and Québécois Film-Mediated Drama, 1972 to 1992.* [Ph.D.]**

La très grande majorité des pièces de théâtre canadiennes et québécoises qui ont été adaptées pour le cinéma entre 1972 et 1992 ne sont ni des succès populaires ni des œuvres acclamées par la critique. La question initiale que cette thèse pose est donc la suivante: pourquoi avoir adapté ces textes plutôt marginaux? La réponse serait, selon cette étude, qu'au delà du succès (ou insuccès) commercial et critique de ces pièces, c'est leur structure dialectique particulière qui donne une certaine cohérence à la pratique de ciné-médiatisation des dramaturgies canadienne et québécoise.

Pour démontrer cette hypothèse, la thèse offre une analyse en trois parties: la première section examine les textes dramatiques, la seconde s'attarde au processus de ciné-médiatisation, et la dernière contemple le corpus de façon plus générale en le reliant à différents discours théoriques et culturels. La thèse n'analyse en détail que les quatre textes les plus connus du corpus: *Wedding in White* (pièce et film de William Fruet, 1972), *Les Beaux Dimanches* (pièce de Marcel Dubé, 1965 et film de Richard Martin, 1974), *One Night Stand* (pièce de Carol Bolt, 1977 et film de Allan King, 1978), et *Being at Home with Claude* (pièce de René-Daniel Dubois, 1985 et film de Jean Beaudin, 1992). Une vue d'ensemble de tout le corpus démontre, subséquentement, que les

conclusions élaborées sur la base des analyses détaillées s'appliquent à toutes les œuvres considérées. Pour réaliser cette analyse, la thèse suit la méthodologie structuraliste suggérée par Thomas Price dans son livre *Dramatic Structure and Meaning in Theatrical Productions* (1992).

La première partie démontre que la très grande majorité des pièces étudiées présente une structure dialectique que l'on peut résumer par l'expression binaire «retrait afférent/évasion efférente» (afferent-withdrawal/efferent-escape), c'est-à-dire une tension entre une pression centripète coercitive et une force centrifuge explosive. La seconde partie fait la preuve que cette tension s'exprime de façon médiatique à travers le processus d'adaptation parce que la structure close des pièces est brutalement «ouverte» par l'addition d'images cinématographiques centrifuges. La dernière partie suggère que cette tension constitue un élément crucial de la ciné-médiatisation en tant que forme, car l'adaptation filmique du drame incarne l'opposition dialectique entre une concentration typiquement dramatique sur un noyau de personnages (drame afférent) et la pulvérisation cinématographique de ce noyau (cinéma efférent). La troisième partie souligne aussi que l'antinomie «retrait afférent/évasion efférente» fait écho à l'expression prototype de l'imaginaire canadien et québécois tel que décrit par Simon Harel, Monique Lafortune, Gail M<sup>c</sup>Gregor, Dominique Clift et plusieurs autres.

#### BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY, OHIO

(Department of Theatre)

**James R. Bunzli, *Looking into the Mirror: «Décalage» and Identity in the Autobiographical Solo Performances of Robert Lepage.* [Ph.D.]**

Robert Lepage, artiste de la scène québécoise, a par deux fois choisi de travailler seul dans des créations à personnages multiples, pièces solos qu'il a emmenées en tournée de par le monde. *Vinci* (1986) et *Les Aiguilles et l'opium* (1991) ont toutes deux une forme de récit traduit par des personnages en interaction. Les deux constituent une interrogation de soi sur trois points: personnel, artistique et géopolitique. Le but de la présente étude est d'expliquer les pièces solos de Lepage séparément du reste de son œuvre, en faisant

valoir de quelle façon, dans son théâtre, se manifeste l'identité en ses formes diverses. L'essentiel de la recherche pour cette étude comprend des entrevues personnelles avec Lepage et avec ses collaborateurs, et l'assistance à plusieurs productions.

La première partie traite de l'histoire personnelle de Lepage et de sa formation comme artiste de la scène. Ensuite on décrit en détail les pièces solos. Puis l'attention se tourne sur la façon dont les personnages principaux sont conçus et créés, et celle avec laquelle les choix de Lepage permettent à l'interaction des personnages de fonctionner en format solo, en portant notamment attention à la relation entre les personnages et la «persona» qui est omniprésente dans l'interprétation.

Dans la seconde partie, l'attention se tourne vers les problèmes que soulève une interprétation solo de nature autobiographique. Les questions débattues incluent la fragmentation/reconstruction de l'identité, le rôle afférent du public et l'importance de la notion de «décalage» comme véhicule narratif et comme technique théâtrale. Les résultats de cette étude mettent à jour les diverses manifestations de la sensibilité postmoderne de Lepage dans la création et l'interprétation de ses pièces solos autobiographiques: il s'agit d'une constante négociation des tensions entre la vérité et la fiction. La place privilégiée du paradoxe et du «décalage», à tous les niveaux de la production, a été mise en rapport avec le travail de «communion» que constitue une relation active et viscérale entre le public et l'interprète. Ayant recours à de multiples langages (avec ou sans texte comme point de départ), Lepage crée un nouveau langage théâtral qui rejette les leçons officielles et s'ouvre sur d'innombrables lectures. Dans ses spectacles solos, Lepage est objet et sujet de «décalages», usant à plein du pouvoir évocateur de son médium, libéré des contraintes du réalisme. La pratique autobiographique de Lepage donne une représentation complexe, grâce à la puissance unique que possède le théâtre pour révéler et négocier image et identité.

*(Traduction: André G. Bourassa.)*