



Colloque international
de la Société québécoise d'études théâtrales

LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE

LIEU DE MÉMOIRE
LIEU DE CRÉATION

Programme

29, 30 et 31 MAI 2008

UQAM local DE-3240
Pavillon de Design
1440, rue Sanguinet - Montréal



LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE

LIEU DE MÉMOIRE

LIEU DE CRÉATION

Colloque international
de la Société québécoise d'études théâtrales

Colloque international
de la Société québécoise d'études théâtrales

LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE : LIEU DE MÉMOIRE, LIEU DE CRÉATION

ORGANISÉ PAR
JEANNE BOVET ET YVES JUBINVILLE,
AVEC LA COLLABORATION DE
LOUIS PATRICK LEROUX ET BRIGITTE PROST

Qu'est-ce que le répertoire de théâtre ? Sa définition apparaît aussi diverse que ses pratiques : au-delà des « classiques », il peut désigner l'ensemble des pièces d'une même époque (le répertoire romantique), l'ensemble des pièces jouées par un même théâtre ou une même compagnie (le répertoire de la Comédie-Française), l'ensemble des pièces d'un même auteur (le répertoire de Michel Tremblay), des rôles d'un même comédien (le répertoire d'Huguette Oligny), des productions d'un même metteur en scène (le répertoire de Brigitte Haentjens).

De cette pluralité d'acceptions se dégagent néanmoins deux principes : le répertoire témoigne de la cohérence d'un parcours et de la mémoire d'une pratique. À cet égard, il participe étroitement de la « survie » du théâtre, en ce qu'il lui permet d'approfondir « les définitions de son exercice et de son identité » (Biet et Triau). Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, le Théâtre national populaire de Jean Vilar cherche à éduquer le public de masse par le répertoire, tandis que son pendant britannique, le mouvement régional des Repertory Theatres, se développe en opposition à la commercialisation du théâtre. Véritable patrimoine du texte et de la scène, le répertoire constitue ainsi un puissant révélateur

des fonctions culturelles assignées au théâtre. C'est à ce titre que la critique européenne des années 1950-1970, puis américaine des années 1980-1990, se sont penchées sur la question, notamment sur la définition du canon et du rapport entre œuvres majeures et œuvres mineures.

En ce XXI^e siècle « postdramatique », caractérisé par la perte des repères et l'éclatement des pratiques, on pourrait croire révolues les fonctions sociales et artistiques du répertoire. Or, celui-ci s'avère plus que jamais au cœur de l'activité théâtrale. Sa pratique s'est enrichie d'approches nouvelles, en apparence difficilement conciliables, allant de la redécouverte des codes d'interprétation du passé aux projections dans le futur grâce aux ressources des nouvelles technologies. Le rapport dynamique que la reprise des pièces du répertoire continue d'assurer entre passé et présent, mémoire et création, apparaît donc particulièrement fécond dans la pratique théâtrale actuelle. Mais la recherche savante n'aborde plus cette dynamique que de biais, comme si la question des valeurs esthétiques et culturelles du répertoire était réglée, et importait désormais moins que l'analyse dramaturgique et scénique des œuvres. Ainsi, lorsque les études théâtrales se penchent, par exemple, sur les réappropriations du répertoire shakespearien (revisité par Mnouchkine, Brook, Lepage), celui-ci est plutôt considéré comme un



Les 29, 30 et 31 mai 2008

Pavillon de Design de l'UQÀM,
1440 rue Sanguinet, salle DE-3240

prétexte à l'affirmation des singularités créatrices que comme un enjeu de la création théâtrale. Les enjeux esthétiques et culturels du répertoire demeurent pourtant présents en creux (notamment dans le problème, toujours prégnant, de la définition et du classement). Ils méritent d'autant plus d'être réévalués à la lumière des pratiques actuelles du répertoire et des nouvelles perspectives épistémologiques qu'elles ouvrent aux chercheurs.

Le colloque 2008 de la Société québécoise d'études théâtrales cherche donc à renouveler l'approche critique du répertoire en s'émancipant des postures canoniques et des présupposés heuristiques qu'elles tendent à perpétuer. Reprenant au compte du répertoire la notion de lieu de mémoire développée par Pierre Nora, il pose la double dimension du répertoire, comme instrument de conservation (un patrimoine) et pratique d'interprétation (la création théâtrale), au fondement même de sa problématique. Ouvert aux praticiens et aux théoriciens, le colloque s'intéresse aussi bien au répertoire ancien que contemporain, national (notamment québécois, canadien, anglais, américain, français) qu'international. Soucieux de décloisonner les perspectives au profit d'une approche transhistorique et interdisciplinaire, sa portée déborde volontairement les traditionnelles limites (nationales, historiques,

disciplinaires) de la critique, voire de la pratique, pour mieux mettre en évidence les traits distinctifs de l'objet répertoire. Cherchant à établir des ponts entre les différents champs de la critique théâtrale, ainsi qu'entre la critique et la pratique théâtrale actuelle, il vise plus précisément à explorer et à confronter les divers enjeux liés au répertoire à partir de trois grands axes : sa définition, sa place dans la mémoire collective, sa place dans la création théâtrale.

La tenue de cet événement a été rendue possible grâce à la généreuse contribution du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal et de la Société québécoise d'études théâtrales. Les organisateurs tiennent à remercier particulièrement Patrick Poirier et Manon Plante (CRILCQ Université de Montréal), Lise Bizzoni (CRILCQ UQÀM), ainsi que Mélisande Demers, assistante à la coordination du colloque.

Jeanne Bovet
Yves Jubinville

jeudi
29 mai

PROGRAMME DU COLLOQUE

vendredi
30 mai

9h00 : Accueil des participants

9h15 : Allocutions de bienvenue

9h30 : Grande conférence

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (ARIAS/ CNRS, Paris)

« De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire »

Présidente de séance : Marie-Christine Lesage (UQÀM)

10h15 : Pause

10h30 : Le répertoire dans tous ses états

Présidente de séance : Josette Féral (UQÀM)

- Florence DUPONT (Paris VII)

« Peut-on parler d'un répertoire tragique en Grèce au IV^e siècle avant J.-C. ? »

- Erin HURLEY (Université McGill)

« The Cirque du Soleil's Physical Repertoire »

- David SCHWAEGER (Paris III-Université de Montréal)

« Molière "auteur de répertoire" : texte et intertextes »

- Frédéric MAURIN (UQÀM)

« L'impermanence est-elle soluble dans le répertoire ? »

12h15 : Dîner

14h00 : Usages et discours du répertoire

Présidente de séance : Chantal Hébert (Université Laval)

- Cécile FALCON (Rennes II/ Haute-Bretagne)

« Le répertoire en tournée : un enjeu artistique et idéologique, l'exemple des grandes tournées théâtrales françaises en U.R.S.S. (1954-1969) »

- Marion DENIZOT (Rennes II/ Haute-Bretagne)

« Théâtre(s) populaire(s) : quel(s) rapport(s) au répertoire ? »

- Jean-Marc LARRUE (Collège de Valleyfield)

« Les amateurs et la question de l'art »

15h30 : Pause

15h45 : Monter/ jouer les classiques

Table ronde de praticiens québécois et européens

Présidente de séance : Véronique Borboën (UQÀM)

9h00 : Explorer le répertoire, réinventer le théâtre

Présidente de séance : Joyce Boro (Université de Montréal)

- Brigitte PROST (Rennes II/ Haute-Bretagne)

« Le répertoire comme lieu d'expérimentation »

- Katia ARFARA (CEHTA/ EHESS, Paris)

« *Hamlet* ou l'effet de réel : le Wooster Group face au répertoire classique »

- Florent SIAUD (ENS Lyon-Université de Montréal)

« Denis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le "contre-répertoire" d'UBU »

10h30 : Pause

10h45 : Dans la mémoire des œuvres

Présidente de séance : Brigitte Prost (Rennes II/ Haute-Bretagne)

- Hélène BEAUCHAMP (UQÀM)

« Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire ? »

- Françoise DUBOR (Université de Poitiers)

« Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire »

- Shelley ORR (San Diego State University)

« Memories that Distort and Create : Marguerite Duras and the Repertoire »

- Hélène JACQUES (Université Laval)

« De l'exposition à l'écoute : le rapport au texte dans le théâtre de Denis Marleau »

12h30 : Dîner

14h00 : Grande conférence

Lucie ROBERT (UQÀM)

« Édition et répertoire national au Québec »

Président de séance : Robert Dion (CRILCQ/ UQÀM)

14h45 : Pause

15h00 : Mythes et réalités du répertoire : le cas du Québec

Présidente de séance : Irène Roy (Université Laval)

- Gilbert DAVID (Université de Montréal)

« Chassé-croisé autour du Canon québécois : une dramaturgie nationale à l'épreuve des palmarès »

- Sylvain SCHRYBURT (Université d'Ottawa)

« Le répertoire comme stratégie d'achèvement : le cas du Théâtre du Nouveau Monde (1967-1968) »

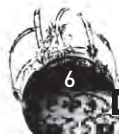
- Hervé GUAY (UQÀM)

« La mémoire de la tradition spectaculaire dans le théâtre québécois »

- Yves JUBINVILLE (UQÀM)

« Les *Belles-Sœurs* au présent : propos divers sur un lieu de mémoire »

17h00 : Cocktail/ Lancement de *L'Annuaire théâtral*



samedi
31 mai

Programme du colloque

9h00 : Grande conférence

Alan FILEWOD (University of Guelph)

« National Simulation : the Repertoire and Canadian Theatre »

Président de séance : Louis Patrick Leroux (Université Concordia)

9h45 : Pause

10h00 : Le répertoire dans la mémoire nationale

Présidente de séance : Leanore Lieblein (Université McGill)

- Cécile VANDERPELEN-DIAGRE (Fonds national de la recherche scientifique, Belgique)

« Cosmopolitisme et nationalisme : le répertoire des théâtres bruxellois à la fin du XIXe siècle »

- Stéphanie BERARD (Ryerson University)

« Caribéanisation du répertoire européen :

Shakespeare revisité par les dramaturges caribéens »

- Dominique TRAORE (Université d'Abidjan)

« Poétique de la mémoire fragmentée, fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone »

- Jane BALDWIN (Boston Conservatory)

« To Innovate or not to Innovate, That is the Question »

11h45 : Pause

12h00 : L'écran et la bougie : le théâtre à la lueur du répertoire ancien

Présidente de séance : Jeanne Bovet (Université de Montréal)

- Rick KEMP (Indiana University of Pennsylvania)

« Hamlet a-mazed »

- Julia GROS DE GASQUET (Paris III)

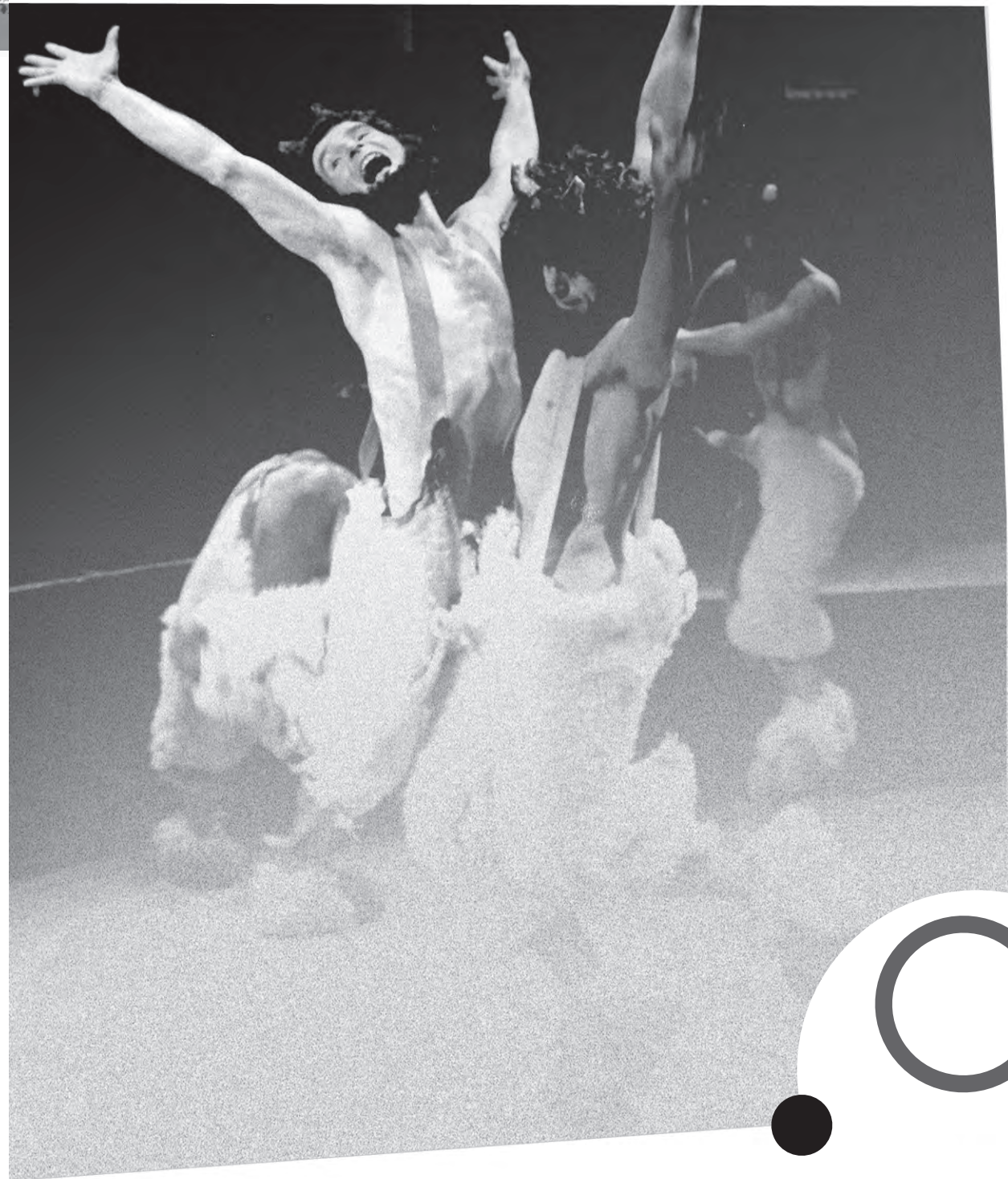
« Le "répertoire classique" français à la lueur de la bougie :
une archéologie ou un art au présent ? »

13h00 : Fin du colloque

15h00 : Assemblée générale de la SQET

Pavillon de Design de l'UQÀM, 1440, rue Sanguinet, salle DE-3240

16h45 : Cocktail/ Hommage de la SQET à madame Huguette Oligny, comédienne, avec la collaboration de l'auteur Michel Tremblay



Marie-Madeleine MERVANT-ROUX

De la place des spectateurs dans les mouvements de répertoire

Pour Copeau, Vilar, Strehler, Vitez... les spectateurs sont les destinataires légitimes de l'ensemble des œuvres qui, fondamentalement, « appartiennent à tous ». Situait notre approche dans une large perspective anthropologique et historique, nous proposons de considérer le théâtre (sous sa forme occidentale, à laquelle nous nous limiterons), comme l'expression privilégiée d'une grande fonction dramatique complémentaire des fonctions politique et économique et socialement vitale. À l'intérieur d'un schéma qui n'est plus binaire et à sens unique (la scène/ le public), mais ternaire et à double sens (la ville - le public - la scène), celui qui assiste au spectacle devient un intermédiaire décisif et ambivalent. En prenant l'exemple des dernières décennies, nous verrons comment les spectateurs peuvent être co-créateurs de répertoires, comment leurs attachements, leurs troubles, leurs mémoires, leurs pratiques (écrire, jouer en amateur) contribuent à faire émerger de nouveaux corpus textuels, des œuvres-repères, de faux souvenirs, à révéler des formes de dramatisation.

Florence DUPONT

Peut-on parler d'un répertoire tragique en Grèce au IV^e siècle av. J.-C. ?

La notion de répertoire est liée à l'histoire du théâtre occidental. Elle suppose une conservation systématique de certains textes qui ont été joués pour les jouer à nouveau. À première vue, cette notion ne concerne pas les cultures où une pièce de théâtre est écrite pour une seule performance. À Athènes au V^e siècle av. J.-C., le poète écrit pour vaincre et non être rejoué. Ce qui est transmis dans ces théâtres est tout ce qui n'est pas le texte : le code de jeu, la structure rituelle et musicale du spectacle, les contraintes poétiques du genre (langue, métrique). Ceux-ci ne valent après la représentation unique que comme « monument » de l'événement, la victoire du poète. Comment en vient-on à jouer à l'infini le même texte ? Comment en vient-on à une sacralisation d'un corpus de textes ? Nous réfléchirons sur deux exemples hors de la modernité. À Athènes, en 341 av. J.-C., est créé un concours de tragédie ancienne – parallèlement au concours de tragédie nouvelle – pour lequel a été établi un corpus officiel de tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Mais comment ces textes étaient-ils joués ? Pour répondre, nous confronterons ce que nous en savons avec le théâtre indien (kathakali et kutiyattam), qui est un théâtre de répertoire, mais où le texte, loin d'être sacralisé, a pour vocation d'être éliminé par le jeu et la musique.

Erin HURLEY

The Cirque du Soleil's Physical Repertoire

In this paper I examine how the Cirque du Soleil has deployed and revised the movement repertoire of traditional circus acts. To do so, I isolate the most salient characteristics of what I'll call the "Cirque body", identifiable by its training in circus skills (the repertoire), its deviations from circus norms in their use of those skills, and its encasement in narrative. Drawing on examples from across the troupe's twenty-year history and with particular attention to its most recent offering, KOOZA, the paper argues that the Cirque du Soleil has built its aesthetic on treating the circus repertoire as "matière et enjeu de création" in a way that obscures that repertoire's provenance. Of particular interest is the rewriting of the "freak" body of contortionist acts. A glimpse of the political unconscious of this most exemplary "New Circus" aesthetic shows that the Cirque du Soleil's unifying aesthetic might be well understood as a concerted effort to regularize these unruly, outstanding bodies.

Le répertoire corporel du Cirque du Soleil

Dans cette communication, je me penche sur les corps qui peuplent les spectacles du Cirque du Soleil pour tenter de cerner leur incidence sur l'esthétique propre à cette troupe. En me fondant sur les productions des vingt dernières années, mais plus particulièrement sur le récent KOOZA, je montrerai que si le corps constitue le fondement de l'esthétique du Cirque, lui fournit ses éléments principaux, sa facture visuelle et son canevas le plus prolifique, cela se fait au détriment de son inscription dans le répertoire circassien. À cet égard, la réécriture du corps d'exception des contorsionnistes par le Cirque du Soleil est particulièrement intéressante. S'inscrivant dans une esthétique de « nouveau cirque » qui évacue apparemment toute connotation morale ou politique, l'esthétique unifiante et globalisante du Cirque du Soleil pourrait être ainsi perçue comme un effort concerté pour régir ces corps autrement insoumis et exceptionnels.

David SCHWAEGER

Molière « auteur de répertoire » : texte et intertextes

« Auteur de Répertoire » est un qualificatif qui va à Molière comme un gant. En permanence à l'affiche, il fait recette aujourd'hui plus encore qu'hier. Le travail de l'histoire et des pratiques a au fil du temps constitué cet auteur dramatique et son texte en supports de fantasmes, de légendes qui ont la vie dure et qui forment le limon imaginaire venu se superposer à l'œuvre. Molière, « auteur de répertoire », c'est, en somme, quelque chose comme un palimpseste : un texte et beaucoup d'intertextes, des pièces, mais aussi une *tradition*, un mythe national, théâtral, tout un fatras textuel que réactive désormais chaque production de l'œuvre. Sans doute cet entrelacs sémiotique – que se propose de mettre au jour notre communication – nous apprend-il quelque chose sur ce qu'est un « auteur de répertoire » : *un auteur dont le nom et le texte se perdent dans la foule des textes qu'ils ont engendrés.*

Frédéric MAURIN**L'impermanence est-elle soluble
dans le répertoire ?**

Si le répertoire s'articule à une permanence défiant l'histoire, s'il désigne généralement un corpus de textes mis en variation par l'épreuve du plateau, peut-on étendre l'acception du terme à la scène, c'est-à-dire à l'impermanence ? Certes, on connaît la politique des théâtres justement dits de répertoire, la pratique des tournées, les tentatives de restitution plus ou moins imaginaire, mais on assiste aussi, ces derniers temps, à d'improbables reprises, tant au théâtre qu'en danse ou dans la performance. Et à l'opéra, la notion de répertoire ne recouvre pas seulement les œuvres, mais souvent telle production d'une œuvre. Pour paradoxale qu'elle paraisse, l'hypothèse même d'un répertoire scénique délie le terme de son rapport à la permanence pour le rattacher à un phénomène de survivance ou de revenance, dans un temps suspendu qui entend conjurer l'éphémère et rédimier l'oubli, fût-ce au risque de la distorsion ou parfois de la caricature. À quelle mémoire les spectacles créés pour et depuis le plateau peuvent-ils donc prétendre ?

Cécile FALCON**Le répertoire en tournée :
un enjeu artistique et idéologique
L'exemple des grandes tournées théâtrales
françaises en U.R.S.S. (1954-1969)**

Dans les années 1950 et 1960, l'Association Française d'Action Artistique a soutenu l'envoi de troupes théâtrales françaises à l'étranger, en particulier celles de la Comédie-Française, du T.N.P. et des Renaud-Barrault. En pleine période de tensions Est-Ouest, le répertoire présenté en Union Soviétique fait l'objet d'âpres négociations car il constitue un enjeu symbolique extrêmement important. Si ces trois compagnies entendent défendre leur propre répertoire dans sa spécificité, la liberté des artistes se heurte à des contraintes idéologiques, car les Soviétiques refusent certaines pièces et « échangent » certaines autorisations contre des avantages pour les compagnies soviétiques se produisant en France. Le répertoire est aussi instrumentalisé du côté français, que ce soit au niveau du ministère des Affaires étrangères, de l'Ambassade de France à Moscou, ou de l'A.F.A.A., qui tentent de déterminer un répertoire *ad hoc*, quintessence du répertoire national, qui laisserait sa place au contemporain. Après la Seconde Guerre mondiale, le répertoire en tournée, fonctionnant comme un lieu de mémoire, doit prouver que la France est toujours là.

Marion DENIZOT**Théâtre(s) populaire(s) :
quel(s) rapport(s) au répertoire ?**

Notre imaginaire collectif a conservé des premiers temps du Festival d'Avignon et du Théâtre National Populaire l'image de Gérard Philipe revêtu du costume de Rodrigue ou de celui du Prince de Hombourg. Le théâtre populaire serait alors associé au répertoire classique de pièces françaises ou étrangères. Pourtant, les pionniers du théâtre populaire (Romain Rolland, Maurice Pottecher ou Firmin Gémier) s'attachent à fonder un nouveau répertoire, « authentiquement populaire ». Comment expliquer ce rapport différencié au répertoire ? Si le théâtre populaire se définit comme un « théâtre d'union et de régénération » (Jacques Copeau), l'on assiste, entre le tournant du XIX^e et du XX^e siècle et les années de l'après-Seconde Guerre mondiale, à une évolution du sentiment national, en raison d'une place nouvelle accordée à l'État. Ce rapport distinct à la nation contribue à comprendre le positionnement des artistes face au répertoire ; c'est, du moins, l'hypothèse que nous suivrons.

Jean-Marc LARRUE**Les amateurs et la question de l'art**

La recherche sur le théâtre amateur a connu un tournant marquant avec l'ouvrage que le CNRS lui a consacré en 2004 grâce à l'initiative de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Aux États-Unis, les publications sur le *Devising Theatre* se sont également multipliées depuis le début des années 2000. Cependant, malgré l'intérêt grandissant des chercheurs pour les pratiques non commerciales et non professionnelles, la multiplication et la variété des activités amateurs n'ont pas entraîné de renouveau marqué des approches. Parmi les sujets les plus abordés se trouve évidemment la question du statut. On en oublie presque que les amateurs de théâtre font du théâtre et que le théâtre est une pratique artistique. On ne peut d'ailleurs nier que tant dans les études sur le théâtre amateur que dans l'opinion générale qu'on en a, la question de l'art est non seulement secondaire, elle est largement ignorée. Cette question est au cœur de la présente communication. Si les amateurs font de l'art, pourquoi parle-t-on si peu de leur art ? Plus précisément, depuis quand et pourquoi l'étiquette d'amateur a-t-elle une valeur artistique largement dépréciative ? Pourquoi y a-t-il des exceptions historiques et que signifient ces exceptions ? J'aborderai ces questions en m'appuyant sur la trajectoire de quelques troupes et organisations amateurs marquantes de France et du Québec.

Brigitte PROST

Le répertoire comme lieu d'expérimentation

A examiner les orientations suivies dans des mises en scène du répertoire classique (constitué ici de textes de Corneille, de Molière et de Racine), on peut douter que l'art de la mise en scène soit un « art de la variation ». Quoi de commun, par exemple, entre les choix de Daniel Mesguich ou Jacques Lassalle pour *Bérénice*, ou ceux de Giorgio Strehler ou Frédéric Fisbach pour *L'illusion comique* ? Les metteurs en scène creusent depuis une quarantaine d'années des fossés souvent considérables non seulement par rapport à leurs prédécesseurs, mais aussi entre leurs interprétations respectives des mêmes textes. De fait, les classiques français du XVII^e siècle ont servi en France (en particulier depuis les années 1960) de terrains d'expérimentation pour les déconstructions les plus radicales de la scène contemporaine, devenant ainsi, paradoxalement, le fer de lance du renouvellement de la création théâtrale.

Hélène BEAUCHAMP

Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire ?

En 1969, le Théâtre Denise-Pelletier (alors la Nouvelle Compagnie Théâtrale), dont le mandat est de présenter aux jeunes spectateurs les œuvres du répertoire international, met à l'affiche *Un simple soldat* de Marcel Dubé. Créé à la télévision en 1957 et à la scène en 1959, ce texte accède ainsi au statut de « classique » auparavant réservé au théâtre européen et ceci, au moment où le « nouveau théâtre québécois » se définit presque exclusivement par la création. Création et répertoire peuvent dorénavant être « québécois ». Mais, comme le montre la réception critique, les pièces en reprise se trouvent souvent en tension, non seulement avec les textes nouveaux mais surtout, et de façon plus insidieuse, avec les données de leur propre création à la scène. Mémoire et goût du présent (G. Banu, 1987) trouvent difficilement leur terrain d'entente : regards sur les reprises de certaines pièces de Marcel Dubé et de Gratien Gélinas.

Katia ARFARA

Hamlet ou l'effet de réel : le Wooster Group face au répertoire classique

Produit à Broadway en 1964, le *Hamlet* de Richard Burton fut enregistré avec dix-sept caméras afin d'être diffusé en direct pendant deux jours, dans deux mille cinémas à travers les États-Unis. L'idée était de proposer une expérience théâtrale à des milliers de spectateurs, simultanément, dans différentes villes. Le Wooster Group inverse ce processus et fait d'une copie du film qui a survécu sa matière première. Face à la profusion d'interprétations psychologiques qui se sont accumulées sur le mythe de Hamlet, Elizabeth LeCompte choisit de se tenir à l'action objective de la tragédie shakespearienne. En reconstituant sur scène ce que les Américains appellent *the story*, le groupe donne des éclaircissements inattendus sur le mythe de Hamlet et fait du répertoire classique un lieu privilégié d'expérimentation et de recherche sur la nature même de l'acte théâtral.

Florent SIAUD

Denis Marleau met en scène *Othello* : une œuvre de répertoire dans le « contre-répertoire » d'UBU

On recourt fréquemment à la métaphore architecturale du « monument » pour désigner une œuvre du répertoire, comme si celle-ci constituait un édifice imposant face auquel le metteur en scène devait manifester un respect presque religieux. A travers sa production d'*Othello*, c'est une telle conception que Denis Marleau récuse. Son travail sur Shakespeare relativise en effet toute idée d'atavisme, comme en témoignent ses mots : « je ne me situe pas dans une culture de la représentation shakespearienne ». Sa démarche s'inscrit toutefois dans un sillon, celui qu'il a tracé au fil de son propre cheminement artistique, jalonné de pièces rarement jouées, de textes avant-gardistes ou non dramatiques. Nourrie de l'investigation de ce qu'on pourrait appeler un « contre-répertoire », son approche d'*Othello* écarte les conventions qui se sont agrégées à l'interprétation du répertoire shakespearien, au profit d'une scénographie radicalement décantée, d'une direction d'acteur refusant toute orientation épique et d'une traduction fluide de Normand Chaurette. Cette lecture montre ainsi combien une œuvre de répertoire est un lieu de mémoire dont il faut parfois dépasser la dimension patrimoniale pour en reconquérir la virginité : Marleau semble moins chercher à représenter la tragédie d'*Othello* qu'à donner le sentiment qu'on assiste à sa répétition, comme pour lui rendre une précarité imaginaire.

Françoise DUBOR

Le théâtre de Claudel : création vivante d'un répertoire

Indubitablement partie intégrante du répertoire théâtral français, le théâtre claudélien est d'abord un immense lieu de création. Mais sa réception « catholique », si elle a le mérite d'avoir permis et promu la diffusion de l'œuvre, reste un frein pour l'analyse de sa force d'innovation dramaturgique, en constituant ce qu'on pourrait appeler « une réception de répertoire ». Le travail d'un Vitez, cependant, a permis de faire bouger cette ligne herméneutique et de faire percevoir, en conséquence, la question de l'écart entre cette œuvre théâtrale et la doxa qui s'est formée sur elle... A bien des égards, le théâtre claudélien constitue un paradoxal « répertoire », comparable au mouvement d'institutionnalisation des mouvements d'avant-garde. Mais, contrairement à ces derniers, il ne semble pas se réduire à un pur objet de l'histoire du théâtre : sa vitalité s'affirme encore pleinement dans le panorama de la création.

Shelley ORR

**Memories that Distort and Create:
Marguerite Duras and the Repertoire**

Marguerite Duras's Savannah Bay was written for legendary actress Madeleine Renaud. Duras directed Renaud in the first production in 1983. The play was revived and entered the repertoire of the Comédie-Française in 2002. Not only has Savannah Bay entered the repertoire of French theatre, the play shows how the repertoire serves as cultural memory. The way Duras configures memory relies on the processes of perception and recollection rather than on an accurate evocation of past events. For Duras, the "real" resides in the fabrication that inevitably accompanies memory. This paper examines the ways in which Duras stages memory through the use of the character Madeleine as a repertoire unto herself. Madeleine's memories of the lives of the characters she has played intertwine with memories from her own life, and Madeleine herself seems unable to discern the difference. This discussion of Savannah Bay will refer to the [multiple] texts of the play, the production at the Comédie-Française, and a more recent production at Classic Stage Company (NYC) for which I served as dramaturg. It will attempt to chart the unstable terrain of the repertoire as cultural memory.

**Mémoires déformantes, mémoires créatives :
Marguerite Duras et le répertoire**

Savannah Bay a été écrit par Marguerite Duras pour la légendaire comédienne Madeleine Renaud, qu'elle a dirigée à la création en 1983. Inscrite au répertoire de la Comédie-Française en 2002, la pièce elle-même montre bien comment le répertoire sert de mémoire culturelle. En effet, la manière dont Duras configure la mémoire se fonde sur les processus de la perception et du souvenir plutôt que sur une évocation précise des événements passés : pour Duras, le « vrai » réside dans la fabulation qui accompagne inévitablement la mémoire. Cette communication permettra d'étudier les stratégies utilisées par Duras pour mettre en scène la mémoire du personnage de Madeleine, révélant le répertoire qui l'habite : le souvenir des personnages qu'elle a joués s'entrelace aux souvenirs plus intimes, de sorte qu'elle ne saura pas discerner la fiction de la réalité. Renvoyant aux (multiples) textes de la pièce, à la production de la Comédie-Française, ainsi qu'à une production plus récente du Classic Stage Company (NYC) pour laquelle j'ai travaillé comme Dramaturg, cette communication tentera de cartographier le terrain instable du répertoire en tant que mémoire culturelle.

Hélène JACQUES

**De l'exposition à l'écoute : le rapport au texte
dans le théâtre de Denis Marleau**

« Le texte est d'abord ce qui me fait rêver le théâtre », affirmaient en 1998 Denis Marleau. Réalisant durant les années 1980 des opérations de découpe et de montage sur les œuvres du répertoire des avant-gardes historiques qu'il met en scène, développant avec les acteurs des modalités de profération du texte envisagé comme une matière sonore, Denis Marleau effectue un virage draconien au tournant des années 1990, à partir du moment où il aborde, plus précisément, l'univers beckettien. Dans la mesure où Beckett prescrit, grâce à ses didascalies détaillées, une forme scénique précise, le metteur en scène est en effet amené à réduire ses interventions sur le texte. Dans cette communication, une attention particulière sera consacrée au passage d'un théâtre où le texte est « exposé », grâce à une théâtralité exacerbée, à un théâtre où l'on tente plutôt de le « faire entendre » en réduisant les médiations. L'analyse de deux productions différentes d'un même texte de Beckett, *La dernière bande*, mis en scène à sept ans d'intervalle avec le même acteur, permettra de mesurer la nature des changements opérés par Denis Marleau.

Lucie ROBERT

Édition et répertoire national au Québec

L'édition théâtrale ne conserve à la mémoire qu'une partie de la représentation. Elle suppose un travail d'écriture, c'est-à-dire de mise en forme de la parole, et elle engage l'auteur dramatique à se concevoir comme un écrivain. Enfin, elle fixe le texte de manière à peu près définitive. Quels seraient les principes qui, au Québec, ont engagé l'édition de certains textes dramatiques et pas des autres ? L'édition est-elle parvenue à constituer un véritable répertoire dramatique, à la disposition des troupes, ou répond-elle d'abord à d'autres impératifs (littéraires, politiques ou pédagogiques) ? A-t-elle contribué à la consécration de l'auteur dramatique comme écrivain et à la formation d'un « Parnasse des auteurs dramatiques » [C. Bourqui, E. Caldicott et G. Forestier, *Le Parnasse du théâtre*, 2007] ? Enfin, y a-t-il vraiment au Québec un répertoire national ? Telles sont les questions qui seront ici soulevées.

Gilbert DAVID

**Chassé-croisé autour du Canon québécois :
une dramaturgie nationale à l'épreuve des
palmarès**

Pour une dramaturgie comme celle du Québec, dont le statut minoritaire n'est pas sans engendrer des mouvements d'appropriation et de déterritorialisation des normes en provenance des capitales dotées d'un pouvoir de consécration, l'établissement d'un répertoire proprement national semble relever d'abord du politique, et secondairement de la réflexion esthétique (P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, 1999). Comment les luttes pour l'attribution du capital symbolique, au sein du champ québécois moderne de la production théâtrale, ont-elles été révélatrices d'un processus d'émancipation paradoxale ? Sans ignorer les autres appareils (Médias, État, Institution théâtrale), ma communication s'intéressera essentiellement aux publications majeures de l'Académie qui, depuis 1930 jusqu'à nos jours, ont traité de la question du répertoire dramaturgique au Québec : manuels, ouvrages de référence ou revues spécialisées. En prenant pour acquis que les sélections ainsi proposées relèvent peu ou prou d'un acte verdictif par lequel s'effectue un départage plus ou moins raisonné par rapport à l'ensemble des œuvres produites, je chercherai d'abord à cerner les critères socio-esthétiques qui sous-tendent ces divers classements. L'inventaire analytique de divers palmarès me conduira ensuite à l'examen des principales postures face à la constitution du Canon de la dramaturgie québécoise, lesquelles se distribuent à première vue entre un régime de la singularité et un régime de la communauté (N. Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998).

Sylvain SCHRYBURT

**Le répertoire comme stratégie
d'achèvement : le cas du
Théâtre du Nouveau Monde (1967-1968)**

Le choix d'un répertoire n'est jamais neutre puisqu'il est chargé par ses interprétations antérieures, mais aussi par ses échecs, par sa non-réception, par ses non-réalisations. En ce sens, il porte non seulement en lui une certaine histoire du théâtre, qui peut être réactualisée dans le temps présent, mais aussi une histoire en creux – mémoire de ses non-événements ou de ses ratages – qui peut, dans certaines circonstances singulières, être menée à terme. À partir de trois productions du TNM des années 1967 et 1968 (*Tartuffe*, 1967; *La nuit des rois*, 1968; *Pygmalion*, 1968), cette communication étudiera la notion de répertoire en tant que véhicule d'un achèvement symbolique de l'histoire et proposera une analyse ce qu'on pourrait appeler sa « fonction de rachat » dans le contexte particulier des quelques mois précédant l'entrée en scène du théâtre québécois moderne. Quel sens peut-on donner à ce dialogue avec l'histoire théâtrale du Québec ? De quelle tradition se réclame le TNM ? À quelle réparation symbolique se livre la compagnie ? Quelle place occupent ces trois « reprises » dans le processus de construction (ou de redécouverte) d'une modernité théâtrale québécoise ?

Hervé GUAY

**La mémoire de la tradition spectaculaire
dans le théâtre québécois**

La mémoire du théâtre, c'est aussi la mémoire des représentations antérieures, incluse dans les nouvelles lectures scéniques du répertoire ou de tout autre spectacle. À l'aide des réflexions de Marvin Carlson sur le théâtre comme machine mémorielle, nous examinerons la place que les metteurs en scène québécois sont parvenus à faire dans leur travail aux mises en scène réalisées avant eux et à la tradition théâtrale à laquelle ils appartiennent (nationale et occidentale). Les exemples évoqués reprendront les objets (texte, corps, production, théâtre) auxquels Carlson s'est attardé. Nous verrons aussi dans quelle perspective certains metteurs en scène réinvestissent ces éléments tirés du passé, afin d'indiquer comment ils créent ce qu'on pourrait appeler une interaction mémorielle avec le public. Par là, notre réflexion se situe au carrefour du répertoire dans la mémoire collective et du répertoire comme enjeu de la création.

Yves JUBINVILLE

**Les *Belles-Sœurs* au présent : propos divers
sur un lieu de mémoire québécois**

La désignation des *Belles-Sœurs* comme lieu de mémoire relève d'une conscience du temps qui accorde préséance au présent. Suivant cette logique, seuls survivent dans la mémoire collective les réalités ou phénomènes qui ont su trouver une forme contemporaine. Les activités commémoratives entourant les quarante ans des *Belles-Sœurs* en 2008 rappellent qu'il en fut ainsi en 1993 au moment de souligner les vingt-cinq ans de la création au Rideau Vert. Deux occasions pour les citoyens de réactiver le passé, mais dans le but d'en confirmer chaque fois le « pouvoir de présence ». Pour les spécialistes et les praticiens du théâtre, cette conception de l'histoire ne saurait surprendre. Cent ans de mise en scène nous apprennent que les œuvres du passé ne se maintiennent au répertoire qu'à la condition de subir l'épreuve de la scène. L'analogie avec les modes d'effectuation du lieu de mémoire tient ici surtout au fait que la réalisation scénique est une interprétation. À l'opposé de l'historien, l'artiste expose toutefois sa relation à l'objet dans des formes qui, au lieu de prescrire un seul usage du réel et de lui assigner un sens, épousent son mouvement imprévisible pour en restituer ce que Pierre Nora appelle son *vibrato*. Dans cette communication, nous proposons de faire entendre les échos multiples des *Belles-Sœurs* dans la culture québécoise et ainsi montrer que la pièce, au-delà du qualificatif de « classique », appartient bel et bien à la catégorie des lieux de mémoire.

Alan FILEWOD

National Simulation: the Repertoire and Canadian Theatre

*To speak of the repertoire in anglophone Canada, a nation without a name, is to speak of the reciprocally constitutive relationship of two unstable terms, "Canadian" and "theatre." The historical development of the repertoire in anglophone Canada has always manifested changing and contingent understandings of nationhood. It can be understood as the enactment of deferred nationhood, in which the nation is always perceived as "young" and emergent. The canonical repertoire is thus the institutional memory of a history of failed emergences. An analysis of the repertoire system in anglophone Canada as a functionally economic rather than artistic category leads to two propositions: that the Canadian theatre system fantasizes an imagined theatre that simulates an unattainable original, and that this process of simulation (mostly clearly exposed at the Stratford Festival) continues the cultural surrogation that expropriates aboriginality. I frame this argument with reference to the way anglophone Canadian theatre has used Lescarbot's *Le Théâtre de Neptune* en la Nouvelle-France to occupy an imagined authentic past, and to Optative Theatrical Laboratories' *Sinking Neptune*, which deconstructs Lescarbot's text to accuse Canadian theatre of complicity in cultural genocide.*

Un cas de simulation nationale : à propos du répertoire et du théâtre canadien-anglais

On ne peut pas parler du répertoire théâtral au Canada anglais – une nation sans nom propre – sans parler de la relation réciproque et constitutive de deux termes instables : « Canadien » et « théâtre ». Le développement historique du répertoire au Canada anglais révèle depuis toujours une compréhension aléatoire et contingente de l'idée même de la nation. Il peut être compris comme la mise en représentation d'une nation toujours reportée, toujours perçue comme « jeune » et « en état d'émergence ». Toute analyse considérant le système du répertoire au Canada anglais comme une catégorie de fonctionnement économique plutôt qu'une catégorie artistique conduit à deux propositions : que l'institution du théâtre canadien-anglais projette le fantasme d'un théâtre imaginé qui serait le simulacre d'un original inaccessible, et que ce processus de simulation (qui trouve son expression la plus manifeste dans le Festival de Stratford) perpétue l'expropriation culturelle du fait autochtone. Cette hypothèse s'appuie sur la manière dont le milieu théâtral anglophone s'est servi du *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* de Lescarbot pour s'inscrire dans un passé imaginé, donné pour authentique. Je m'attarderai sur le travail du Optative Theatrical Laboratories qui, dans sa pièce *Sinking Neptune*, déconstruit le texte de Lescarbot, mettant ainsi le théâtre canadien au banc des accusés pour complicité dans le génocide culturel.

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

Cosmopolitisme et nationalisme : le répertoire des théâtres bruxellois à la fin du XIX^e siècle

À la fin du XIX^e siècle, la Belgique connaît un sursaut identitaire sans précédent. L'un des objectifs est de se déprendre de l'hégémonie culturelle du grand voisin français, particulièrement visible dans le monde théâtral. D'une manière inédite, les répertoires des principales salles de la capitale sont analysés et jugés en fonction de nouveaux critères : leur capacité à innover et à accueillir des auteurs étrangers et belges. L'analyse du répertoire du Théâtre royal du Parc, principal théâtre parlé « littéraire » durant les vingt dernières années du XIX^e siècle à Bruxelles, montre qu'indéniablement, ces pressions produisent une augmentation des auteurs étrangers joués. La dynamique ne tarde pas à agir sur les auteurs belges eux-mêmes. Maeterlinck, Lemonnier, Spaak ou encore Vanzype produisent des textes dramatiques qui sont non seulement joués, mais reconnus par leurs pairs. Qu'il s'agisse de leur processus créatif personnel ou de la réception de leurs œuvres, ces écrivains sont confrontés aux non-dits et aux stéréotypes de la mythologie nationale. Afin d'analyser ces phénomènes, nous proposons dans notre communication d'analyser le répertoire du théâtre précité pour y capter la circulation internationale des œuvres dont ils témoignent.

Stéphanie BERARD

Caribéanisation du répertoire européen : Shakespeare revisité par les dramaturges caribéens

En adaptant en 1969 *La tempête* de Shakespeare « pour un théâtre nègre », Aimé Césaire a ouvert la voie à toute une génération de jeunes dramaturges caribéens qui se réapproprient aujourd'hui le répertoire théâtral européen. En 2005 en Martinique, deux pièces de Shakespeare sont adaptées par des metteurs en scène caribéens : *Othello* est transporté par José Exélis dans l'espace du conteur et de la tradition orale, tandis que le metteur en scène cubain Yoshvani Medina reterritorialise l'intrigue de *Roméo et Juliette* dans la ville de Saint-Pierre en Martinique au début du XX^e siècle. Cette « caribéanisation » du théâtre élisabéthain permet de révéler les conflits sous-jacents de la société martiniquaise contemporaine, héritière de la colonisation et tributaire des préjugés raciaux et sociaux, en même temps qu'elle participe de l'« anti-imperial writing back » de dramaturges qui désirent se dissocier d'une tradition qui les a nourris, dont ils sont tributaires, et qu'ils cherchent aujourd'hui à réévaluer, à subvertir, à transgresser.

To Innovate or not to Innovate, That is the Question

The choice of the repertory is in large part the privilege and the responsibility of a company's artistic director. However, the director is limited by the particular theatre's mission, history, and available talent. Play selection was one of the biggest challenges for Jean Gascon when he came to Stratford in 1967 to serve first as Associate and then in 1969 as the Stratford Festival's sole Artistic director. Gascon broke with the theatre's past which, except for Tyrone Guthrie's 1954 Oedipus Rex, had been devoted to Shakespeare's better-known plays. To shake things up, he intended to have Shakespeare's plays share emphasis with an international repertory of classics, both old and new, and to encourage new Canadian plays. Historically, two of his major accomplishments were the integration of French works and the introduction of Québécois plays in English translation into the Festival. At the time, however, the new repertory met a mixed reception. This paper will examine which plays worked, which didn't, and why? How well did Gascon know his audience? How open was the English-speaking audience to Francophone culture? How much is an artistic director's role a pedagogical one?

Dominique TRAORE

Poétique de la mémoire fragmentée, fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone

Depuis la fin des années 1980, émergent sur la scène théâtrale d'Afrique francophone subsaharienne des écrivains de la postindépendance (l'Ivoirien Koffi Kwahulé, le Togolais Kossi Efoui, le Soudanais El Tayeb El Mahdi), qui ne s'inscrivent pas *a priori* dans la perspective de la constitution d'un répertoire si l'on considère ce concept au sens strict d'un corps de textes qu'assemblerait un principe directeur. Mais en saisissant la notion de répertoire d'un autre point de vue, comme concentrant une partie du théâtre qu'un peuple donné a pu produire, le rapport entre ces nouvelles dramaturgies et l'idée de « théâtre de répertoire » apparaît plus clairement, puisqu'elle pose la problématique Histoire/ mémoire et écriture. Sur ce fondement, nous émettons l'hypothèse de la construction d'un répertoire des théâtres noirs contemporains francophones qui se caractériserait par l'existence d'une poétique de la mémoire fragmentée commune aux textes dramatiques publiés ces quinze dernières années.

Innover ou ne pas innover : c'est là la question

Le choix du répertoire est en grande partie le privilège et la responsabilité du directeur artistique d'une troupe. Pourtant, celui-ci est limité par la mission, l'histoire, et la constitution de la troupe. Un des plus grands défis de Jean Gascon à son arrivée au Festival de Stratford (d'abord comme directeur adjoint en 1967 puis, en 1969, comme seul directeur artistique du Festival) fut le choix des pièces. Gascon a rompu avec le passé du théâtre qui, à l'exception d'Œdipe-roi monté par Tyrone Guthrie en 1954, avait été consacré aux pièces les plus célèbres de Shakespeare. Pour faire bouger les choses, il avait l'intention de mettre à l'affiche non seulement Shakespeare, mais aussi le grand répertoire international, moderne aussi bien qu'ancien, et de promouvoir également de nouvelles pièces canadiennes. Deux de ses principales réalisations furent l'intégration d'œuvres françaises et l'introduction de pièces québécoises traduites en anglais. À l'époque, cependant, ce nouveau répertoire a suscité des réactions mitigées. Cette communication cherchera à cerner les causes des succès et des échecs : à quel point Gascon connaissait-il son public ? à quel point le public anglophone était-il ouvert à la culture francophone ? à quel point le rôle d'un directeur artistique peut-il être pédagogique ?

Rick KEMP

Hamlet a-mazed

This paper is an account of a production of Hamlet that I directed at the Pittsburgh Playhouse in 2003. My intent was to create contemporary expressions of the themes and issues of the play in order to rekindle the questions that it raises about the relationship of power to knowledge, of truth and illusion, and of language and image as communicators of meaning. This approach was stimulated by the study of cognitive science, and its recognition of metaphor as a foundational feature of cognition and expression. The production was performed in contemporary dress, with a female actor playing Hamlet as a man. The spatial metaphor of a maze was central to the design and staging of the play, creating visual statements of the themes of agency and mediation through the use of familiar features of contemporary life such as surveillance cameras, video projection, and mediated information ("news").

Hamlet a-mazed

Cette communication rend compte d'une production de Hamlet que j'ai mise en scène au Pittsburgh Playhouse en 2003. Je cherchais à moderniser les thèmes et enjeux de la pièce pour mieux insister sur l'aspect intemporel des questions qu'elle soulève : les relations entre le pouvoir et le savoir, entre la réalité et le rêve, entre le langage et l'image comme instruments de communication. Cette approche était inspirée par mon intérêt pour la science cognitive et l'importance qu'elle accorde à la métaphore comme composante fondamentale de la connaissance et de l'expression de soi. J'ai délibérément opté pour des costumes contemporains et choisi une femme pour jouer le rôle d'Hamlet, vêtue en homme. Quant au décor, la métaphore du labyrinthe et le recours à des technologies actuelles familières (caméras de surveillance, projections vidéos, flashes info) ont permis d'assurer un support visuel crucial aux thèmes de l'action et de la médiation.

Julia GROS DE GASQUET

Le « répertoire classique » français à la lueur de la bougie : une archéologie ou un art au présent ?

Depuis 1999 et la mise en scène de *Mithridate* de Racine à la Chapelle de la Sorbonne en déclamation baroque par Eugène Green, la critique et les institutions se déchirent sur cette question : comment doit-on jouer les auteurs du XVII^e siècle français ? Les mises en scène récentes du *Bourgeois gentilhomme* de Molière par Benjamin Lazar et le Poème Harmonique ou, plus récemment, d'*Athalie* de Racine par Alexandra Rübner et l'ensemble La Réveuse ont démontré l'intérêt croissant du public pour ce travail dit de « reconstitution ». Cette pratique scénique est-elle d'ordre « archéologique » ou une création « contemporaine » ? Pour répondre à cette question, au-delà des partis pris esthétiques, il faut tout d'abord dégager la spécificité du travail à la table et du travail de plateau qu'une telle pratique du répertoire « classique » français suppose, pour réfléchir à la notion de créativité au sein de la ré-invention d'un code et poser *in fine* la question de la radicalité d'une telle pratique, des contraintes et des enjeux qui s'y attachent.

Katia ARFARA

Katia Arfara est postdoctorante au Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris) où elle travaille sur la photographie allemande de l'entre-deux-guerres. Auteure d'une thèse sur les interactions entre les arts plastiques et les arts de la scène après les années 1960 (Paris I – Panthéon-Sorbonne), elle enseigne à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle et à l'École des Beaux-Arts d'Athènes.

Jane BALDWIN

Jane Baldwin est professeure de théâtre au Conservatoire de Boston. Elle est l'auteure de *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor* (Routledge Press, 2003). Elle a dirigé un recueil des écrits de Michel Saint-Denis, *Theatre: The Rediscovery of Style and Other Writings by Michel Saint-Denis* (Routledge Press), qui paraîtra en septembre 2008. Elle a publié des articles dans *L'Annuaire théâtral*, *Theatre History Studies*, *Theatre Topics* et *Theatre Research International*, entre autres; en 2006, elle recevait le prix André-G.-Bourassa. Elle travaille actuellement à un ouvrage sur Jean Gascon : *A National Drama: Jean Gascon and the Development of Canadian Theatre* (SIU Press).

Hélène BEAUCHAMP

Hélène Beauchamp s'intéresse à la dramaturgie et à l'évolution du théâtre professionnel au Québec et au Canada français. Auteure d'ouvrages sur l'histoire de ces théâtres au XX^e siècle, sur le théâtre jeune public et sur les pratiques en éducation artistique, elle a publié, en 2005, *Les Théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français* (VLB éditeur). Commissaire d'expositions sur le théâtre, elle collabore avec plusieurs organismes professionnels à titre de consultante. Après avoir enseigné à l'Université d'Ottawa et à l'UQÀM, elle est professeure associée à l'École supérieure de théâtre (UQÀM).

Stéphanie BÉRARD

Stéphanie Bérard est professeure adjointe au Department of French and Spanish de Ryerson University à Toronto. Ses recherches portent sur les théâtres francophones et créolophones de Guadeloupe et de Martinique. Son ouvrage *Dramaturgies antillaises : traditions et scènes contemporaines* paraîtra prochainement chez L'Harmattan.

Elle a publié des articles sur l'histoire du théâtre aux Antilles, sur la tradition orale, sur le multilinguisme, ainsi que sur les arts musicaux et chorégraphiques caribéens (notamment le *gwoka*) et les rituels (vaudou, carnaval) transposés sur la scène théâtrale. Elle collabore régulièrement à la revue en ligne *Africultures* et à *Afrithéâtre*, encyclopédie en ligne du théâtre noir francophone.

Véronique BORBOËN

Véronique Borboën est reconnue comme une des plus importantes spécialistes du costume au Québec, à la fois comme chercheuse et comme conceptrice de costume. Diplômée en Études françaises et en Histoire de l'art de l'Université de Montréal ainsi que de la section scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada, elle poursuit un doctorat en Étude et pratiques des arts à l'UQÀM, où elle a été nommée professeure en 2007. Depuis une vingtaine d'années, Véronique Borboën crée les costumes de nombreux spectacles dans tous les grands théâtres de Montréal. Elle a travaillé avec de nombreux metteurs en scène dont Jacques Lassalle, André Brassard, René Richard Cyr et Robert Lepage.

Joyce BORO

Joyce Boro est professeure agrégée de littérature anglaise à l'Université de Montréal. Spécialiste de la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, son édition critique du roman de Lord Berners, *Castell of Love*, a été publiée par MRTS (Medieval & Renaissance Texts & Studies) en 2007. Elle a publié des articles dans des revues scientifiques telles que *Translation and Literature*, *Huntington Library Quarterly*, *Journal of the Early Book Society* et *Forum for Modern Language Studies*.

Jeanne BOVET

Professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, Jeanne Bovet s'intéresse aux usages dramaturgiques et scéniques de la voix, à l'écriture sonore ainsi qu'au plurilinguisme en littérature et au théâtre. Travaillant depuis de nombreuses années sur la poétique vocale du théâtre classique français, elle mène actuellement une recherche subventionnée sur



l'inscription oratoire de la déclamation dans la dramaturgie de la seconde moitié du XVII^e siècle (FQRSC, 2006-2009). Elle s'intéresse aussi au théâtre québécois, et a dirigé récemment un numéro d'*Études françaises* sur les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine.

Gilbert DAVID

Gilbert David enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la dramaturgie québécoise, l'histoire et l'esthétique théâtrales au XX^e siècle. Parmi ses publications récentes, mentionnons *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle* (avec Hélène Beauchamp, PUQ, 2003) et la réédition du collectif *Le Monde de Michel Tremblay* (avec Pierre Lavoie, Éditions Lansman, 2003 et 2005). Depuis 2005, il dirige l'équipe de *Rappels*, un bilan annuel de la saison théâtrale, dont la première livraison est parue en 2006 chez Nota bene. Ces dernières années, il a organisé trois Ateliers soutenus par le CRSH sur des dramaturges québécois : Carole Fréchette (2006), Larry Tremblay (2007) et Daniel Danis (2008). Il amorce des recherches sur les dramaturgies de l'acteur en solo au Québec, de 1980 à 2005 (CRSH, 2008-2011).

Marion DENIZOT

Marion Denizot est maître de conférences en Études théâtrales et directrice du Département des arts du spectacle de l'Université de Rennes II – Haute-Bretagne (laboratoire La Présence et l'image, équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques). Elle a publié en 2005, à la Documentation française, *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, qui retrace la naissance du théâtre public en France et la reconnaissance institutionnelle du théâtre populaire. Ses travaux portent sur les héritages du théâtre populaire et sur l'histoire des politiques et le fonctionnement des institutions théâtrales.

Robert DION

Robert Dion est professeur de littératures française et québécoise à l'UQÀM et directeur du CRILCQ – UQÀM. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre fiction et essai, dans le roman aussi bien que dans la biographie. En plus de collectifs et d'articles en revue, il a publié récemment un ouvrage intitulé *L'Allemagne de Liberté : sur la germanophilie des intellectuels québécois* (Presses de l'Université d'Ottawa/ Königshausen & Neumann).

Françoise DUBOR

Françoise Dubor est maître de conférences à l'Université de Poitiers. Auteure d'une étude sur *Tête d'Or* de Claudel (Atlande, 2005), de *L'Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle* et d'une *Anthologie des monologues fumistes*, elle est co-éditrice (avec Christophe Triau) d'un volume sur le monologue (à paraître, 2008), et prépare une étude sur *L'Annonce faite à Marie* et un ouvrage synthèse sur le théâtre claudélien.

Florence DUPONT

Spécialiste du théâtre antique, Florence Dupont est professeure à l'Université de Paris VII – Diderot. Elle est également directrice du Collège international de philosophie. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages, dont *L'Acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome antique* (Les Belles-Lettres, 1985), *Les Monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine* (Belin, 1995), *L'Orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque* (PUF, 2000), *L'Insignifiance tragique* (Le Promeneur, 2001) et, tout récemment, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental* (Flammarion/ Aubier, 2007).

Cécile FALCON

Cécile Falcon est agrégée de Lettres modernes, ancienne élève de l'École normale supérieure (Paris) et de l'Institut d'études politiques de Paris. Après avoir travaillé plusieurs années comme assistante à la mise en scène auprès de Jacques Lassalle, elle enseigne au Département des arts du spectacle de l'Université de Rennes II – Haute-Bretagne. Elle prépare une thèse sur les tournées internationales de la Comédie-Française, du T.N.P. et de la Compagnie Renaud-Barrault/ Théâtre de France, entre 1945 et 1969, sous la direction de Didier Plassard.

Josette FÉRAL

Directrice de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM où elle enseigne depuis 1981, Josette Féral a publié plusieurs livres : *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997, 1998 et 2007) ; *Trajectoires du Soleil* (1999) ; *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) et *La Culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre* (1990). Elle a également publié plusieurs ouvrages collectifs : *Theatricality* (2003), *L'École du jeu* (2002) et *Les Chemins de l'acteur* (2001). Elle est responsable, depuis 2006, du groupe de recherche Performativité et effets de présence.

Alan FILEWOD

Alan Filewod est professeur d'Études théâtrales à l'University of Guelph. Il a entre autres publié *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada* (1987), *Performing "Canada": The Nation Enacted in the Imagined Theatre* (2002) et, avec David Watt, *Workers' Playtime: Theatre and the Labour Movement since 1970* (2001). Il s'intéresse actuellement à l'histoire du théâtre radical au Canada. Il a été président de l'Association des littératures canadienne et québécoise/ Association for Canadian and Quebec Literatures et de l'Association for Canadian Theatre Research, de même que directeur de *Canadian Theatre Review*.

Julia GROS DE GASQUET

Julia Gros de Gasquet est comédienne et universitaire. Actuellement maîtresse de conférences à l'Institut d'études théâtrales de Paris III, elle a été formée comme comédienne à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT), à l'Académie russe des arts du théâtre de Moscou (GITIS), et auprès d'Eugène Green pour le jeu baroque. Au théâtre, elle a travaillé auprès d'Andrzej Seweryn, Alain Knapp, Sergei Issayev, Sotigui Kouyaté et Guillaume Hasson. Au cinéma, elle a été dirigée par Eugène Green qu'elle retrouvera pour son prochain film.

Hervé GUAY

Critique de théâtre au quotidien *Le Devoir*, Hervé Guay enseigne le théâtre à l'université depuis 1998. Il a supervisé *Franchir le mur des langues/Breaking the Language Barrier* (2005), ouvrage issu du vingtième congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre tenu à Montréal en 2001. Sa thèse de doctorat traite des discours sur le théâtre à la Belle Époque et doit paraître sous peu aux Éditions Fides. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire du théâtre et la dramaturgie québécoise contemporaine.

Chantal HÉBERT

Professeure titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, Chantal Hébert enseigne au programme d'Études théâtrales. Elle est spécialiste du théâtre québécois et a consacré ses plus récentes recherches aux écritures dramatiques et scéniques contemporaines. Elle a publié plusieurs ouvrages et articles dont bon nombre portent sur le théâtre de l'image et l'œuvre de Robert Lepage. Mentionnons, avec Irène Perelli-Contos, *La Face cachée du théâtre de l'image* (PUL/ L'Harmattan, 2001) et le collectif *Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives* (PUL, 2004). Chantal Hébert est aussi l'auteure de deux ouvrages consacrés au théâtre burlesque (1981, 1989), dont l'un lui a valu le Prix Ann-Saddlemeyer décerné, en 1990, par l'Association d'histoire du théâtre au Canada.

Erin HURLEY

Erin Hurley est professeure adjointe au Département d'anglais de l'Université McGill. Ses articles sur les arts de la scène québécois et les discours performatifs nationaux, deux de ses domaines d'expertise, ont été publiés dans divers ouvrages et revues, dont *Theatre Journal*, *Recherches théâtrales au Canada* et *Canadian Theatre Review*. Elle dirige un numéro spécial de *GLOBE — Revue internationale d'études québécoises* sur les arts de la scène au Québec (à paraître, automne 2008), dans lequel elle présente une étude sur le Cirque du Soleil. Elle prépare également des articles sur Céline Dion à Las Vegas (pour la revue *L'Annuaire théâtral*) et sur Nancy Huston.

Hélène JACQUES

Doctorante à l'Université Laval, Hélène Jacques prépare une thèse sur le jeu de l'acteur et la profération du texte dans les mises en scène de Denis Marleau. Elle a récemment dirigé, avec Karim Larose et Sylvano Santini, l'ouvrage collectif *Sens communs : expérience et transmission dans la littérature québécoise* (Nota bene, 2007). Contribuant à diverses revues théâtrales et interdisciplinaires (*Intermédialités*, *Recherches théâtrales au Canada*), elle fait partie des comités de rédaction des *Cahiers de théâtre Jeu* et de *L'Annuaire théâtral*. Elle enseigne également la littérature au Collège Lionel-Groulx et la dramaturgie contemporaine à l'École nationale de théâtre du Canada.

Yves JUBINVILLE

Professeur à l'École supérieure de théâtre (UQÀM) et chercheur au CRILCQ, Yves Jubinville se spécialise dans les domaines de la dramaturgie contemporaine et de l'histoire du théâtre au Québec. Ses recherches actuelles portent sur le répertoire international dans le théâtre québécois de 1975 à 2000 (FQRSC, 2005-2008). Il prépare aussi une édition critique et génétique des *Belles-Sœurs* pour la Bibliothèque du Nouveau Monde (CRSH, 2009). Directeur intérimaire de *L'Annuaire théâtral*, il a publié plusieurs articles dans des revues et des ouvrages collectifs au Québec et à l'étranger.

Rick KEMP

Rick Kemp a reçu, des deux côtés de l'Atlantique, plusieurs prix pour son travail de metteur en scène et de comédien. Il a travaillé, en Grande-Bretagne, avec les théâtres Complicite, The Almeida et The Oxford Playhouse et, aux États-Unis, avec Quantum Theatre, Squonk Opera et Unseam'd Shakespeare. Il détient une maîtrise de l'Université d'Oxford et une maîtrise en didactique des arts ; il complète actuellement un doctorat à l'Université de Pittsburgh et enseigne à l'Indiana University of Pennsylvania.

Jean-Marc LARRUE

Jean-Marc Larrue est directeur adjoint du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal et membre du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Il est professeur de théorie du théâtre au Collège de Valleyfield. Il a notamment écrit, seul ou en collaboration, *Le Théâtre yiddish à Montréal* (JEU), *Les Nuits de la « Main »* (en collaboration avec André-G. Bourassa, VLB), *Le Monument inattendu* (HMH-Hurtubise), *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle* (Fides), *Le Théâtre au Québec, 1825-1980* (avec André-G. Bourassa, Gilbert David et Renée Legris, VLB). Il prépare un ouvrage sur la création collective.

Louis Patrick LEROUX

Louis Patrick Leroux est professeur adjoint à l'Université Concordia où il enseigne le théâtre et la littérature québécoise au Département d'études françaises et l'écriture dramatique et le théâtre contemporain au Département d'anglais. Il est également artiste en résidence au centre de recherche-crédation Matralab de l'Université Concordia. Il a fondé et dirigé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte et il a fait ses études à Ottawa, à l'École des HEC-Montréal et à la Sorbonne Nouvelle.

Marie-Christine LESAGE

Marie-Christine Lesage a été maîtresse de conférences associée à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III de 2001 à 2006. Elle est actuellement responsable du développement international pour le Centre des auteurs dramatiques et elle enseigne comme chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Ses recherches portent sur la dramaturgie contemporaine et la scène interartistique. Elle a publié dans diverses revues, dirigé des dossiers thématiques et collaboré à plusieurs ouvrages collectifs.

Leanne LIEBLEIN

Leanne Lieblein a écrit des articles sur la traduction théâtrale, Shakespeare au Québec et en France, le corps théâtral et le personnage au théâtre, et a mis en scène des pièces du théâtre médiéval, de la Renaissance et du répertoire moderne. À l'Université McGill, elle a été professeure agrégée, directrice du Département d'anglais et membre de l'équipe de recherche Shakespeare and Performance. Elle était professeure invitée à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle en 2005.

Frédéric MAURIN

Frédéric Maurin est professeur à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM et fait partie du groupe de recherche Performativité et effets de présence. Il s'intéresse en particulier à la mise en scène contemporaine et aux questions liées à la représentation. Il a notamment travaillé sur Robert Wilson et Peter Sellars, et il entame actuellement une recherche sur la démesure dans les esthétiques scéniques contemporaines.

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX

Marie-Madeleine Mervant-Roux est chargée de recherches au CNRS (ARIAS) et chargée de cours à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Sa recherche principale concerne la fonction anthropologique du théâtre, en particulier la place du spectateur : *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur* (1998) ; *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie* (2006) ; *Art et frontalité : scène, peinture, performance* (dossier collectif, *Ligéa*, 2008). Elle a dirigé les ouvrages *Du théâtre amateur* (2004) et *Claude Régy* (2008) à CNRS Éditions.

Shelley ORR

Shelley Orr enseigne à la San Diego School of Theatre, Television, and Film (UCSD). En plus d'être metteuse en scène, elle poursuit des recherches sur le théâtre des XX^e et XXI^e siècles. Elle est diplômée de la Northwestern University (BS Performance Studies) et de l'University of California in San Diego (MFA Theatre ; PhD Dramaturgy). Ses articles ont paru dans *Theatre Journal*, *Theatre Topics*, *Theatre Forum*, *American Theatre*, *Theatron* et *Paroles gelées*. Elle projette un livre sur le théâtre de Marguerite Duras.

Brigitte PROST

Maîtresse de conférences à l'Université de Rennes II – Haute-Bretagne, Brigitte Prost enseigne l'histoire du théâtre et l'analyse dramaturgique et scénique auprès des étudiants et des apprentis comédiens (Conservatoire, École du Théâtre national de Bretagne). Expert DRAC (Direction des affaires culturelles) en Bretagne, elle s'investit auprès des compagnies de sa région et impulse des projets de captation du spectacle vivant. Enfin, elle a développé deux axes de recherche : celui de la mise en scène des classiques français (thèse en 2004) et celui des formes théâtrales du monde.

Lucie ROBERT

Membre du CRILCQ, Lucie Robert enseigne la littérature québécoise au Département d'études littéraires de l'UQÀM. Titulaire de la chronique « Dramaturgie » à la revue *Voix et images*, elle est membre de l'équipe de rédaction du *Dictionnaire du littéraire* (Paris, PUF, troisième édition prévue en 2008), de *La Vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Québec, PUL, cinq volumes parus depuis 1991), et elle dirige une équipe de recherche sur l'Histoire de la vie artistique au Québec depuis la fin du XIX^e siècle à la Deuxième Guerre mondiale. Son dernier ouvrage, *Apprivoiser la modernité : la pièce en un acte au Québec, de la Belle Époque à la Crise*, paraîtra sous peu aux Éditions Nota bene.

Irène ROY

Professeure en théâtre à l'Université Laval, Irène Roy est également membre du CRILCQ. Elle consacre ses recherches à la génétique du spectacle et aux modalités d'énonciation dans la dramaturgie contemporaine. Elle a dirigé la publication de l'ouvrage *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène* (2007) et a participé au collectif *Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives* (2004). Spécialiste des Cycles Repère, approche de la création collective au théâtre, elle a à son actif plusieurs articles sur le sujet ainsi qu'un ouvrage, *Le Théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Depuis le printemps 2007, elle est présidente de la Société québécoise d'études théâtrales.

Sylvain SCHRYBURT

Professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, Sylvain Schryburt prépare une thèse de doctorat sur l'histoire de la mise en scène à Montréal entre 1940 et 1980. Rédacteur en chef de *L'Annuaire théâtral*, il est également collaborateur aux *Cahiers de théâtre Jeu* où il exerce les fonctions de critique de théâtre. Ses champs d'intérêt sont l'archive théâtrale et l'histoire de la mise en scène et du théâtre au Québec. On lui doit notamment des études sur le programme de théâtre à Montréal (en collaboration avec Gilbert David), sur l'américanité du théâtre québécois et sur les écrits des praticiens au Canada français.

David SCHWAEGER

David Schwaeger est, depuis 2004, enseignant-chercheur à l'Institut d'études théâtrales de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il est diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et possède un Master en Théâtre et arts du spectacle. Il poursuit actuellement un travail de doctorat sur l'œuvre de Molière à l'Université de Paris III et à l'Université de Montréal. Parallèlement à sa carrière de chercheur, il continue de pratiquer le théâtre en tant que metteur en scène et auteur dramatique.

Florent SIAUD

Après avoir intégré l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon et obtenu l'agrégation de Lettres modernes, Florent Siaud est chargé de cours à l'Université de Montréal. Il prépare une thèse consacrée à deux tendances de la mise en scène contemporaine : le recours aux nouvelles technologies et le retour aux codes du spectacle baroque. Membre de l'Académie Desprez, dont les recherches ont abouti à une production du *Teseo* de Haendel à Nice, il est aussi l'auteur d'un cahier dramaturgique accompagnant la production montréalaise d'*Othello* dans la mise en scène de Denis Marleau dont il a été l'assistant.

Dominique TRAORÉ

Dominique Traoré est actuellement assistant à l'Université d'Abidjan (Côte-d'Ivoire) et membre du laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité (Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle). Ses recherches sont consacrées aux dramaturgies contemporaines d'Afrique noire et des Antilles francophones. Il est un collaborateur de la revue littéraire *Notre librairie* et auteur de *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir* (Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008).

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

Cécile Vanderpelen-Diagre est docteure en histoire de l'Université libre de Bruxelles. Son domaine de recherche privilégié est l'histoire des institutions culturelles comme lieu de circulation idéologique. Elle est actuellement chargée de recherche pour le Fonds national de la recherche scientifique. Elle vient de terminer un livre sur l'histoire du Théâtre royal du Parc de Bruxelles (1782-2001). Son livre *Mémoire d'y croire : le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960)* est paru aux Éditions Nota bene en 2007.

Organisation

Jeanne Bovet (Université de Montréal)
Yves Jubinville (UQÀM)
Louis Patrick Leroux (Université Concordia)
Brigitte Prost (Université de Rennes II)

En collaboration avec

la Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)
le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)
la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal
l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM

Assistance à la coordination

Mélanie Demers (Université de Montréal)

Accueil et logistique

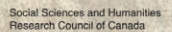
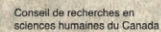
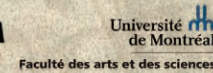
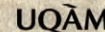
Philippe Couture (UQÀM)
Mélanie Dumont (UQÀM)
Germain Pitre (UQÀM)

Graphisme

Julie Parent (www.lestudiocalypso.com)

Information

www.sqet.uqam.ca
melisande.demers.caron@umontreal.ca
514.343.7369



Albertine à 30 ans est assise sur la galerie de la maison de sa mère, à Duhamel, en 1942.

Albertine à 40 ans se berce sur le balcon de la rue Fabre, en 1952.

Albertine à 50 ans est accoudée au comptoir du restaurant du parc Lafontaine, en 1962.

Albertine à 60 ans rôde autour de son lit, en 1972.

Albertine à 70 ans vient d'arriver dans un centre d'accueil pour vieillards, en 1982.

Marguerite n'a pas d'âge. Elle sert de confidente aux cinq Albertine.

Albertine, en cinq temps
pièce en un acte

Michel Tremblay
571, rue Davaar
Outremont, Qué.
Tél.: 276.78.31.

Crédits photos
Robert Etcheverry
René Binet
Prénom Nom
Prénom Nom