

MASTER RECHERCHE EN ÉTUDES THÉÂTRALES

**GUIDE METHODOLOGIQUE
DE CONCEPTION ET DE
PRÉSENTATION
DES TRAVAUX DE RECHERCHES
ET MÉMOIRES**

Année 2015-2016

SOMMAIRE

I. CONSEILS POUR CERNER ET DEGAGER UNE PROBLEMATIQUE.....	3
II. CADRAGE DU PROJET.....	7
III. STRUCTURE DU MEMOIRE.....	9
IV. EXIGENCES ACADÉMIQUES.....	11
V. PROTOCOLE POUR LA SAISIE, LE FORMAT ET LES REGLES DE BASE D'UN MEMOIRE.....	13
VI. UNE OPTION PIONNIÈRE : LA « RECHERCHE CRÉATION ».....	18
VII. CONSEILS POUR ECRIRE ET TEMOIGNER D'UN PROCESSUS DE CREATION, FAIRE PARTAGER VOTRE EXPERIENCE A UN LECTEUR.....	19
VIII. SPECIALITES ET DOMAINES D'EXPERTISE DES ENSEIGNANTS.....	20

I. CONSEILS POUR CERNER ET DEGAGER UNE PROBLEMATIQUE

1) Faire jouer les paradoxes

L'énonciation d'un domaine d'intérêt pour le théâtre ou le spectacle vivant, la formulation d'une idée ne suffisent pas.

Pour cerner son thème, pour engager la réflexion, il est fécond pour l'étudiant-chercheur de se demander ce qui, au regard de son propre vécu, à partir de son expérience, le pousse à entreprendre une telle recherche : qu'est-ce qu'il lui paraît primordial d'éclairer, maintenant, en cet instant précis, pour sa propre gouverne, d'artiste, de chercheur ou de spectateur-connaisseur ?

Par-delà l'apparente évidence, qu'est-ce qui paraît ne pas aller de soi, semble méconnu, contradictoire ou paradoxal ? Qu'est-ce qui, dans tel processus créatif par exemple, vous paraît poser problème ? Bref, qu'est-ce qui vous motive à entreprendre cette investigation ?

Que la recherche soit théorique ou artistique, il s'agit de se mettre en mouvement. S'employer à trouver les impulsions d'une réflexion équivaut sur scène à cerner les moteurs du jeu pour engager l'action. La pensée théorique obéit aux mêmes principes dynamiques.

Tant pour le chercheur en ethnoscénologie, en histoire ou en esthétique, il s'agit de questionner les lieux et matériaux de recherche. Travailler sur l'histoire, la rencontre ou l'entrechoc de forces contradictoires vaut pour toute création.

Pendant que le chercheur a besoin de formuler clairement une problématique, metteurs en scène, comédiens, et autres métiers de la scène artistique, technique et administratif, ont besoin de cerner concrètement les conflits de jeu et en jeu.

2) Relativiser, s'étonner, porter un regard étranger sur le proche comme sur le lointain, bref contextualiser

On ne mesure pas toujours suffisamment combien les contextes, notamment historiques, politiques, sociaux et économiques, ainsi que les conditions matérielles de la création et de la réalisation influent sur les modalités d'exercice du spectacle vivant. Ces incidences doivent être systématiquement repérées pour situer les enjeux esthétiques, toujours mouvants, qui, en fonction, sont à relativiser.

Rappeler que les choses ne sont pas immuables dérange, car cela suggère que les conditions dans lesquelles nous vivons sont en perpétuelle voie de modification, et que, malgré les apparences, l'état du monde peut être changé.

Dès lors, comment appréhender dans leur altérité l'étonnante diversité de pratiques et comportements spectaculaires inventés par l'humanité, sans les édulcorer ni réduire leur complexité originale à l'aune de nos présupposés perceptifs, idéologiques et esthétiques ? Assurément, les mutations sociétales liées à la mondialisation, la multiplication des échanges internationaux et les expériences artistiques diverses qui en résultent, ne manquent pas de soulever des questions qui par leur complexité incitent pour les démêler à ne pas se cantonner dans le champ de ses seules compétences. La transformation continue, entre autres au cours du dernier siècle, des catégories esthétiques, des conditions culturelles, socio-économiques, institutionnelles ou politiques, les provenances culturelles et compétences variées des étudiants, les échanges internationaux ont conduit à privilégier des approches plurielles. L'évaluation et l'élaboration d'outils de compréhension critique des conditions d'existence, passées et présentes de l'art dramatique, du spectacle vivant et des arts performatifs, passent par la recherche de synergies entre les départements universitaires des arts du spectacle et les autres disciplines, pour appréhender sans a priori, ni exclusive, les phénomènes artistiques spectaculaires et performatifs dans toute leur complexité, interdisciplinaire et transculturelle, afin d'apporter tant à la création qu'aux propositions théoriques qui l'innervent, plus d'élan et

de vitalité.

3) De l'importance de repérer et de distinguer les points de vue

En analysant les textes, les spectacles, les comportements et formes spectaculaires, il convient de distinguer la manière dont les metteurs en scène, les artistes interprètes, les performeurs sont (ou se sont) investis dans le processus selon leurs multiples statuts (de créateur, artiste interprète, modèle, de médium, de passeur...), et ce qui résulte de la collaboration consciente ou dérobée entre les différents métiers de la scène : dramaturge, scénographe, créateur de lumières et du son, comédiens, costumiers...).

Penser la pratique sans passer par l'éprouvé peut engendrer des bévues, comme celles de confondre les points de vue de spectateur avec ceux des acteurs ou des performeurs. Le metteur en scène qui se conçoit comme « premier spectateur » situe son point de vue depuis la salle. Il attend de l'acteur un résultat, et s'intéresse à son expression. L'acteur, depuis le plateau, adopte un autre point de vue : pour satisfaire l'attente du metteur en scène, il doit d'abord chercher l'action. Son intérêt n'est pas de montrer, mais de laisser voir ou percevoir. Mais la confusion reste fréquente, entre les résultats espérés par l'auteur, le metteur en scène, son envie de résultat, et le chemin par lequel doit passer l'artiste interprète pour y parvenir...

C'est non seulement une nécessité mais un impératif de toute recherche que de s'intéresser aux définitions, de les questionner. Il convient de veiller personnellement à sans cesse repréciser et redéfinir de façon constructive les notions, concepts, catégories théâtrales, esthétiques, etc.

De même qu'il peut être utile de spécifier les notions de personne, de rôle et de personnage, il faut aussi distinguer ce que « l'artiste-maître d'œuvre » a souhaité ou non provoquer chez les spectateurs, et ce qui a été effectivement éprouvé soit collectivement, soit individuellement, de manière partagée ou non, plus ou moins avouée, plus ou moins autorisée, ce qui reste dans le souvenir, suivant le contexte et la place conférée à chacun : artistes, médiateurs et spectateurs.

Les réponses sont souvent plurielles. La réflexion peut être ici étayée par l'analyse de la critique, de la presse, de diverses données telles la fréquentation du public, la diffusion du spectacle, sa durée de vie, ses éventuelles influences, etc.)

Par ailleurs, les recours au témoignage, à la création de source orale, à l'observation des processus de mises en scène et à l'expérimentation participante, nécessitent nécessitent une réflexion méthodologique visant à spécifier les outils, à cadrer les conditions de l'enquête, à interroger les modalités et stratégies déployées pour mener celle-ci, dans la perspective de décrire, rendre compte, analyser l'histoire des institutions, des groupes artistiques, des théâtres, les esthétiques, les divers processus d'incarnation de l'imaginaire qui, tout en reflétant une vision du monde, relèvent de l'éprouvé, de l'expérience relationnelle et de l'échange sensible.

En faisant valoir les dimensions culturelles, idéologiques ou encore historique historique des mises en scène, des spectacles, du corps expressif, à l'appui d'exemples de spectacles, de créations artistiques, de réalisations, de manifestations, de performances, de cérémonials, de rites qui impliquent ou mettent en jeu des personnes agissant devant témoins (en vue d'intentions variables qu'il convient de spécifier). Il s'agit de prêter attention au développement des équipements artistiques et culturels, et aussi à la manière dont la culture, l'éducation et le vécu interfèrent pour forger habitus et schémas corporels, qui exercent une incidence dans la mise en forme du corps sensible, dans la manière de circonscrire l'espace-temps où il évolue, et dans la manière de rendre compte de leur époque.

Bien d'autres aspects peuvent interférer, concernant les consciences politiques, les identités sociales, les parti-pris esthétiques ou idéologiques, les enjeux de politique culturelle, les

stratégies de réussite sociale ou de rentabilité économique, les défis techniques ou technologiques... Il faudra ainsi tenter de circonscrire tout ce qui peut rentrer en ligne de compte dans la construction de la problématique.

Tout ce questionnement préalable, les attermolements et obstacles rencontrés au cours des investigations contribuent à la recherche en arts du spectacle vivant : le mémoire pourra déjà en faire état, soit dans le corpus même, soit en annexe (possibilité de journal ou de carnet de route par exemple). La soutenance offrira un moment privilégié d'échange où l'étudiant pourra également revenir oralement sur ses impasses, difficultés, erreurs, toujours fécondes pour ouvrir des perspectives...

4) Commencer par préciser ses outils en s'accordant sur le vocabulaire, à redéfinir

La recherche universitaire invite à la circonspection et à la précision quant à l'emploi du vocabulaire, qu'il soit conceptuel ou technique. Il s'avère d'autant plus utile de vérifier certaines acceptions de la pratique artistique, que bon nombres de mots-clés, tellement usités dans les métiers, et justement parce qu'ils sont devenus familiers, sont employés aveuglément sans définition précise, sans que plus personne n'ait idée de demander à l'autre comment il définit le terme. Pourtant le même mot-clé répond souvent au sein d'un même groupe de collaborateurs, à des définitions différentes, voire contradictoires. Par exemple, le mot « situation », ou le mot « émotion », termes que la plupart des dictionnaires de théâtre français actuels ne jugent pourtant pas utiles de retenir. Le travail de création, dit de « répétitions » (terme qui lui aussi suscite en français bien des malentendus), l'écriture plus ou moins collective « dite de plateau », peuvent être paralysés par la difficulté pour les uns et les autres de s'accorder autour d'un vocabulaire commun. Le souci de précision linguistique qu'exige la conduite d'une réflexion théorique peut donc en retour s'avérer également utile pour la pratique artistique.

Les langues sont non seulement tributaires d'un mode de pensée, mais produisent leurs propres normes, variables selon les croyances et connaissances collectives de tel milieu, dans tel lieu et à telle époque. En abordant son domaine de recherche, mener ses premières investigations en considérant comment telle ou telle culture conçoit ses outils théoriques peut déjà faire partie intégrante de la réflexion à produire.

De même, il pourra être opportun d'interroger les conséquences et l'impact de concepts employés dans telle ou telle circonstance, ainsi que leurs traductions : le « *Verfremdungseffekt* » (le concept d'étrangéité ou d'étrangéisation de Brecht) a conditionné toute une génération du théâtre public français en ayant été traduit par « effet de distanciation ». De même, le « *pereživanie* » (la catégorie de vie éprouvée ou encore de vivance) stanislavskien, longtemps traduit en français par « revivre », fut aussi cause de malentendus.

5) « Chercher le petit pour trouver le grand »

Le conseil est simple en apparence. Pourtant, l'expérience montre combien tant pour la conduite d'une recherche théorique dans les archives nationales ou celles d'une compagnie de théâtre, que pour une exploration créatrice sur un plateau de théâtre, tel conseil s'avère fondamental aussi bien pour la gouverne d'un chercheur que pour celle d'un artiste. On oublie trop souvent que tout est contenu dans un détail, dans un petit rien.

Or il faut lutter en permanence contre la tendance à porter autour de soi un regard globalisant. Contre les raccourcis simplificateurs et le point de vue général, l'universitaire et l'artiste partagent une mission : celle de quitter le regard global pour spécifier sa vision : il s'agit pour

eux de porter une attention minutieuse sur le moindre élément spécifique qui structure une matière, sur le détail infime mais qui lui est pourtant indispensable.

Une ligne est composée de point discontinue. Il s'agit de sortir de ces zones de facilités et de confort qui poussent sans cesse à la globalisation - car trop vite généraliser est commode-, pour appréhender chaque phénomène comme un système de composantes, à l'instar du système cérébral dont la plasticité lui permet de se régénérer, par sa capacité, quand il est en pleine santé, à remodeler en permanence ses réseaux interactifs, à modifier ses connexions en fonction des expériences vécues.

Une recherche universitaire se doit, se devrait de tisser des liens, mettre en relation, analyser l'histoire des équipements et les carrières artistiques, établir des correspondances, susciter des analogies. De même l'artiste se doit d'éveiller tout son être, d'en mobiliser toutes les antennes sensibles pour non seulement capter mais engrammer, et de se mettre en mouvement pour que son corps puisse procéder par jeux de réminiscences à toutes sortes d'associations, à partir desquelles, en se laissant guider, le poète peut filer quant à lui des métaphores.

6) Entrevoir un point de mire, poser des jalons, affirmer son fil conducteur et peu à peu préciser son objectif

L'attention toute particulière portée sur un aspect du processus conduit à déconstruire. Mais la dissociation au cours d'une étape de travail ne doit pas faire perdre la perception de l'ensemble. D'où l'importance de **tenir un fil conducteur**, comme le fil rouge de Thésée dans le labyrinthe, pour ne pas se perdre. Pour ce faire, il est bon de se rappeler régulièrement quelle fut son intention préalable, pour confirmer ou infléchir son hypothèse de départ en fonction de ses découvertes.

Toute l'affaire consiste alors à lier chaque détail, perçu avec une extrême acuité, tout en déployant la recherche suivant une perspective cohérente : ne pas juxtaposer, énumérer, mais articuler, rendre cohérent, dynamiser la conduite, c'est à dire, **argumenter avec clarté, cohérence et logique, négocier les tournants, repérer les charnières, faire les transitions, ponctuer les étapes, expliciter, préciser à l'aide d'exemples concrets**, bref faire en sorte que la pensée reste en mouvement.

7) Ramener l'inconnu au connu, ou s'aventurer, du connu vers l'inconnu ?

Ce piège guette non seulement l'artiste mais aussi le théoricien, tenté lui-aussi de ramener l'inconnu à du connu, de réduire ce qui devrait le surprendre à ce qu'il sait déjà.

En inversant conclusion et introduction, de nombreuses thèses versent ainsi dans la pétition de principes : la recherche n'est plus qu'un faux-semblant, puisque d'emblée plus rien n'est à découvrir. Elle n'est plus que justification de ses propres convictions.

De même, quand l'étudiant présente un plan où tout est déjà élaboré, construit, que lui reste-t-il à concevoir ? L'acte d'écrire ne peut plus être un acte de pensée : il devient un acte de remplissage bien fastidieux, un acte déjà mort. Le plan équivaut alors à ces cahiers de coloriages qui, en clôturant et figeant sa conduite, rassurent l'écolier sans l'inciter à découvrir...

Ainsi, **le plan** doit être conçu comme une feuille de route, pour se donner des repères, et entrevoir comment la pensée va pouvoir rebondir. Un bon plan est donc amené à être constamment remanié au fil du parcours, à mesure que la réflexion précise son fil conducteur. Travailler **les titres et sous-titres**, en cherchant par des formulations concises à rassembler la réflexion à travers ses étapes, s'avère un exercice de synthèse très fécond.

De même que les philosophes grecs pensaient en marchant, la pensée se développe en parlant, en écrivant. (Pour clarifier et préciser son propos, il peut être de bon conseil d'écrire à voix haute, en adresse à un auditeur ou lecteur, curieux, intéressé, mais critique, contradicteur

potentiel.) Il est aussi utile de rappeler les conseils méthodologiques de base : faire des phrases courtes, se relire, faire des paragraphes, séparer les idées...

II. CADRAGE DU PROJET

1) Composition

Le mémoire se compose de plusieurs parties :

- Une introduction ;
- Plusieurs chapitres ;
- Une conclusion ;
- Une bibliographie ;
- Une section Annexes ;
- Une table des matières.

2) Présentation matérielle

Le mémoire est dactylographié et relié. On va à la page (c'est-à-dire qu'on ouvre une nouvelle page) pour chaque nouveau chapitre.

Le ou la candidat.e doit prévoir au minimum 3 ou 4 exemplaires de son texte (un pour soi, un l'enseignant.e qui dirige le mémoire, un pour l'enseignant.e qui est membre du jury, éventuellement un pour la bibliothèque du département).

3) Format et attentes

Une page normale (21x29,7 cm) comprend environ 30-35 lignes (times 12 ; interligne 1,5 ; notes comprises, pas d'interligne en notes), soit environ 2500 signes par page, en comptant les espaces.

À titre indicatif, il faut compter un minimum de :

- 30 pages minimum pour le Master 1 dit « projet d'étape » (soit environ 75 000 caractères, sans la bibliographie), sans la section Annexes, comprenant un plan détaillé de l'ensemble et au moins une introduction et un chapitre-test rédigés, en concertation avec le directeur de recherche ;
- 70 pages minimum pour le Master 2 (soit environ 175 000 caractères, sans la bibliographie), sans la section Annexes (la taille peut varier : le point est à discuter le cas échéant avec le directeur du mémoire), pouvant être combiné et construit en combinaison avec des expérimentations pratiques, performative ou filmée (avec possibilité de format innovant, pourvu que les choix soient justifiés et argumentés avec pertinence.
- La section Annexes est libre.

4) Rappel sur les travaux de recherche dans les séminaires

Pour les rendus et validations de travaux de recherche des différents séminaires de la formation : opter pour un **format** de 10 000 à 15 000 caractères (hors espaces), sous une **forme** pouvant s'avérer innovante (carnet ou journal de bord, note d'intention, etc), notamment pour les cours pratiques de recherche création. Chaque enseignant demeurant

souverain dans la fixation du cadre de l'évaluation de son cours, il est important que le choix de la forme de devoir de recherche se fasse en concertation avec chaque enseignant afin de prendre en compte ses attentes spécifiques.

Le **plagiat** est lourdement sanctionné et conduit pour la validation à une procédure au niveau des services centraux de l'Université. Toute citation issue d'un ouvrage, d'un article ou d'un site internet doit impérativement faire l'objet d'une référence sous forme de note en bas de page comportant la mention précise de la source.

III. STRUCTURE DU MEMOIRE

1) Introduction

L'introduction consiste en une **présentation synthétique du projet de recherche** (objet, méthodes, approches) ainsi que de la problématique.

L'introduction inscrit le sujet dans la discipline des études théâtrales et dans un domaine de recherche spécifique.

Elle pose **la problématique dans une perspective critique** : présentation du ou des concepts, état de l'art dans le domaine spécifique, hypothèses de travail et enjeux de la recherche, méthodologie(s) mise(s) en œuvre et plan du mémoire par chapitres.

La problématique doit être choisie en accord avec l'enseignant.e directeur/riche de recherche qui assure le suivi.

QUELQUES PRINCIPES FONDAMENTAUX A RESPECTER POUR INTRODUIRE ET METTRE EN PERSPECTIVE LA RECHERCHE :

De même que l'ethnoscénologie invite à se défier de toute forme d'ethnocentrisme, il faut se garder de la généralisation hâtive. Contre les tendances à globaliser, le chercheur doit commencer par se prémunir contre la tendance à n'appréhender les phénomènes qu'à partir de son seul et unique point de vue. Il doit ainsi veiller à ne pas faire passer ses propres apprentissages, croyances et convictions pour universels.

À la différence des sciences dures, dans le domaine artistique comme dans le champ des sciences humaines, la notion d'objectivation ne peut que rester relative. Cependant, le souci de **tendre vers l'objectivation** ne doit pas être écarté : une approche par trop subjective ne permet parfois plus d'avancer. Or le traitement même de la subjectivité, le rapport à soi est précisément dans les sciences humaines et sociales un élément de meilleure objectivation.

Ainsi, le chercheur ne peut *tendre vers* l'objectivité qu'à condition de reconnaître préalablement et de considérer toujours sa part de *subjectivité*.

En effet :

- c'est en fonction de sa propre histoire que chacun forge son point de vue,
- on ne perçoit que ce qu'on veut percevoir, et ce qu'on a appris à percevoir (par exercice)
- le déplacement des points de vue pousse à se défaire des préjugés.

Aussi, importe-t-il de demander impérativement au chercheur en arts du spectacle de commencer par :

a) - se présenter soi-même en tant que chercheur

Pour que lui-même prenne conscience de son point de départ, et pour que le lecteur puisse situer son angle de vue : à partir de quels ancrages ou croisements culturels, de quelles aptitudes, de quels apprentissages et de quelles expériences personnelles il appréhende son objet d'étude.

Contrairement à ce qui peut être exigé dans d'autres disciplines, le chercheur en arts ne doit donc pas passer sous silence ses propres apprentissages. Il doit faire part au lecteur de son propre questionnement : Qui je suis en réalisant cette recherche ? A quelle époque, dans quel contexte est-ce que je me situe ? Dans quel(s) champ(s) disciplinaire(s) vais-je m'orienter ?

b) – être animé d'un souci de contextualisation

Circonscire, relativiser la recherche implique la nécessité de contextualiser non seulement l'objet, mais de contextualiser le lien entre l'objet et le sujet, en situant où se trouve au départ celui qui porte un point de vue. Cela amène donc à interroger l'état de ses connaissances, et, à partir de son expérience, à entrevoir les compétences à acquérir, les lectures théoriques à faire,

les spectacles à voir, les observations ou enquêtes à mener. De même, des outils spécifiques sont souvent à forger pour développer une expérimentation ou mener à bien la recherche. Dans tous les cas, il s'agit de se rendre curieux, de se mettre en état d'explorer et de découvrir quelque chose...

c) – Faire état de l'actualité de la recherche

Ces questions exigent bien entendu de faire le point sur l'actualité de la recherche dans le domaine ? Quelles études, quels travaux ont déjà été menés, de quelles données peut-on bénéficier ? Comment trouver, réunir sa documentation, à partir de quelle source, etc.

D'où là encore la nécessité des lectures théoriques, de l'analyse des spectacles ou du suivi de l'actualité théâtrale, de la lecture des revues de théâtre, etc.

2) Chapitres

Le mémoire comprend plusieurs chapitres (au moins deux) distinctement présentés et justifiés scientifiquement dès l'introduction. On va à la page pour chaque nouveau chapitre.

3) Conclusion

La conclusion fait le bilan des résultats de la recherche (sans redites) et répond directement à la problématique posée. Elle fait le point sur ce qui reste à explorer.

4) Bibliographie

La bibliographie reprend systématiquement tous les ouvrages et articles cités dans le cours du mémoire, dans le corps du texte ou en notes de bas de page.

Elle doit indiquer que le ou la candidate a fait l'état de l'art et a une idée précise des recherches déjà entreprises dans le domaine considéré.

La bibliographie doit faire l'objet de soins particuliers, dans sa constitution comme dans sa présentation qui doit répondre à des codes précis (cf. IV de ce document).

5) Section Annexes

Cette section Annexes peut contenir des supports différents : iconographie dûment assortie de légendes complètes, entretiens retranscrits, documentation, etc.

6) Table des matières

La table des matières peut être placée tout à la fin du mémoire, ou au début, après la page de titre, avant l'introduction.

Elle reprend aussi clairement que possible et de manière exacte la totalité des titres et sous-titres mentionnés dans le mémoire, en donnant les références de chacun par numéro de page.

IV. EXIGENCES ACADÉMIQUES

Il est important que chaque étudiant puisse organiser son plan de façon organique et spécifique au projet ainsi qu'à la problématique choisie, en accord avec son directeur ou sa directrice.

Le mémoire doit être soigné dans l'articulation entre les différentes parties, la rigueur du raisonnement et la rédaction. Il doit être écrit en bon français et contenir un sommaire ou table des matières précis ainsi qu'une bibliographie finale aux normes académiques, qui indique les textes que vous avez utilisés pour votre recherche et éventuellement d'autres textes susceptibles d'élargir la perspective. Pour la rédaction des notes et de la bibliographie, il faut faire référence aux indications contenues dans ce protocole.

Les qualités formelles du mémoire sont aussi importantes que son contenu intellectuel. Le document doit également être soigné du point de vue graphique (présentation, typographie, mise en page). Si des images y sont incluses, elles doivent être soigneusement choisies et de qualité, avec des légendes et des références précises.

Votre directeur/rice de mémoire **refusera d'autoriser la soutenance** d'un mémoire qui ne présentera pas l'ensemble des exigences requises aussi bien du point de vue de la forme que du contenu.

Note importante sur le plagiat :

La politique de l'Université Paris 8 est **intraitable** contre le plagiat (copier-coller de tout ou partie d'un texte, omission délibérée de la mention d'auteur, masquage de sources), qui est par ailleurs passible de sanctions prévues par la loi (code de la propriété intellectuelle). Il peut entraîner le **refus du mémoire et de sa notation**, et donc compromettre l'obtention du diplôme, voire, dans certains cas, entraîner l'exclusion de l'Université.

Paris 8 est par ailleurs désormais équipée d'un logiciel anti-plagiat auquel est soumis tout mémoire délictueux. La commission pédagogique est particulièrement attentive au respect de ce contrat moral minimal de l'étudiant.

Note importante sur la soutenance :

En M1, la soutenance sera publique et aura lieu à la date fixée avec le ou les directeurs/rices de mémoire, devant un jury composé du ou des directeurs(rices) de mémoire, et d'au moins un(e) enseignant(e) qui auront lu et commenteront le travail après que la ou le candidat aura présenté et contextualisé son projet, ses enjeux, établi un bilan des étapes franchies, et mis en perspective sa recherche, durant une vingtaine de minutes :

comme précisé en page 7 (voir le format et les modalités), le mémoire sera conçu comme un « projet d'étape », comprenant un plan détaillé de l'ensemble et au moins une introduction et un chapitre-test rédigés, en concertation avec le ou les directeurs de recherche. Il devra être remis à chacun, imprimé et relié, au minimum deux semaines avant la soutenance.

En M2, la soutenance sera publique et aura lieu à la date fixée avec les directeurs/rices de mémoire, devant un jury composé du ou des directeurs(rices) de mémoire, et d'au moins un(e) enseignant(e) qui auront lu et commenteront le mémoire après que la ou le candidat aura présenté et mis en perspective sa recherche durant vingt minutes.

Le mémoire devra être remis, imprimé et relié, au minimum deux semaines avant la soutenance.

Dans le cas d'une recherche création, le même jour ou à une autre date, en fonction des disponibilités de salle, la soutenance orale pourra être précédée ou accompagnée d'une présentation pratique, dont la durée sera fixée en concertation avec le ou les directeurs de recherche. Celle-ci sera également publique.

V. PROTOCOLE POUR LA SAISIE, LE FORMAT ET LES REGLES DE BASE D'UN MEMOIRE

1) Règles de base : police, appels de note, citations

Police : tout en « Times New Roman ».

TITRE : centré, gras, corps 18 ou 22.

TEXTE de base : times 12 ; interligne 1,5 ; justification à droite et à gauche.

un alinéa au début de chaque paragraphe

APPEL DE NOTE : avant le point final ou la ponctuation (s'il y a lieu) ; trois corps de moins que le texte et en exposant, donc en corps 8, numérotation par page.

LES NOTES : en times 9, interligne simple, un espace après le numéro, justifiées.

NUMÉROTATION DES PAGES : en pied de page, en bas et en droite, le numéro de page en Times.

CITATIONS :

2 cas de figure.

- ou la citation est longue et vous devez d'abord insérer une ligne blanche en avant, une ligne blanche après, puis la décaler (1 sur la règle), un ou deux corps au-dessous (donc 10 ou 11), un interligne simple, sans guillemets, en respectant l'espace avant de 0,5 pour le début de chaque paragraphe.

- ou la citation fait moins d'une ou 2 lignes et vous l'intégrez dans le corps du texte : guillemets à la française : « ... ».

Ci-dessous, 3 exemples.

TEXTE EN CORPS 12, INTERLIGNE 1,5,

UN ESPACE AVANT 0,5 OU 1 À CHAQUE DÉBUT DE PARAGRAPHE ;

JUSTIFIÉ À DROITE ET À GAUCHE, À GAUCHE RÈGLE À 0, À DROITE RÈGLE À 16 SUR PAPIER A4 ;

APPEL DE NOTE EN EXPOSANT CORPS 8 POUR LE TEXTE.

Exemple 1

Je vous présente un ouvrage qui n'a peut-être rien de considérable que l'honneur de vous avoir plu. Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, que, quand ma pièce ne m'aurait produit que cet avantage, je pourrais dire que son succès aurait passé mes espérances¹. Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, que, quand ma pièce ne m'aurait produit que cet avantage, je pourrais dire que son succès aurait passé mes espérances.

Le Lecteur me permettra de lui demander un peu plus d'indulgence pour cette Pièce, que pour les autres qui la suivent. J'étais fort jeune quand je la fis.²

Citation en prose : décalée (1 à 1,5 sur la règle), espace pour le début de paragraphe, un corps en dessous et simple interligne, en romains. Un espace ligne avant, un espace ligne après, appel de note après le point (deux corps au dessous et en exposant). Pas de guillemets.

¹ Avant le texte d'une note, veuillez taper immédiatement après le chiffre, donc SANS ESPACE, un espace de **tabulation** (= touche en haut à gauche portant la marque : →/). La note est un corps au dessous par rapport au texte standard, en romains, en simple interligne, note en bas de chaque page, numérotée par page. Utiliser l'appel de notes automatique (option B).

² Jean Racine, Préface de *Briannicus*, 1672, édition G. Forestier, Paris, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 587.

Exemple 2

Je vous présente un ouvrage qui n'a peut-être rien de considérable que l'honneur de vous avoir plu.

Ils sont sortis, Olympe ? Ah mortelles douleurs !
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs !
Mes yeux depuis six mois étaient ouverts aux larmes ;
Et le sommeil les ferme en de telles alarmes ?³

Citation en vers : décalée (1 à 1,5 sur la règle), pas d'espace de début de paragraphe, retour à la ligne avec majuscule à chaque vers, interligne simple, en romains.

Un espace ligne avant, un espace ligne après, appel de note après le point (en corps 8, en exposant). Pas de guillemets.

S'il y a continuation du même paragraphe démonstratif après la citation, il n'y a aucune raison de laisser un espace-paragraphe.

Exemple 3

Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, que, quand ma pièce ne m'aurait produit que cet avantage, je pourrais dire : « son succès aurait passé mes espérances »⁴. Je vous présente un ouvrage qui n'a peut-être « rien de considérable que l'honneur de vous avoir plu »⁵.

Citation dans le corps du texte qui ne doit pas excéder trois lignes, sinon il faut la mettre en décalé. Cette citation est en romains, même corps que le texte standard, guillemets français avant et après, après les guillemets à la française taper un espace insécable (alt+barre d'espacement), appel de note après les guillemets et avant toute ponctuation. L'appel de notes est en exposant 8.

2) Gestion des espaces insécables, italiques, guillemets et citations

N.B. : Pas de soulignés : le caractère de base est le romain, le second caractère distinctif est l'italique, et le troisième est le gras. Il faut faire avec les trois seulement et se servir de cette hiérarchie. (On peut jouer aussi sur les distinctions : bas de casse/italiques/petites capitales/capitales pour les titres et les inter-titres, mais il faut garder la cohérence tout au long de l'ouvrage).

- Les espaces insécables (alt+barre d'espacement avant de taper le signe) :

³ Jean Racine, *La Thébaïde ou Les Frères ennemis*, [1664], éd. G. Forestier, Pléiade, Gallimard, 1999, p. 292, acte I, scène 5. (les titres doivent être complets, au moins la première fois qu'ils sont cités).

⁴ Jean Racine, Préface de *Briannicus*, *op. cit.*, p. 589.

⁵ Jean Racine, *ibidem*.

Espace insécable nécessaire pour :

:
;
—

« ou »
! ou ?

Et pas pour :

(ou)
[ou]

.
,

- Les italiques

Les titres d'œuvres citées sont en italiques.

Tous les mots étrangers, latins, anglais et autres, sont à noter en italiques, comme *commedia dell'arte* ou bien *off Broadway*...

(Mais lorsque vous êtes dans un texte en italiques, *il faut inverser et noter en romains les mots étrangers, comme commedia dell'arte ou bien off Broadway quand on est dans un texte en italiques.*)

Il n'y a pas d'autres cas d'italiques (les citations doivent être en romains) dans le corps du texte et les notes. On peut utiliser les italiques comme moyen de hiérarchie pour les titres et les intertitres.

Et si vous voulez insister sur un mot *particulier*, débrouillez-vous pour le faire par la force de votre style et n'utilisez qu'extrêmement rarement (voire pas du tout) le « truc » de l'italique.

- Les guillemets

Idem pour les guillemets : les guillemets servent uniquement à citer et non pas à souligner un mot qui vous appartient.

Cas de figure pour les guillemets : lorsque dans la citation que vous donnez entre guillemets « ... », il y a une citation incluse entre guillemets, utilisez à l'intérieur de la citation première les guillemets à l'anglaise (“ ”) ou l'apostrophe (‘ ’) :

Exemple :

Il reprit la parole et dit : « Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire affirme que “les parfums, [...] et les sons se répondent”, mais, avait-il pensé à ce qu'est une réponse, au XIXe siècle ? » (on notera, au passage, que les siècles sont à écrire en chiffres romains).

- Le gras

Idem pour le gras dans le corps du texte. L'utilisation du gras est scolaire, comme le surlignage en jaune fluo, donc à proscrire. Il faut donc garder le gras pour les titres et les intertitres en prenant bien soin de hiérarchiser.

- **Pour les références de citation en note** (qui doivent toujours exister lorsque vous citez, et être scrupuleusement exactes, en vous basant sur ce qui est noté dans les fiches bibliographiques des bibliothèques).

* La première fois que vous citez un ouvrage, vous devez donner le titre et la référence *in extenso* (complète).

* Ensuite, vous pouvez mettre *op. cit.* en indiquant la page de référence.

* Quand vous venez de citer, juste à la note précédente, le même ouvrage, vous écrivez *ibid.* et vous ajoutez le n° de la page de référence si elle est différente.

* Quand vous venez de citer, à la note précédente, le même ouvrage à la même page, vous écrivez *ibidem*.

Exemple : Mais véritablement cet honneur, comme dit Racine dans la préface de *Britannicus*, est quelque chose de si grand pour moi, que, quand ma pièce ne m'aurait produit que cet avantage, je pourrais dire *a priori* que son succès « aurait passé mes espérances »⁶.

⁶ Jean Racine, *ibid.*, p. 589.

Je vous présente un ouvrage qui n'a peut-être rien de considérable que « l'honneur de [m'] avoir plu »⁷. Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, « que [...] je pourrais dire que son succès aurait passé mes espérances »⁸.

3) Règles générales pour les références bibliographiques

Pour un ouvrage dans le corps du texte :

Le titre en italiques et l'appel de notes.

Exemple :

Je cite ici l'ouvrage d'Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*⁹.

Pour un ouvrage, dans les notes :

Prénom Nom, *Titre complet*, lieu, éditeur, date de publication, page (ou acte et scène, ou n° du tableau pour les textes de théâtre, ou n° de plan pour les films).

Prénom Nom, *Titre complet*, [date de première publication pour les ouvrages anciens], lieu, éditeur, date de publication, page.

Exemple

Jean Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien* [1965], Paris, Écriture, 1993, p. 18.

Pour un ouvrage dans la bibliographie finale :

Nom, Prénom, *Titre complet*, lieu, éditeur, date de publication, page (ou acte et scène, ou n° du tableau pour les textes de théâtre, ou n° de plan pour les films).

Nom, Prénom, *Titre complet*, [date de première publication pour les ouvrages anciens], lieu, éditeur, date de publication, page.

Exemple :

Duvignaud, Jean, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien* [1965], Paris, Écriture, 1993.

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

Pour un article dans le corps du texte :

Le titre de l'article entre guillemets « ... »

Exemple :

C'est ce qu'analyse Christian Biet dans « La sainte, la prostituée, l'actrice... »¹⁰...

Pour un article dans les notes :

Prénom Nom, le titre de l'article entre guillemets « ... », in *Titre complet de l'ouvrage dans lequel il figure*, n° de la publication, éventuellement « Titre du numéro », nom du directeur ou des directeurs de ce numéro, lieu, éditeur, date de publication, numéro de page.

Exemple :

Christian Biet, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyr* de Corneille », *Littératures classiques*, n°39, « Littérature et religion », dir. G. Ferreyroles, Paris, Honoré Champion, printemps 2000, p. 83.

⁷ Jean Racine, *ibidem*.

⁸ Jean Racine, *ibidem*.

⁹ Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 18.

¹⁰ Christian Biet, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyr* de Corneille », in *Littératures classiques*, n°39, « Littérature et religion », dir. G. Ferreyroles, Paris, Honoré Champion, printemps 2000, p. 83.

Pour un article dans la bibliographie :

Nom, Prénom, Le titre de l'article entre guillemets « ... », in *Titre complet de l'ouvrage dans lequel il figure*, n° de la publication, éventuellement « Titre du numéro », nom du directeur ou des directeurs de ce numéro, lieu, éditeur, date de publication, page de début et de fin de l'article.

Exemple :

Recoing, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », in *Traduire*, n° 222, « Traduire pour le théâtre », 2010, p. 103-124.

N. B.

- On se reportera au tableau synthétique final pour d'autres cas (chapitres d'ouvrages collectifs, documents d'archives, iconographie, thèses, etc.).

- On peut, dans la bibliographie, mettre les noms propres en capitales, mais dans la bibliographie uniquement. Voir avec votre directeur/rice. En revanche, ce n'est pas la coutume de le mettre dans le corps du texte, en France.

- On peut mettre les prénoms en abréviation, dans les notes (à éviter dans le corps du texte et dans la bibliographie).

- D'autres variations peuvent être opérées. Voir avec votre directeur/rice.

L'important est d'harmoniser et d'être cohérent du début à la fin du mémoire et de la bibliographie.

Note importante sur la bibliographie.

La bibliographie est le gage du professionnalisme et de la qualité scientifique du travail. Elle constitue une véritable entrée dans la recherche menée, témoigne de la connaissance de l'état de l'art et du domaine dans lequel s'inscrit la recherche, des perspectives, méthodes et axes retenus pour la mener.

La bibliographie gagnera à être présentée, non pas comme une simple liste, mais comme un ensemble organisé par sections raisonnées.

Ces sections ne correspondront pas à la nature matérielle des documents (une section pour les ouvrages, une pour les articles, pour le web, etc...) mais à des catégories problématisées, par thématiques, champs de recherche, disciplines, etc.

Le cas échéant, le corpus analysé (l'ensemble des œuvres sur lesquelles portent spécifiquement le mémoire) devra apparaître clairement.

VI. UNE OPTION PIONNIÈRE : LA « RECHERCHE CRÉATION »

Celle-ci, qui donne lieu à la construction, au montage d'un objet particulier, intitulé « mémoire création », vise notamment à interroger un processus artistique en s'appuyant sur l'expérimentation pour cerner, examiner les problématiques rencontrées au cours du parcours, éclairer les manières de franchir les étapes créatives.

En articulant pratique et théorie, en « chauffant la réflexion » au contact du plateau, celui qui entreprend une « recherche création » décide de prendre le temps du nécessaire cheminement pour se mettre soi-même en jeu et en cause. Il travaille de manière consciente et intentionnelle sur les différentes voies et outils qu'il emprunte, développe et met en œuvre. La théorisation lui permettra de poser les jalons pour ouvrir et explorer de nouvelles pistes. Curieux, il accepte la mise entre parenthèses de ces acquis et certitudes pour prendre le temps de l'exploration lors de situations où lui-même peut devenir « observateur-participant », oser prendre le recul critique nécessaire à l'analyse, à l'essai, au questionnement...

Complétant le nécessaire écrit, la soutenance peut ainsi donner lieu à présentation de réalisations performatives, d'esquisses conçues spécialement pour éclairer telle ou telle problématique. Maquettes, travaux visuels ou sonores peuvent être insérés dans le mémoire, en étant bien entendu référencés et légendés. Ils doivent être pensés en tant qu'éléments pleinement constitutifs de celui-ci.

Car s'agit moins de produire un écrit plus un essai pratique que de concevoir le « mémoire » comme une combinaison interactive entre écriture et performance. Dans cette perspective, les éléments performatifs, visuels et sonores ne peuvent se réduire à des illustrations ou des accompagnements accessoires. L'enjeu est de taille puisqu'en Europe, le texte est resté longtemps le seul objet de considération, tandis que ce qui relevait du spectacle, de la « représentation » était relégué au rang du divertissement.

Il s'agit donc bien de s'acheminer vers une construction valorisant au mieux la recherche conçue et menée dans une réelle interaction théorico-pratique, conjuguant écriture et performatif. En ce sens, la conception de l'objet « mémoire création » doit pouvoir s'affranchir des modèles pour ajuster son format, éventuellement créer le prototype qui paraîtra répondre de manière la plus adéquate aux exigences de son objet de recherche. En pleine connaissance des règles académiques, le chercheur peut ainsi assumer de les transgresser, pourvu qu'il soit capable de justifier et d'argumenter ses choix.

(L'ouvrage peut par exemple être conçu pour permettre des lectures à entrées multiples, avec cartographies, vignettes, des dépliants intégrant photographies, esquisses, et donnant lieu à une écriture où récit et analyses, compte-rendus de processus créatifs peuvent se côtoyer. Autre exemple, la création d'un rouleau pour rendre compte d'une conception du monde, d'une culture où le temps n'est pas conçu de manière chronologique : la possibilité d'une lecture simultanée peut ainsi permettre de déconstruire et de spécifier les différentes composantes d'un rituel...)

Entreprendre une « recherche création » implique donc une démarche exigeante, nécessitant des aptitudes particulières : d'une part, cette option requiert d'emblée d'attester d'une expérience artistique conséquente, d'autre part, il faut pouvoir développer les compétences qui permettront d'alterner intuition créatrice et recul analytique, de combiner maîtrise et spontanéité, sans rien perdre de sa liberté.

La recherche ne porte plus seulement *sur* la création mais se fait, *est en soi* création.

VII. CONSEILS POUR ECRIRE ET TEMOIGNER D'UN PROCESSUS DE CREATION, FAIRE PARTAGER VOTRE EXPERIENCE A UN LECTEUR

En amont, pouvant précéder la rédaction du mémoire, les nécessités du sujet de recherche peuvent donner lieu, dans la perspective d'éclairer concrètement sa problématique, à un travail de prospection, dit « de terrain ».

En fonction des situations, variables, le chercheur peut alors revêtir différents statuts, allant de celui d'observateur à celui de participant.

Il peut être amené à tenir un journal de bord. Celui-ci visera à faire avancer une connaissance commune : contextualiser et partager. Voici pour ce faire, quelques conseils.

En s'appuyant sur des exemples détaillés, rendre compte de manière objective et synthétique du processus vécu : préciser les intentions, les objectifs, la démarche, le fil conducteur, les étapes du parcours effectué, les enjeux et défis rencontrés. Les obstacles et les manières de les surmonter.

Faire part de ce qui vous a touché... Impressions sensibles. Réactions à chaud.

Prise de recul critique et analytique

A) Présentation de la démarche : faire partager l'expérience à un lecteur

- Définir le contexte, l'espace, le moment, la durée et les étapes.
- Décrire les objectifs annoncés et les moyens mis en place dans la conduite des séances.
- Décrire et analyser précisément :
 1. la progression du travail et les moments qui vous semblent importants à titre personnel ou collectif,
 2. les réussites, les réalisations et les éventuels obstacles rencontrés.

B) Prolongements et réflexions personnelles

- Rendre compte d'un ouvrage en lien avec les réflexions suscitées par au fil des séances.
Vous pouvez articuler ce compte-rendu à l'analyse d'un spectacle ou d'une œuvre cinématographique, littéraire ou plastique.
- A travers tout ce qui aura été suscité (découvertes, rencontres, expériences, lectures, visionnages, réflexions) exposer les perspectives ouvertes pour vos projets (artistiques) à venir.

VIII. SPECIALITES ET DOMAINES D'EXPERTISE DES ENSEIGNANTS

<u>Éliane Beaufils (MCF)</u> elianebeaufils@aol.com	Théâtres contemporains en Europe. Performance et théâtre-performance. Esthétiques de la violence et de la poésie. Philosophie, sciences humaines et théâtre critique.
<u>Jean Bourbon (PAST)</u>	Politiques culturelles, histoires des institutions culturelles, réseaux artistiques et culturels, programmation, médiation culturelle, politique des publics.
<u>Nathalie Coutelet (MCF)</u> nathalie.coutelet@libertysurf.fr	Histoire du théâtre XIXe et XXe siècles; démocratisation du spectacle; altérité dans les formes spectaculaires ; histoire du music-hall.
<u>Chloé Déchery (MCF)</u>	Théâtre expérimental et performance, théâtre britannique, corps et théâtre, théâtre autobiographique, pratiques hybrides et interartistiques, dramaturgie, recherche-crédation, travail créateur et statut de l'artiste, entrepreneuriat culturel et organisation du travail artistique.
<u>Raphaëlle Doyon (MCF)</u> doyonraphaelle@gmail.com	Esthétique et histoire (XX-XXI ^e s.), approches corporelles du jeu de l'acteur, anthropologie et théâtre, études de genre et arts du spectacle.
<u>Jérôme Dubois (MCF)</u> jeromedubois@yahoo.com	Ethnoscénologie, art et santé publique.
<u>Jean-François Dusigne (PR)</u> jean-francois.dusigne@orange.fr	Acteur et metteur en scène. Directeur artistique d'ARTA, Association de Recherche des Traditions de l'Acteur, studio de recherche et de formation ayant pour vocation l'ouverture internationale. Théâtres d'art européens. Ethnoscénologie. Préparations et entraînements. Emotions, états de conscience, selon les époques, les cultures et les sciences. Impulsions du texte, partitions scéniques. Processus créatifs individuels et collaboratifs dans et/ou hors les murs. Directions d'acteurs. Recherche Création.
<u>Céline Frigau Manning (MCF)</u> celine.frigau@gmail.com	Histoire des spectacles, théâtre et opéra (XIX-XXI ^e s.). Jeu de l'acteur et du chanteur. Spectateur et théorie de la réception. Traduction théâtrale. Théâtre et musique. Théâtre et sciences. Théâtre italien.
<u>Georges Gagneré (MAST)</u> georges.gagnere@univ-paris8.fr	Metteur en scène, collaborateur de la plateforme didascalie.net . Intermédialité. Réalité mixte. Téléprésence et avatar.
<u>Katia Légeret (PR)</u> katialegeret@orange.fr	Philosophie et esthétique théâtrale, arts du spectacle vivant et transculturalité, théâtre et danse, arts de la scène en Inde, coopération artistique internationale, postcolonialisme
<u>Erica Magris (MCF)</u> erica.magris@gmail.com	Histoire du théâtre et de la mise en scène. Pratiques contemporaines. Intermédialité et nouvelles technologies. Théâtres documentaires. Théâtre italien.
<u>Isabelle Moindrot (PR)</u> isabelle.moindrot@free.fr	Histoire du théâtre et des spectacles, dramaturgie et mise en scène d'opéra.
<u>Emanuele Quinz (MCF)</u> equinz@univ-paris8.fr	Histoire des arts. Théorie de l'art contemporain. Design, Mode. Coopération artistique internationale.
<u>Martial Poirson (PR)</u> martial.poirson@yahoo.fr	Histoire et esthétique théâtrale. Sociologie, économie et anthropologie du spectacle vivant. Politiques de la culture et des arts. Théâtre et politique. Entrepreneuriat artistique. Culture et mondialisation. Altérité culturelle. Coopération artistique internationale.
<u>Stéphane Poliakov (MCF)</u> stepoliakov@hotmail.com	Metteur en scène, acteur, pédagogue. Théorie et pratique de la mise en scène et du jeu de l'acteur. Rapports théâtre et arts figuratifs/plastiques. Analyse du spectacle. Théâtre russe. Esthétique et philosophie. Traduction de textes théoriques et transferts. Grèce ancienne (dramaturgie, anthropologie...)
<u>Marie-Ange Rauch (MCF)</u> marie-ange.rauch@univ-paris8.fr	Histoire du théâtre. Histoire des cafés concerts et de la chanson populaire. Organisations collectives (société de secours, mutuelles, syndicats...) des artistes interprètes. Théâtre et politique. Politiques publiques du théâtre. Patrimoine, archives et archives orales des théâtres.