

**MASTER ARTS
MENTION ARTS DE LA SCENE ET DU SPECTACLE VIVANT**

RESPONSABLES : JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE (PROFESSEUR) ET MARTIAL POIRSON (PROFESSEUR)

**GUIDE
DU
PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION**

- ARCHITECTURE DES ENSEIGNEMENTS □

- LISTE ET DESCRIPTIF DES ENSEIGNEMENTS 2016/2017

- LANGUES / PRECISIONS

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

I. CONSEILS POUR CERNER ET DEGAGER UNE PROBLEMATIQUE

II. CADRAGE DU PROJET

III. STRUCTURE DU MÉMOIRE

IV. EXIGENCES ACADÉMIQUES

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

VI. UNE OPTION PIONNIÈRE : LA « RECHERCHE CRÉATION »

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

- SPECIALITES ET DOMAINES D'EXPERTISE DES ENSEIGNANTS

□

**MASTER ARTS
MENTION ARTS DE LA SCENE ET DU SPECTACLE VIVANT**

PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION

ARCHITECTURE DES ENSEIGNEMENTS

MASTER 1 - SEMESTRE 1

**TRONC COMMUN (A PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION ET PCAI)
13 ECTS** □

UE1. FONDAMENTAUX I (COEF. 1). 2 EC : □ (13 ECTS)

- 1 EC au choix : EC1 Lieux et matériaux de la recherche / EC1bis Méthodologie de projet culturel et artistique. (7 ECTS) □

- 1 EC Langue au choix : EC2 Langue vivante appliquée au spectacle / EC2bis langue vivante (6 ECTS)

**PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION »
17 ECTS** □

UE 2. ALTÉRITÉS (COEF. 1). 3 EC : □ (17 ECTS)

- 1 EC au choix : EC3 Ethnoscénologie / EC3bis Esthétique et transculturalité (6 ECTS) □

- 1 EC au choix : EC4 Histoire du spectacle vivant / EC4bis Dramaturgies comparées / EC4ter Politiques culturelles (6 ECTS)

□ - 1 EC au choix : EC5 Traduire le théâtre / EC5bis Opéra et mise en scène / EC5ter Atelier-Laboratoire CréaTIC (5 ECTS)

MASTER 1 - SEMESTRE 2

**TRONC COMMUN
10 ECTS** □

UE 3. NOUVEAUX PAYSAGES DE L'ART (COEF. 1). 2 EC : □ (10 ECTS)

- 1 EC au choix : EC6 Culture et mondialisation/ EC6bis à choisir EC7bis à choisir dans le Master 1 du diplôme (attention le même EC ne peut être validé deux fois) UFR, P10, autres (5 ECTS)

- 1 EC au choix : EC7 Théâtralités contemporaines de l'art / EC7bis à choisir dans le Master 1 du diplôme (attention le même EC ne peut être validé deux fois), UFR, P10, autres (5 ECTS)

**PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION » :
20 ECTS** □

UE 4. ÉCRITURES ET PROCESSUS DE PLATEAU (COEF. 1). 2 EC : (10 ECTS) □

- 1 EC au choix : ateliers EC8 Pratiques actuelles / EC8bis Hybridations (5 ECTS) □

- 1 EC au choix : EC9 Atelier / EC9bis Séminaire (5 ECTS) □

UE 5. PROJET D'ETAPE (COEF. 1) (10 ECTS)

PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION

MASTER 2 - SEMESTRE 1

TRONC COMMUN :
13 ECTS

UE 6. FONDAMENTAUX II (COEF. 1). 2 EC : (13 ECTS)

- 1 EC au choix : EC10 Mémoire et transferts culturels / EC10bis Théâtre, politique et société (7 ECTS)
- 1 EC au choix : EC11 Technologies de la scène / EC11bis Langue (6 ECTS)

PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION » :
17 ECTS

UE 7. SCÈNES HYBRIDES (COEF. 1). 3 EC : (17 ECTS)

- EC12 Méthodologies de recherche (6 ECTS)
- 1 EC au choix : EC13 Spectacle et nouvelles technologies / EC13bis Au choix parmi les cours de M1 du parcours / EC13ter Atelier-Laboratoire CréaTIC ; ou STAGE* (5 ECTS)
- 1 EC au choix : / EC14bis séminaire libre ; ou STAGE* (6 ECTS)

MASTER 2 - SEMESTRE 2

PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION » :
30 ECTS

UE 8 ACTEURS DU MONDE (COEF. 1). 1 EC : (5 ECTS)

- 1 EC au choix : EC15 Séminaire / EC15 bis Atelier (5 ECTS, coef. 1) / EC 15 ter Au choix parmi les cours de M1 du parcours /

□

UE 9. MEMOIRE DE RECHERCHE (COEF. 3). □

- Réalisation du mémoire de recherche (18 ECTS) □
- Soutenance du mémoire de recherche (7 ECTS)

* 1 seul stage validable par semestre.

PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION

LISTE ET DESCRIPTIFS DES ENSEIGNEMENTS 2016/2017

MASTER 1, SEMESTRE 1

TRONC COMMUN 13 ECTS

UE1. FONDAMENTAUX I (COEF. 1). 2 EC : □ (13 ECTS)

1) 7 ECTS à choisir entre UE1 EC1 et UE1 EC1 bis :

- Soit choisir UE1 EC1 Lieux et matériaux de la recherche

Lieux et matériaux de la recherche. JF DUSIGNE / M. POIRSON (7 ECTS) □

Code apogée EAA1LMRC

1er semestre. Lundis 9h-12h – A0 181

Point de rencontre d'un ensemble de disciplines, l'enseignement et la recherche en théâtre se définissent aujourd'hui par une pluralité d'approches qui les singularise d'autres disciplines connexes. D'apparition récente, « études théâtrales », « arts de la scène » et « arts du spectacle » nécessitent la formulation d'un cadre à la fois conceptuel et méthodologique cohérent, sans pour autant perdre la diversité de leurs approches en tant que plateforme d'interdisciplinarité. Il s'agit de situer leur émergence dans le champ des savoirs, de faire le point sur la pluralité de leurs intitulés, de les situer par rapport aux champs voisins et d'en mettre en évidence les débats, les enjeux méthodologiques, les terrains d'investigation et les prolongements possibles. Ce séminaire présentera les objets, méthodes et approches, tout en organisant des visites au sein des principaux lieux d'archives et de création et en présentant les principaux interlocuteurs de nos recherches. Il exposera également les approches développées au sein de notre département : histoire, esthétique, ethno-scénologie, socio-économie et politique de la culture. Il mettra enfin en lumière les enjeux de la recherche-crédation.

Séance 1 (26/09) : Enjeux et perspectives en études théâtrales (Martial Poirson)

Séance 2 (03/10, horaire habituel) : Historiographie théâtrale (MP)

Séance 3 (03/10, 15h30, A 169) : Théâtres de l'Histoire (MP)

Séance 4 (10/10) : Des archives aux humanités numériques (MP)

Séance 5 (17/10) : Les défis des studios, laboratoires, collectifs et communautés artistiques : utopies, conditions, impacts esthétiques, éthiques et idéologiques (Jean-François Dusigne)

Pas de séance le 24 octobre

Séance 6 (31/10) : Socio-économie et politique de la culture (MP)

Séance 7 (07/11) : (MP) : Politiques culturelles (MP)

Séance 8 (14/11) : Ethnocentrisme, métissages, relations entre chercheur et objet : questionnements ethnoscénologiques (JFD)

Séance 9 (21/11) : Corps et croyances (JFD)

Séance 10 (vendredi 25/11, 10h-17h) : Initiation à la recherche (MP) Colloque « Destouches homme de théâtre »

Rendez-vous : Coupole de la Comédie-Française, Place Colette

Séance 11 (28/11) : L'expérience sensible, émotions, empathie, conscience: empirisme artistique et neurosciences (JFD)

Séance 12 (5/12) : Les approches de processus créatifs : descriptions analytiques, conduites d'entretiens et observations-participantes. (JFD)

Séance 13 (jeudi 08/12, 10h-17h) : Initiation à la recherche (JFD) Colloque « Stanislavski »

Séance 14 (12/12) : Recherche-crédation, création-recherche : quel objet, format concevoir ? (JFD)

- Soit choisir UE1 EC1bis Méthodologie de projet culturel et artistique

Méthodologie de projet culturel et artistique. KATIA LEGERET

1er semestre. Mardis 15h-18h - A 169 Studio

(7 ECTS) □

code apogée EAA1MPAC

La relation entre recherche et création relie les deux parcours du master, en particulier lorsque le projet prend en compte une pratique artistique de l'étudiant ou dépend des réalisations d'artistes professionnels extérieurs. Les critères pour définir la « création » artistique et la « contextualisation » des projets dans les milieux internationaux de l'art contemporain, en fonction des langues, des esthétiques et des politiques culturelles, seront au coeur de la réflexion. Pour développer de manière critique trois notions importantes - la (ou les) catégorie artistique en jeu, la fonction de l'art et l'approche multi/inter/transculturelle de la recherche - chaque étudiant s'intéressera à plusieurs études de cas - similaires, concurrents et opposés - en variant les médiums (spectacles vus, participation à des créations, entretiens, films, presse, articles critiques) et les cultures étudiées. Pour se faire, un contrôle continu sera mis en place, constitué par des ateliers de différents types d'écriture, fondés sur la logique de l'argumentation, la transmission d'un savoir expert, la restitution d'une expérience artistique, d'une étude de terrain, sur les formes de transpositions corporelles et de traductions gestuelles, sur la traduction de textes et sur certaines méthodes de posture distanciée du chercheur lorsqu'il devient l'objet et le sujet de son projet. Cet encadrement personnalisé sera complété par un travail corporel d'expression orale (sur la gestuelle du discours et sa relation au placement de la voix) élaboré par des exposés synthétiques et argumentés. L'un des enjeux de ce séminaire est de construire les éléments méthodologiques nécessaires à l'expression créative et originale tant dans l'écriture, dans la prise de parole, que dans la dimension pratique artistique du master dans les parcours « Scènes du monde, histoire et création » et « Projet culturel et artistique international ».

2) 6 ECTS à choisir dans 1 EC de langue au choix :

UE1 EC2 Langue vivante appliquée au spectacle / UE1 EC2bis langue vivante (6 ECTS)

(Voir précisions en fin de présentation des enseignements)

PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION »

17 ECTS □

UE 2. ALTÉRITÉS (COEF. 1). 3 EC : □(17 ECTS)

1) 6 ECTS à choisir entre UE2 EC3 Ethnoscénologie / UE2 EC3bis Esthétique et transculturalité :

- Soit choisir U2 EC3 Ethnoscénologie

Recherche création et Création recherche. JEAN-FRANCOIS DUSIGNE

1er semestre. Jeudi. 9h-12h. ARTA. Cartoucherie, 75012 Paris. Métro 1, Château de Vincennes. Bus 112, arrêt Cartoucherie.

(6 ECTS)

Code apogée EAA1ETHC

Notre réflexion épistémologique s'appuiera sur l'expérimentation, la réalisation d'« esquisses scéniques » combinées à des « miniatures théoriques ».

Ces essais permettront de travailler quelques notions problématiques et questions paradoxales dans une double perspective, artistique et théorique, et de poser ainsi quelques jalons épistémologiques et méthodologiques pour concevoir tant la teneur et la forme de l'ouvrage théorique que son articulation avec le développement d'un projet créatif.

(L'expérimentation permettra d'aborder diverses questions liées par exemple aux rapports entre hasard et nécessité, entre objectivation, éprouvé et prise de recul, intuition et analyse, mémoire et imagination, ou encore aux conditions de la conduite d'enquêtes, d'observations-participantes, etc.)

- Soit choisir UE2 EC3bis Esthétique et transculturalité

Séminaire Stanislavski. STEPHANE POLIAKOV

1er semestre. Mardis. 9h-12h. Amphi 4

(6 ECTS)

code apogée EAAIESTC

Ce séminaire a pour origine et pour centre la traduction en cours du *Travail de l'acteur sur lui-même* de Stanislavski dont le premier volume doit paraître en 2017. Ce texte n'est connu aujourd'hui que par la traduction française de *An Actor prepares*, adaptation américaine, parue en 1936, de *Rabota aktera nad soboj* (1^{ère} édition russe, 1938). Il s'agit de présenter cet écrit théorique, sans doute l'un des plus importants pour l'art et la pédagogie de l'acteur, d'en éclairer les présupposés esthétiques et certains concepts opératoires pour la pratique : *circonstances proposées, attention scénique, mémoire émotionnelle, relation d'échange, surobjectif*, etc. Il s'agit de s'interroger également sur les contours d'une esthétique de l'acteur, dans le cadre plus général de l'esthétique théâtrale, ce qui conduit à réinvestir des catégories issues de *La Poétique* d'Aristote, du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, du théâtre de la convention de Meyerhold, etc, et de comprendre ce qu'est le théâtre psychologique. Ce séminaire interrogera aussi les enjeux du « système » de Stanislavski aujourd'hui, à travers les différents filtres de ses transmissions. Quelle est aujourd'hui sa portée pédagogique et pratique ? Ces éléments seront évoqués au cours d'une journée d'études (le mercredi 7 décembre, date à confirmer à la rentrée) qui se tiendra à la MSH et à laquelle la participation sera obligatoire. Cette journée combinera des interventions théoriques et une *master class*. Elle entrera dans la validation du séminaire. Les aspects pratiques du « système » seront prolongés au cours de l'atelier pratique du second semestre.

Bibliographie indicative :

- Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1999, (épuisé mais disponible en bibliothèque).
- *La ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par M.-C. Autant-Mathieu, Montpellier, L'Entretiens, 2007.
- S. Poliakov, *Constantin Stanislavski*, Paris, Actes Sud-papiers, 2015.
- Maria Knebel, *L'Analyse-Action*, Paris, Actes sud-papiers, 2006.

Les deux éditions existantes en français du *Travail de l'acteur sur lui-même I et II : La Formation de l'acteur et La Construction du personnage* sont traduites de l'américain et peuvent donc être consultées en contrepoint des traductions originales et en cours d'édition qui seront proposées dans le cadre du séminaire.

2) 6 ECTS à choisir entre UE2 EC4 Histoire du spectacle vivant / EC4bis Dramaturgies comparées / EC4ter Politiques culturelles :

- Soit choisir UE2 EC4 Histoire du spectacle vivant

Pratiques théâtrales contemporaines. ERICA MAGRIS

1er semestre. Mercredis. 12h-15h. A 072.

(6 ECTS)

Code Apogée EAA1HSVC

Le cours porte sur trois maîtres du théâtre italien qui ont marqué de manière profonde et durable les scènes nationales et internationales du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles : Giorgio Strehler, Carmelo Bene et Luca Ronconi. Aux personnalités et aux esthétiques très différentes, parfois opposées - Strehler se situe dans le sillon des théâtres d'art; Carmelo Bene déconstruit et nie radicalement la représentation; Ronconi cherche un théâtre de la connaissance aux frontières de l'injouable - ces artistes ont construit, au fil des décennies, de véritables oeuvres, constituées de spectacles, de pièces, d'écrits théoriques, de créations audiovisuelles. Ils ont aussi été des directeurs d'institutions et, dans le cas de Strehler et surtout de Ronconi, des pédagogues. Nous allons découvrir les facettes multiples de leur activité et analyser des créations exceptionnelles telles que *Arlequin valet de deux maîtres* de Strehler, les multiples *Hamlet* de Bene, *Les derniers jours de l'humanité* de Ronconi, en travaillant sur des sources variées et en reconstituant le contexte historique, culturel et théâtral italien. Ce travail monographique permettra de poser des questions fondamentales sur la figure du metteur en scène et sur ses modalités de création, parfois inter et transmédiales, à l'époque contemporaine. La bibliographie et le calendrier seront communiqués au début du cours.

- Soit choisir UE2 EC4bis Dramaturgies comparées

Le « corps monstre » dans le théâtre contemporain. Analyse dramaturgique et création scénique. RAFAËLLE JOLIVET PIGNON

1er semestre. Jeudis. 15h-18h. A 0169.

(6 ECTS)

Code Apogée EAA1DRAC

La notion de « monstre » est intimement liée à la représentation dans laquelle il s'agit de montrer (*monstrare*) quelque chose d'extraordinaire, une chose qui mérite d'être vue parce qu'elle dérange celui qui la regarde. Le monstre introduit un écart par rapport à une norme communément admise et trouble notre conscience. Nous nous intéresserons dans ce séminaire à la manière dont le monstre peut être considéré comme la forme emblématique et souvent métaphorique du refoulé dans notre société. Comment le théâtre s'empare de cette figure pour la mettre au centre de la fiction ou de la représentation renvoyant ainsi le lecteur/spectateur à une part obscure de lui-même ? Nous nous appuierons aussi bien sur des textes que sur des spectacles et nous élargirons la réflexion par des propositions de jeu.

Textes :

Darley E : *Le Mardi à Monoprix*

Darriussec M, *Le Musée de la mer*

Durif, E. *Pochade millénariste*

Ionesco E, *Rhinocéros*

Lagarce, J.-L. *Derniers remord avant l'oubli*

Novarina V, *L'Espace furieux*

Pommerat J., *Au Monde, Je tremble*

Spectacle

Castellucci R, *L'Orestie, une comédie organique ?*

Delbobno P, *Questo buio feroce*

De Kermabon G, *Freaks*

Phia Ménard, *Belle d'hier, Vortex*

- Soit choisir UE2 EC4 ter Politiques culturelles

La fabrique du théâtre public. MARIE-ANGE RAUCH

Intensif. Du 4 au 10 janvier 2017 inclus. Horaires communiqués ultérieurement. Attention : cours en nombre limité, admission, préinscription obligatoire auprès de MA Rauch. Comédie Française et A0168.

(6 ECTS)

code apogée EAA1POLC

Les problèmes administratifs (assez minces) réglés, les subventions (assez faibles) accordées, l'Etat vaut pour l'art, ce que valent ceux qui s'en occupent. □ André Malraux, Carrefour, 1952.

De quelles valeurs et de quelles missions essentielles serez-vous à la fois les héritiers inquiets et les acteurs d'une vision renouvelée ? □ L'histoire des théâtres publics, le modèle de la décentralisation dramatique et des théâtres populaires de service public proposés par Jeanne Laurent après la seconde Guerre Mondiale, celui du TNP de Jean Vilar, l'action conduite par l'équipe du ministère des Affaires culturelles d'André Malraux, la figure des directeurs et des administrateurs des théâtres nationaux, nous permettront d'interroger les valeurs fondamentales et les missions qui fondent l'intervention publique en faveur de l'art dramatique.

Plusieurs séances de ce séminaire intensif sont organisées avec le soutien et dans les murs de la Comédie Française, référence historique des théâtres subventionnés qui nous permettra également de mieux saisir de l'intérieur la complémentarité et l'engagement des métiers de la scène qui portent tous ensemble la fabrique du théâtre public.

Partenaire institutionnel : Comédie-Française.

L'inscription sur lettre de motivation est strictement limitée à 15 étudiants pour satisfaire au règlement du théâtre. Les étudiants seront tenus d'assister à 5 spectacles et à toutes les conférences et visites organisées à l'université et à la Comédie Française pendant cette semaine intensive exceptionnelle du lundi au dimanche inclus. Il est nécessaire de bien vérifier la composition de votre emploi du temps et votre disponibilité avant d'envoyer votre demande. Les inscriptions définitives seront confirmées par mail par l'enseignante.

La validation du séminaire s'effectue sur la base d'une participation assidue et active à toutes les séances et la réalisation d'un journal de bord faisant état des problématiques abordées pendant le séminaire et le compte rendu de 2 spectacles.

3) 5 ECTS à choisir entre UE2 EC5 Traduire le théâtre / EC5bis Opéra et mise en scène / EC5ter Atelier-Laboratoire CréaTIC :

- Soit choisir UE2 EC5 Traduire le théâtre

Corps du texte, corps du traducteur. CÉLINE FRIGAU MANNING

Semestre 1. Vendredis.12-15h, Studio.

(5 ECTS)

Code Apogée: EAA1TTHC

Traduire pour le théâtre, ce n'est pas seulement faire passer un texte d'une langue à l'autre. C'est engager son propre corps face au corps du texte. Car le texte de théâtre, créé pour être incarné sur la scène par des voix et des corps d'acteurs, est un texte « troué » (Anne Ubersfeld), pré-texte au texte scénique qu'il contient en puissance. Tenter de le traduire, c'est placer au cœur de sa démarche le corps de l'acteur et celui du traducteur.

Quelles sont donc les enjeux de la traduction pour la scène ? Quel rôle la pratique théâtrale peut y tenir ? Comment traduire, seul ou ensemble, à la table et sur le plateau ?

La dimension corporelle n'interviendra pas ici dans un second temps, dans le passage du texte de la page à la scène, dans le transfert vers le corps de l'acteur. Elle sera explorée comme étant au fondement même du geste de traduire.

Attentif aux projets personnels de recherche des étudiant.e.s, ce séminaire proposera, d'une part, une réflexion théorique nourrie par la lecture de textes fondamentaux, et d'autre part, une expérience pratique et collective.

Les étudiant.e.s seront invité.e.s à réfléchir à la transformation, vers une autre langue, de dramaturgies de leur choix, appartenant à des aires linguistiques et culturelles différentes. Travail à la table et énergie corporelle se croiseront et s'enrichiront mutuellement, tandis qu'ils exploreront une position de témoin, à l'égard du texte et de l'acte même de traduire, indispensable pour traduire en conscience.

Les étudiant.e.s auront la possibilité d'explorer la complexité du traduire en collectif et de participer au travail de *La Langue du bourricot*, collectif de traduction théâtrale fondé à Paris 8 en 2012 qui publie des traductions de dramaturges italiens tels que Matteo Bacchini, Antonio Moresco ou Emma Dante.

Aucune connaissance linguistique spécifique n'est requise.

Jeunes chercheurs et doctorant.e.s sont les bienvenu.e.s.

Une bibliographie sur les questions de traduction sera distribuée.

À lire pour préparer la première séance :

Éloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, spécial *Traduire pour le théâtre*, n° 222, 2010, p. 103-124, <https://traduire.revues.org/450>

- Soit choisir UE2 EC5bis Opéra et mise en scène

L'imagination opératique : scènes, spectateurs et ailleurs de l'opéra. CELINE FRIGAU MANNING

Semestre 1. Jeudis. 15h-18h, A072

(5 ECTS)

Code apogée EAA1OPEC

Si l'opéra recouvre une réalité scénique, esthétique et institutionnelle, c'est aussi un lieu de l'imaginaire, de la mémoire individuelle et collective, habité par ses spectateurs et ses non-spectateurs. Il infuse ce qu'on pourrait identifier comme une « imagination opératique ».

Ce séminaire entend donc interroger le regard, l'écoute et la mémoire du spectateur d'opéra – dans l'espace de rêverie que celui-ci s'ouvre, à contrefilet de l'information, entre le souvenir et l'oubli, dans les ailleurs de l'opéra. Théâtre en musique riche de mythes fondateurs (à commencer par le sien propre, celui de l'« œuvre d'art totale »), l'opéra est sans cesse réinvesti par d'autres formes artistiques et circule largement dans des sociétés où il est souvent associé à des modes de dramatisation spécifiques, relevant de l'intensité ou de l'excès, de figures entières et d'un monde moral sans concession. Les lieux et les institutions qui programment des opéras doivent relever des défis de médiation conséquents, s'efforçant de (ré)inventer le public d'un art accusé d'être élitiste, inaccessible à tous voire en voie d'extinction.

Attentif aux projets personnels de recherche des étudiant.e.s, ce séminaire propose, d'une part, une réflexion esthétique, historique et théorique nourrie par l'actualité et la lecture de textes fondamentaux, et d'autre part, une expérience pratique de mise en récit (écrit, audio, vidéo, performé) du souvenir. Travail à la table et exploration des lieux de l'opéra d'aujourd'hui, consacrés ou plus surprenants, se croiseront et s'enrichiront mutuellement, tandis qu'en interrogeant le spectateur d'opéra, les étudiant.e.s exploreront leur propre position de spectateurs. Ils rechercheront l'opéra dans ses ailleurs, ses tropes, ses clichés et ses détournements au théâtre, à la télévision, au cinéma, en danse ou en littérature – alimentant une « imagination opératique ».

Les étudiant.e.s auront la possibilité d'assister à des répétitions à l'Opéra de Paris et de participer au projet *Transmédia* piloté par le Théâtre des Champs-Élysées autour de la création du *Retour d'Ulysse dans sa*

patrie de Claudio Monteverdi, en collaboration avec l'École de Condé, l'École 42 et le campus de la Fonderie de L'image.

Aucune connaissance musicale spécifique n'est requise.

Jeunes chercheurs et doctorant.e.s sont les bienvenu.e.s.

Premiers éléments de bibliographie :

Céline Frigau Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur*, Paris, Champion, 2014.

Christian Merlin (dir.), *Opéra et mise en scène, L'Avant-Scène Opéra*, n°241, 2007.

Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993.

Isabelle Moindrot et Alain Perroux (dir.), *Le Théâtre à l'opéra, la voix au théâtre, Alternatives théâtrales*, n°113/114, juillet 2012.

Timothée Picard (dir.), *Opéra et mise en scène, vol. 2, L'Avant-Scène Opéra*, n° 289, novembre-décembre 2015.

Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016.

Voir aussi les numéros de *L'Avant-Scène Opéra* de la série « Opéra et Mise en scène » sur Robert Carsen (n° 269), Patrice Chéreau (n° 281), Olivier Py (n° 275), Peter Sellars (n°287).

- Soit choisir UE2 EC5ter Atelier-Laboratoire CréaTIC (sous réserves)

MASTER 1 - SEMESTRE 2

TRONC COMMUN

10 ECTS

UE 3. NOUVEAUX PAYSAGES DE L'ART (COEF. 1). 2 EC : (10 ECTS)

1) 5 ECTS à choisir entre UE3 EC6 Culture et mondialisation/ EC6bis (séminaire à choisir dans le Master 1 du diplôme, attention le même EC ne peut être validé deux fois, UFR, P10, autres) :

- Soit choisir UE3 EC6 Culture et mondialisation

Problématiques culturelles appliquées. PASCALE BUQUET-TABART

2ème semestre. Lundis. 18h - 21h. (Horaires et lieu à préciser.)

(5 ECTS)

code apogée EAA2LB6C

Du fonctionnement d'une structure artistique et culturelle sous tous les aspects (programmation, production, accueil, relations avec le public, médiation : Le Festival d'Automne à Paris, le CENTQUATRE-PARIS.

- Soit choisir UE3 EC6bis (séminaire à choisir (dans le Master 1 du diplôme, attention le même EC ne peut être validé deux fois, UFR, P10, autres) (5 ECTS)

2) 5 ECTS à choisir entre UE3 EC7 Théâtralités contemporaines de l'art / EC7bis (séminaire à choisir dans le Master 1 du diplôme, attention le même EC ne peut être validé deux fois, UFR, P10, autres) (5 ECTS) :

- Soit choisir UE3 EC7 Théâtralités contemporaines de l'art

Les institutions de l'art. EMANUELE QUINZ

EAA2LB6C

2ème semestre. Mardis. 12h - 15h. Salle de Paris 8, à préciser.

(5 ECTS)

code apogée EAA2TCAC

Le séminaire questionnera la notion d'institution dans les domaines de l'art et de la culture.

L'institution n'est pas seulement envisagée du point de vue des stratégies de production et diffusion de la création contemporaine (en proposant une analyse comparative de différents lieux culturels à l'échelle locale, nationale et internationale), mais aussi en tant qu'instance dépositaire de valeurs et de normes. Une attention particulière est portée aux pratiques artistiques histor.

(5 ECTS)

Code Apogée EAA2PRAC

Si l'on constate un retour du collectif au sein de la création théâtrale contemporaine, comme en témoigne l'efflorescence actuelle de troupes d'acteurs sans metteur en scène déclaré, de « théâtres permanents » ou autres coopératives, il convient de se demander comment ces différentes organisations collectives contribuent à penser et à mettre en jeu les formes du théâtre de demain ainsi que les modalités d'un être-ensemble et d'un agir collectif. Comment s'organisent l'écriture, la dramaturgie, le jeu, la mise en scène, quand la parole et la prise de décision sont *a-priori* distribuées – si ce n'est équitablement, du moins horizontalement – entre les différents membres du groupe ? Comment s'organiser ? Comment déterminer une vision collective ? Comment se mettre d'accord ? Comment tenter de cultiver le *dissensus* tout en travaillant ensemble à la création d'une œuvre commune ?

Ce cours propose une approche théorico-pratique de la création collective telle qu'elle se manifeste dans la performance et le théâtre aujourd'hui. À partir d'un corpus constitué de compagnies et d'artistes français (Chiens de Navarre, d'Ores et Déjà) mais aussi britanniques (Lone Twin, Forced Entertainment, Improbable), allemands (Gob Squad, Rimini Protokoll) ou américains (Goat Island, Natural Theatre of Oklahoma), nous proposerons une analyse suivie des techniques, procédés et méthodes de travail qui caractérisent le travail de plateau, d'écriture et de dramaturgie collectives de ces artistes contemporaines, notamment grâce à l'examen de sources diverses (analyses de spectacles, rencontres et entretiens avec des artistes) et à des exercices concrets de mise en situation (constitution d'une compagnie, rédaction d'un manifeste, travail de recherche collectif)

Ce faisant, nous analyserons, mettrons en jeu *pratiquement* et critiquerons les principes structurants qui caractérisent ce travail contemporain de création collective tant au niveau des modes d'organisation et de production du travail qu'au niveau des esthétiques adoptées. Les étudiants seront ainsi amenés à réfléchir tout particulièrement aux éléments suivants de la création théâtrale :

- constitution du collectif et modalités de travail adoptées
- axes dramaturgiques
- procédés d'écriture et de composition
- styles de jeu
- choix de mise en scène et de scénographie
- protocoles de répétition
- implications idéologiques sociales et politiques de ces modes d'organisations

Des photocopies de quelques lectures essentielles seront distribuées en cours, mais les lectures comprendront notamment M.-C Autant-Mathieu, *Créer, ensemble, points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*,

R. Doyon et G. Freixe, *Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980*; T. EtcHELLS, *Certain Fragments : Contemporary Performance and Forced Entertainment* ; D. Williams, & C. Lavery, *Good Luck Everyboy: Lone Twin, Journeys Performances Conversations*; J. Britton, *Encountering Ensemble*; J. Harvie J. & A. Lavender, *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*; D. Heddon, & J. Milling, *Devising Performance: A Critical History*; J. Kelleher & N. Ridout, N., *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*; D. Radosavljevic, *The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers*; R. Goldberg, *La Performance: du Futurisme à nos jours*; H-T Lehman, *Le Théâtre post-dramatique*; I. Barbéris, *Théâtres contemporains: Mythes et ideologies*.

Sachant que le matériel bibliographique est en partie anglophone, il est attendu que les étudiants se seront familiarisés, avant le début du cours, avec certains des ouvrages anglophones recommandés.

Assiduité et ponctualité seront indispensables pour la validation du séminaire.

- Soit choisir UE4 EC8bis Hybridations

Le théâtre du genre. RAPHAELLE DOYON

Semestre 2. Jeudis JEUDI 10h-13h, CALENDRIER SPÉCIAL (voir dates précisées ci-dessous), à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 105 bd Raspail, 75006, Paris, salle 13 et salle 4 pour la séance du 16 février.

Les cours qui, pour la plupart, réuniront les étudiant.e.s de Paris 8 et de l'EHESS dans un séminaire commun sur l'histoire du geste dans les arts vivants (cf. <https://enseignements-2016.ehess.fr/2016/ue/1267/>) ont lieu à l'EHESS de 10 h à 13 h (salle 13, 105 bd Raspail 75006 Paris), les 12 et 26 janvier, 2, 9, 16 (salle 4 exceptionnellement) et 23 février, les 9, 23, et 30 mars, le 27 avril et le 11 mai.

ATTENTION PREMIÈRE SÉANCE LE 12 JANVIER ET DERNIÈRE SÉANCE LE 11 MAI.

Code Apogée EAA2HYBC

Pour toute question, écrire à doyonraphaelle@gmail.com

En outre, nous introduirons le « genre » comme rapport social de sexe et « identité de rôle », et ouvrirons plusieurs pistes de réflexion :

- la critique épistémologique d'historiographies non mixtes et la réhabilitation de l'histoire des femmes dans l'histoire du théâtre,
- l'analyse de la division sexuée du travail artistique et des mécanismes qui ont mené à l'exclusion des femmes aux degrés les plus élevés de la hiérarchie (accès aux formations et aux instances de légitimation),
- la construction performative de la féminité et de la masculinité,
- l'étude des performances féministes,
- l'analyse des rôles féminins et masculins, des identités sexuées, et/ ou des rapports de genres dans les textes dramatiques, spectacles ou performances.

Un travail de lecture et analyse de plusieurs textes clefs sur genre et art sera exigé.

2) 5 ECTS à choisir entre UE4 EC9 Atelier / EC9bis Séminaire

- *Soit choisir UE4 EC9 Atelier pratique*

Atelier. STEPHANE POLIAKOV

2ème semestre. Mardis 15h-18h. Maison des Sciences de l'Homme – Paris Nord (20, av. G. Sand 93210 Saint-Denis. Métro : Front Populaire, ligne 12). (Horaires à confirmer.)

(5 ECTS) Code apogée EAA2ATEC.

Cet atelier est conçu dans le prolongement du séminaire Stanislavski du premier semestre. Il peut toutefois être suivi indépendamment. L'enjeu de l'atelier est de mettre en pratique l'approche stanislavskienne, comprise au sens large du « système de Stanislavski ». Il s'agira de voir comme un texte dramatique peut mettre à l'épreuve cette théorie, ses limites et ses enjeux : travail sur les *circonstances proposées*, primauté de *l'action*, *analyse par l'action de la pièce et du rôle*, *atmosphère*, *sensation de soi créatrice*, *imagination*, etc. Le théâtre et la prose de Tchekhov pourront nous servir de fil directeur dans cette approche, mais il pourra être fait appel à d'autres textes dramatiques, poétiques, romanesques ou théoriques. Les propositions personnelles et suggestions de texte seront également les bienvenues. Il s'agit essentiellement d'un travail de plateau sur le jeu de l'acteur.

Bibliographie indicative : voir le Séminaire Stanislavski.

- *Soit choisir UE4 EC9bis Séminaire*

Étude des pratiques performatives et spectaculaires. JEROME DUBOIS

Semestre 2. Mercredis. 15h-18h. A1 169 Studio. Horaires et lieu sous réserves, à préciser

(5 ECTS) Code apogée EAA2SEMC

Après une définition des fondements de l'ethnoscénologie, de ses principes épistémologiques et méthodologiques, nous aborderons diverses études de cas de pratiques performatives et spectaculaires, en illustrant par ailleurs comment celles-ci inspirent ou questionnent les arts du spectacle vivant. Pour valider le séminaire, il sera demandé à chaque étudiant de rédiger un dossier rendant compte de l'étude d'une pratique performative et spectaculaire de son choix, qu'il exposera à l'oral.

Bibliographie : Jérôme Dubois & Dalie Giroux, *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'est du Canada*, L'Harmattan, 2014 ; Jean-Marie Pradier : *La scène et la terre, questions d'ethnoscénologie*, ouvrage collectif, Internationale de l'Imaginaire, numéro 5,(Babel), 1996 ; *Les spectacles des autres, questions d'ethnoscénologie II*, ouvrage collectif, Internationale de l'Imaginaire, numéro 15,(Babel), 2001 ; *Horizons/Théâtre n°4*, Ethnoscénologie, Les incarnations de l'imaginaire, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.

UE 5. PROJET D'ETAPE (COEF. 1) (10 ECTS)

MASTER 2 - SEMESTRE 1

TRONC COMMUN 13 ECTS

UE 6. FONDAMENTAUX II (COEF.1) 2 EC : □ (13 ECTS)

1) 7 ECTS à choisir entre UE6 EC10 Mémoire et transferts culturels / EC10bis Théâtre, politique et société

- Soit choisir UE6 EC10. Mémoire et transferts culturels.

Mémoire et transferts culturels. ISABELLE MOINDROT

Séminaire intensif du 16 janvier au 20 janvier inclus. 10h-17h. A0168.

(7 ECTS) Code Apogée EAA3MTRC

Conçu en lien avec l'actualité culturelle de la saison, le séminaire intensif « Mémoire et transferts culturels » sera consacré à l'étude des pratiques transculturelles d'appropriation, de réactivation et de transformation des patrimoines artistiques à travers le temps, l'espace, les genres et les disciplines. Sans se limiter à l'approche classique des transferts culturels, qui permet d'observer les logiques d'influence et d'échange visibles au plan de l'histoire et des sociétés, le cours prendra en compte la part plus intime des expériences individuelles dans ces mouvements de transfert, de migration et de recomposition, à l'œuvre dans le champ de l'art. Il interrogera pour cela des matériaux variés : œuvres, textes théoriques, entretiens, articles de presse, etc., et prendra en compte non seulement le théâtre, la danse et la performance, mais la musique, le cinéma, les arts plastiques, les arts de l'exposition, les pratiques hybrides contemporaines. Après concertation avec le groupe, chaque journée sera focalisée sur un exemple précis, articulé à un concept et une pratique : transposition et réécriture ; traduction et adaptation ; appropriation et anthropophagie ; archives et reenactment ; patrimoine et replay ; mémoire et post-mémoire...

L'après-midi du 20 janvier sera consacrée à la restitution des travaux.

Evaluation :

- Un travail bref et bien cadré à présenter à l'oral.
Ce travail pourra être fait à plusieurs.
Il sera ciblé sur une étude de cas, si possible articulant le thème du(des) mémoire(s) de Master avec la problématique du cours.
- Un support écrit, correspondant au travail oral, comprenant une réflexion originale et rédigée (introduction problématique, développement, conclusion) de 10.000 signes, une bibliographie de 5 à 10 titres, 2 à 5 sources documentaires variées (iconographie, vidéo, entretiens audios, etc.)
Chaque travail écrit doit être individuel. Plagiat: Le plagiat est rigoureusement interdit.

Quelques repères bibliographiques

- AMIEL, Vincent et FARCY, Gérard-Denis (dir.), *Mémoire et éveil, archives en création*, Montpellier, L'Entretemps, 2006.
- ANDRADE DE, Oswald, Rolnik, Suely, *Manifeste anthropophage/ Anthropophagie zombie* [1928], trad. Lorena Janeiro, Paris, Blackjack éditions, "Pile ou Face", 2011.
- BANU, Georges (dir.), *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Cahiers de L'Herne, n°58, Paris, L'Herne, juin 1990.
- BANU, Georges, *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, 1987.
- BARBERIS, Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants*, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015.
- DESCOLA, Philippe, *L'Ecologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éd. Quae, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DOSSE, François et Goldenstein, Catherine (dir.), *Paul Ricoeur, penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013.
- ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, PUF, 1999.
- GLICENSTEIN, Jérôme (dir.), *Remake, reprise, répétition*, revue Marges, n°17, 2013.

- GRESILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, BUDOR, Dominique, *Genèses théâtrales*, CNRS-Editions, 2010.
- HÄHNEL-MESNARD, Carola, LIENARD-YETERIAN Marie et MARINAS, Cristina (dir.), *Culture et mémoire, Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.
- MALKIN, Jeanette R, *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan Press, 1999.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984...], Gallimard, coll. Quarto, 1997.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2003.
- ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- TRAVERSO, Enzo, *Le Passé, mode d'emploi*, Paris, La Fabrique, 2005.

- Soit choisir UE6 EC10bis Théâtre, politique et société

Théâtre en temps de crise. MARTIAL POIRSON

Semestre 1. Lundis. 15h-18h.

(7 ECTS) code apogée EAA3TPSC

À partir d'un vaste répertoire de théâtre publié et/ou représenté depuis une quinzaine d'années, mais également de manuscrits reçus par les comités de lecture de théâtres et d'expérimentations de plateau (spectacles, performances, installations), ce séminaire envisage une traversée des théâtres contemporains francophones qui se saisissent de la crise économique, politique, sociale, culturelle ou écologique. À la croisée des arts du spectacle, des sciences sociales et de la philosophie politique, il propose la plongée dans un *théâtre de crise* et offre une grille de lecture du sursaut néolibéral de nos sociétés postmodernes, à l'heure du capitalisme cognitif et attentionnel, des conflits interculturels, des dispositifs insurrectionnels, des guerres civiles et des génocides. Il porte à nouvel examen le redéploiement d'un théâtre politique qui s'avoue rarement en tant que tel et revendique un art du détour, comme s'il existait une concordance entre drame de la crise et crise du drame dans le théâtre post-dramatique. Le séminaire sera ponctué par des interventions d'artistes (auteurs, dramaturges, metteurs en scène, performeurs)...

Partenaires institutionnels : Centre national du théâtre, Festival d'Automne, Théâtre de la Colline, Centquatre, TGP de Saint-Denis, T2G de Gennevilliers, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Théâtre des Amandiers de Nanterre.

2) 6 ECTS à choisir entre UE6 EC11 Technologies de la scène / EC11bis Langue

- Soit choisir UE6 EC 11. Technologies de la scène

Le rapport scène salle. NATHALIE COULETEL

Semestre 1. Jeudis. 12h-15h. A0168.

(6 ECTS) Code apogée EAA3NTEC

Chaque forme spectaculaire repose sur le rapport noué entre scène et salle, mais, plus généralement, entre œuvre et public, artistes et spectateurs. Ce rapport, sujet de tous les fantasmes et de toutes les expérimentations, révèle en partie la façon dont le spectacle est conçu, mais aussi la façon dont il envisage le public – ou même *un* public. Il ne s'agit donc pas d'étudier seulement le lien entre spectateur et œuvre, mais aussi l'inclusion de ce spectateur potentiel dans le processus de création et sa réalisation. Pour ce faire, outre l'analyse de formes historiques et plus contemporaines, un questionnement sur les créations étudiées dans les divers sujets de mémoires des étudiants sera proposé. Bibliographie et modalités de validation fournies lors du premier cours.

- Soit choisir UE6 EC11bis Langue : voir précisions en fin de présentation des enseignements.

PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION »

17 ECTS

UE 7. SCÈNES HYBRIDES (COEF. 1). 3EC : (17 ECTS)

1) UE7 EC12 Méthodologies de recherche (6 ECTS)

Perspectives et outils d'études en arts de la scène. ERICA MAGRIS

Semestre 2. Mardis. 12h-15h. Studio.

(6 ECTS). Code apogée

Selon Josette Féral, le théâtre n'a pas produit de science qui lui soit propre" (J. Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretiens, 2011, p. 26). En effet, bien que les études théâtrales aient désormais un place légitime et reconnaissable dans le milieu universitaire, plusieurs disciplines aux questionnements et aux outils différents se sont construites autour du fait théâtral. La complexité du théâtre tant du point de vue esthétique qu'économique et politique, ainsi que son caractère éphémère et sa proximité avec d'autres pratiques rituelles et spectaculaires, sont à l'origine de multiples perspectives de recherche qui s'articulent d'une part selon les dimensions chronologiques (présent/passé) et géographiques (ici/ailleurs), de l'autre selon la temporalité interne de la création (phases de production et de réception) et la définition de l'objet étudié lui-même (contexte, texte/jeu/mise en scène, représentation/action, etc.). Ce cours propose de réfléchir de manière organique et critique à ces "approches plurielles", selon l'expression de Catherine Brun et Marie-Madeleine Mervant Roux, des arts de la scène. Nous commencerons notre parcours en retraçant les origines des études théâtrales en France pour ouvrir ensuite aux traditions d'autres pays, comme l'Italie et l'Allemagne, et aux différentes tendances émergées au XXème siècle (historiographique, sémiologique, anthropologique, ethnoscénologique sociologique, entre autres). Nous nous pencherons sur la naissance et l'essor des performance studies aux Etats-Unis, pour parvenir à l'observation du paysage actuel, aux questionnements qui le structurent et à ses relations avec le contexte socio-politique. La lecture de textes théoriques et l'analyse de publications marquantes, la rencontre avec des intervenants extérieurs et le suivi d'événements scientifiques seront parmi nos bases de réflexion. La bibliographie et le calendrier seront communiqués au début du cours."

2) 5 ECTS à choisir entre UE7 EC13 Spectacle vivant et nouvelles technologies / EC13bis (séminaire à choisir parmi les cours de M1 du parcours hors de ceux déjà validés) / ou STAGE

- Soit choisir *UE7 EC13 Spectacle vivant et nouvelles technologies*

Spectacle et nouvelles technologies. GEORGES GAGNERE

1er semestre. Lundis. 12h-15h. Studio.

(5ECTS) code apogée EAA3SNTC

Après avoir abordé les fondements historiques de la révolution numérique qui bouleverse actuellement les pratiques artistiques, nous explorerons deux concepts fondamentaux pour l'acteur contemporain à travers la mise en œuvre pratique de dispositifs performatifs : le rapport au temps et la notion d'interactivité, le rapport à l'espace et la réalité hybride.

Nous proposons ainsi la participation à deux projets :

Ateliers de recherche-crédation « Masque et technologies », dans le cadre du projet labex Arts H2H La Scène Augmentée (<http://sceneaugmentee.labex-arts-h2h.fr/>) Projet transmedia piloté par le Théâtre des Champs-Élysées autour de la création du Retour d'Ulysse dans sa patrie de Monteverdi (février 2017), en collaboration avec l'Ecole de Condé, l'Ecole 42 et le campus de la Fonderie de L'image.

Lectures

Ligeia, dossier sur l'art, « Théâtres Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre d'aujourd'hui », janvier-juin 2015, Paris

Dixon (Steve), "Digital Performance", MIT Press, 2007

Dusigne (Jean-François), "La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?", Les Solitaires Intempestifs, 2015

Salter (Chris), "Entangled", MIT Press, 2010

Simondon (Gilbert), "Du mode d'existence des objets techniques", Éditions Aubier, 1958

Triclot (Matthieu), "Le Moment cybernétique. La constitution de la notion d'information", Champ Vallon, 2008.

- Soit choisir *UE7 EC13bis (Séminaire au choix parmi les cours de M1 du parcours, hors de ceux déjà validés) (5ECTS)*

- Soit choisir *STAGE* 1 seul stage validable par semestre (5 ECTS)

3) 6 ECTS à choisir entre UEC EC 14bis séminaire libre ; ou STAGE (1 seul stage validable par semestre)

MASTER 2 - SEMESTRE 2

PARCOURS « SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION » 30 ECTS □

UE 8 ACTEURS DU MONDE (COEF. 1). 1 EC : □ (5 ECTS)

1) 5 ECTS à choisir entre UE8 EC15 Séminaire / UE8 EC15 bis Atelier / EC 15 ter (séminaire à choisir parmi les cours de M1 du parcours, hors de ceux déjà validés)

- *Soit choisir UE 8 EC15 Séminaire*

Formation de l'acteur et transformation scénique. NATHALIE COULETEL

2ème semestre. Jeudis, 12h-15h A0168

(5 ECTS, coef. 1) code apogée

Sous l'impulsion des créateurs scéniques et de leurs processus de création, des renouvellements de la conception et de la formation de l'acteur émergent. Historiquement, à partir de la fin du XIXe siècle, les rénovations de la mise en scène induisent une contestation des enseignements et jeux de l'acteur en Europe et donc, des propositions alternatives. La découverte de pratiques extra-occidentales, mais aussi l'intérêt porté aux autres arts (cinéma, danse, music-hall, arts plastiques, cirque, musique, etc.) transforme profondément l'art du comédien et ouvrent des pistes diversifiées, liées à des conceptions scéniques. Le spectacle contemporain, qui fait largement appel à des amateurs, des témoins ou des artistes venus d'autres disciplines, atteste l'actualité de cette recherche. En fonction des sujets de mémoires, une attention particulière sera proposée aux questionnements liés à cette thématique.

Bibliographie et modalités de validation fournies lors du premier cours.

- *Soit choisir UE8 EC15 bis Atelier*

Ecritures et mises en jeu de l'histoire vécue. JEAN-FRANCOIS DUSIGNE

Semestre 2. Jeudis, de 9h à 12h. ARTA.

(5 ECTS, coef. 1) code apogée

Comment, sur un plateau nu, seul et à plusieurs, articuler une ou des histoires, les composer, du souvenir intime à l'histoire collective, de l'autofiction au mythe...

Raconter l'événement passé, se souvenir, voir, sentir, produire des images : pour s'en décharger ?, tenter de comprendre ?, réactiver l'instant ?, résister à l'oubli ?, ne plus le revivre ?, modifier les points de vue ?, libérer la parole ?, réinventer ?... Les motivations et visées sont multiples et parfois contradictoires. □

Comment construire en fonction ces fragments d'histoires dans l'espace et le temps, de la linéarité au montage, de l'enchaînement de causes à effet aux techniques du collage...

Pourront éclairer nos expérimentations quelques références à des auteurs contemporains tels que Laurent Gaudé, Wajdi Mouawad, Jean-René Lemoine, Simon Abkarian, Dieudonné Niangouna... qui brouillent les repères traditionnels, voyagent entre les cultures, dans le monde réel ou onirique en n'hésitant plus, dans leur prise au monde, à croiser dans leurs propres dramaturgies différents registres, passant par exemple du témoignage documentaire au conflit de forces cosmologiques, de la distance du récit mythologique à l'éprouvé...

De quels outils des acteurs créant ensemble peuvent-ils disposer (et lesquels sont à inventer) pour combiner la faculté de ressentir avec l'art de raconter des histoires, la mise à distance, les rôles de passeur, de rhapsode ou encore de joueur...

De l'élaboration personnelle à l'écriture collaborative de plateau, du réel à sa poétisation, propositions et essais pratiques viendront ici nourrir la réflexion commune.

Nos explorations nous amèneront à reconsidérer les questions de l'incarnation en rapport à la représentation, à l'épique, au ludique, au psychologique.

Ce faisant, les questions liées à l'adresse aux spectateurs, à leur réception, ainsi qu'à la notion de catharsis seront posées.

- *Soit choisir UE8 EC 15 ter (à choisir parmi les cours de M1 du parcours, hors de ceux déjà validés.)*

UE 9. MEMOIRE DE RECHERCHE (COEF. 3) □

Réalisation du mémoire de recherche (18 ECTS) □ et Soutenance du mémoire de recherche (7 ECTS)

LANGUES / PRECISIONS

PRE-INSCRIPTIONS AUX COURS DE LANGUES 1^{er} SEMESTRE DE L'ANNÉE UNIVERSITAIRE 2016-2017 : INFORMATIONS sur <http://www2.univ-paris8.fr/cdl/spip.php?article143> Le choix du cours de langue détermine votre mode de pré-inscription. Tous les étudiants qui souhaitent s'inscrire à une langue et qui ne sont pas des grands débutants doivent impérativement passer un test pour connaître leur niveau. Merci de vous reporter à l'onglet « test de langues » pour plus d'informations : <http://www2.univ-paris8.fr/cdl/spip.php?rubrique75>

7 COURS DE LANGUES FLECHES POUR LES ETUDIANTS DU DEPARTEMENT THEATRE (3 AU S1, 4 AU S2)

Les cours ci-dessous peuvent être choisis par les étudiant.e.s du Département Théâtre pour valider un EC Langue ou un EC libre.

Les étudiant.e.s peuvent s'adresser directement aux enseignant.e.s pour connaître la procédure de pré-inscription à suivre.

1^{er} semestre

NOM : BENSE FERREIRA ALVES

PRENOM : Celia

INTITULE DU COURS : Sociology of Culture - Theater and Community

Cours dispensé en anglais, validable comme EC libre ou comme EC Langue.

NIVEAU : M

SEMESTRE : S1

JOUR, HEURES ET SALLE : jeudi 12h-15h (salle: se renseigner auprès du secrétariat des Masters de l'UFR LLCE-LEA)

RESUME DU COURS :

OBJECTIVES: The aim of this course is to give students the possibility to explore a new communications tool so as to investigate an art world. Crawling through theater websites, we will try and account for what these documents can tell us about theater as an activity and an art world, and what theaters tell us about the notion of community. Thanks to a set of sociological perspectives on art in general and theater in particular, as well as an ethnographic study of theater in the San Francisco Bay Area, we will consider theater as an occupation, a labor market, a world of values, and a local world in a national and regional context. Going through the production, distribution and consumption processes, we will try and apprehend the kind of community theater gives rise to.

FIELDWORK ASSIGNMENT: All students will be required to complete a study that requires both individual and teamwork (60% of the final grade). The students will collect data on theater websites so as to tackle a specific aspect of theater and communicate results on a weekly basis through oral presentations. The data collected will then be set in perspective with theoretical analyses on art as well as firsthand documents on theater so as to produce an online paper that will present an aspect of the relationships between theater and community. Students are also required to read the references provided weekly, present a paper review and participate in class meetings (40% of the final grade).

Et pour la responsable administrative :

Mail de l'enseignante : celia.bense@univ-paris8.fr

NOM : FAVERZANI

PRENOM : Camillo

INTITULE DU COURS : L'OPERA OU LE TRIOMPHE DES FEMMES

Cours dispensé en français, avec lectures en italien et en traduction.

NIVEAU : L et M

JOUR, HEURES ET SALLE : VENDREDI 9-12 Salle : se renseigner auprès du département d'italien à partir du 5 septembre

RESUME DU COURS : Volontairement en polémique avec le titre du livre de Catherine Clément, ce séminaire se propose d'analyser les agissements sur scène de l'héroïne opératique. Héroïne sacrificielle, il est vrai, et par la volonté des hommes, du moins dans un grand nombre d'opéras romantiques. Héroïne qui évolue néanmoins d'une façon souvent déterminée et qui meurt de manière sublime. Nous considérerons

donc plusieurs personnages féminins de l'opéra italien du XIX^e siècle, d'abord dans leur phase active, au cœur de la progression de la trame, ensuite dans le portrait que le compositeur et le librettiste font de sa mort, sacrifice auréolé le plus souvent de l'apogée vocal de l'interprète. Nous aborderons aussi la question de l'opéra bouffé où l'héroïne, ne mourant pas, mène parfois les hommes par le bout du nez et a le dessus sur leur cruauté.

Mail de l'enseignant : camillofaverzani@gmail.com

NOM : GALAL-MOHAMED

Prénom : AHMED

INTITULE DU COURS : Arts arabes : théâtre

Cours dispensé en français et en arabe ; le corpus est obligatoirement en arabe, et les étudiants intéressés doivent obligatoirement connaître l'arabe afin de lire les extraits des textes étudiés.

NIVEAU : L ou M

SEMESTRE : S1

JOUR, HEURES ET SALLE : jeudi (9h - 12h), salle (à préciser en septembre).

RESUME DU COURS : Ce cours propose une introduction à l'art théâtral dans le monde arabe, à travers l'étude historique de ses différentes formes, de la naissance des premières troupes théâtrales ainsi qu'une brève analyse de leurs textes fondateurs. L'approche historique sera privilégiée afin d'initier les étudiants à une lecture critique, en mettant en relief le processus d'évolution du théâtre arabe et ses rapports avec l'histoire politique et culturelle du monde arabe moderne. Un partenariat est établi avec le Théâtre Jean Arp à Clamart grâce auquel nos étudiants peuvent y effectuer leur stage (30h - S2).

Mail de l'enseignant : ahmed.galal-mohamed@univ-paris8.fr

2^e semestre

NOM : KARSKY

PRENOM : Marie Nadia

INTITULE DU COURS : Traduire le théâtre

NIVEAU : L3-M1 et M2

JOUR, HEURES ET SALLE : non encore déterminés (mardi, 15-18, à vérifier)

RESUME DU COURS : Comment s'assurer que traduire le théâtre, c'est bien traduire pour le théâtre? Pourquoi dit-on parfois qu'une traduction constitue une première ébauche de mise en scène? On abordera la spécificité de la traduction théâtrale, avec la question de l'adaptation des allusions historiques et culturelles, des problèmes de style et de prosodie, et ceux de la gestuelle et de la dimension scénique du texte. On travaillera la traduction dans les deux langues, de l'anglais vers le français et inversement, à partir d'extraits de pièces du 19^{ème} au 21^{ème} siècle, pour la plupart.

Mail de l'enseignant : mnkarsky@gmail.com

NOM : MARIE

PRENOM : Caroline

INTITULE DU COURS : Jongleries temporelles

NIVEAU : L

SEMESTRE : S2

JOUR, HEURES ET SALLE : Mardi 9h-12h (la salle sera indiquée sur le site du DELA, Département d'Etudes Littéraires Anglaises)

RESUME DU COURS :

Jongleries temporelles

Langue d'enseignement : anglais

Langue des textes étudiés : anglais

Si le théâtre est, par définition, un art du présent, comment peut-il donner à voir le passé ou le passage du temps ? Certains dramaturges contemporains jouent à entrelacer les temporalités dans des pièces où notre conception de la chronologie et nos repères temporels conventionnels volent en éclats. Cette volonté de briser le continuum temporel pour jongler avec le temps ne relève pas d'un simple jeu avec les attentes d'un spectateur qu'on chercherait à déstabiliser. Que révèlent de telles jongleries temporelles sur notre rapport au temps, à la mémoire, au présent ? Que nous disent-elles de la nature même du théâtre et de la réalité ? Et qu'advient-il lorsque ces œuvres sont transposées au cinéma ?

Bibliographie indicative :

Miller, Arthur, *Death of a Salesman* (1949), Pinter, Harold, *Betrayal* (1978), Shaffer, Peter, *Amadeus* (1979), Crimp, Martin, *Getting Attention* (1991)
Mail de l'enseignante : caroline.marie@univ-paris8.fr

NOM: HERSANT

PRENOM : Patrick

INTITULE DU COURS : Manger l'autre : le cannibalisme en littérature et au cinéma

NIVEAU: L

SEMESTRE: 2

JOUR, HEURES ET SALLE : Mercredi, 12h – 15h

Salle : se renseigner auprès du département d'italien à partir du 5 septembre.

RESUME DU COURS :

Consommer la chair humaine ! Pour être aussi vieille que l'humanité, cette pratique n'en suscite pas moins l'incompréhension et le rejet horrifié. Il ne sera certes pas interdit de frémir à la lecture des textes proposés, mais on cherchera précisément à comprendre le sens, la dimension historique et la portée morale de l'anthropophagie. Ce séminaire sera l'occasion de parcourir un corpus littéraire très varié sans s'interdire le détour par des récits d'explorateurs, des textes de psychanalyse ou d'anthropologie, voire des articles relatant quelques faits divers historiques. Du géant borgne de l'*Odyssee* aux tueurs en série de la fiction contemporaine, de Shakespeare à Joseph Conrad en passant par l'ogre des contes ou le sauvage des contrées exotiques, nous verrons comment le cannibalisme attesté ou fantasmé permet de construire une altérité radicale.

Joseph Conrad, *Falk – A Reminiscence* (1901) Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Grimm, *Le Conte du génévrier* (1812), Homère, *L'Odyssee* (VIII^e siècle av. J.-C.), Herman Melville, *Typee* (1846)

Montaigne, *Essais* (1592), Edgar A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*

Shakespeare, *Titus Andronicus* (1594), Tennessee Williams, *Suddenly, Last Summer* (1958)

Mariella di Maio, *Le Cœur mangé*, Paris, PU Sorbonne, 2005

Mail de l'enseignant : patrick.hersant@univ-paris8.fr

NOM : KLEIMAN-LAFON

PRENOM : SYLVIE

INTITULE DU COURS : JANE AUSTEN: PRIDE AND PREJUDICE (and zombies)

NIVEAU : L et M

SEMESTRE : 2

JOUR, HEURES ET SALLE : mardi 9h-12h (salle à préciser, voir le site du DELA)

RESUME DU COURS :

Ce cours proposera l'étude approfondie d'une œuvre classique de la littérature britannique tout en proposant des incursions du côté de ses adaptations cinématographiques et de ses réécritures (parodies, suites, etc...).

Il est indispensable d'acheter et de lire le roman de Jane Austen — édition recommandée : *Pride and Prejudice*, Penguin Classics, 2014. Les autres textes seront fournis par l'enseignante via la plateforme Moodle. Parmi les autres œuvres abordées figureront par exemple :

Romans

P. D. James, *Death comes to Pemberley* (2013), Jo Baker, *Longbourn* (2013)

Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies* (2009)

Films

Pride and Prejudice, Robert Z. Leonard (1940), *Pride and Prejudice*, BBC, minisérie de 4 épisodes (1995)

Pride and Prejudice, Joe Wright, film (2006), *Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, film (2001)

Bride and Prejudice, Gurinder Chadha, adaptation « Bollywood » (2004)

Et pour la responsable administrative :

Mail de l'enseignante : sylvie.kleiman-lafon@univ-paris8.fr

MASTER ARTS

MENTION ARTS DE LA SCENE ET DU SPECTACLE VIVANT

PARCOURS SCENES DU MONDE, HISTOIRE ET CREATION

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

Année 2016-2017

SOMMAIRE

I. CONSEILS POUR CERNER ET DEGAGER UNE PROBLEMATIQUE

II. CADRAGE DU PROJET

III. STRUCTURE DU MÉMOIRE

IV. EXIGENCES ACADÉMIQUES

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

VI. UNE OPTION PIONNIÈRE : LA « RECHERCHE CRÉATION »

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

VIII. SPECIALITES ET DOMAINES D'EXPERTISE DES ENSEIGNANTS

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 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 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 cérémoniaux, 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 atermoiements 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 MÉMOIRE

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

Circonstancier, 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 précédemment (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 RÈGLES DE BASE D'UN MÉMOIRE

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.

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 ;

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.

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)

Espace insécable nécessaire pour :

:

;

—

« ou »

! ou ?

Et pas pour :

(ou)

[ou]

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 *Brutiannicus*, *op. cit.*, p. 589.

⁵ Jean Racine, *ibidem*.

- 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.

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.

- 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.

6 Jean Racine, *ibid.* p. 589.

7 Jean Racine, *ibidem*.

8 Jean Racine, *ibidem*.

- 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 »⁹.

Je vous présente un ouvrage qui n'a peut-être rien de considérable que « l'honneur de [m'] avoir plu »¹⁰. Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, « que [...] je pourrais dire que son succès aurait passé mes espérances »¹¹.

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*¹².

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).

⁹ Jean Racine, *ibid.* p. 589.

¹⁰ Jean Racine, *ibidem*.

¹¹ Jean Racine, *ibidem*.

¹² Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 18.

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... »¹³...

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 martyre* de Corneille », *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.

¹³ Christian Biet, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyre* de Corneille », in *Littératures classiques*, n°39, « Littérature et religion », dir. G. Ferreyroles, Paris, Honoré Champion, printemps 2000, p. 83.

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 Beaufiles (MCF)</u> elianebeaufiles@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-création, travail créateur et statut de l'artiste, entrepreneuriat culturel et organisation du travail artistique.
<u>Raphaëlle Doyon (MCF)</u> doyonraphaëlle@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.

