

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LA CAVEA : REGARD AUTOETHNOGRAPHIQUE SUR UNE DÉMARCHE DE  
CRÉATION IN SITU*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
FRÉDÉRIK GAUTHIER

SEPTEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci aux collaborateurs et acteurs qui ont rendu ce projet possible : Thierry Boudreault-Barcados, Stéphanie Bergeron, Nicolas Chaîné, Jonathan Cusson, Olivier Duquette, Mathieu Galipeau, Geneviève Lavoie, Michael Marcyniuk, Alexandre Mercier et Marianne White.

Merci à Maud Gendron-Langevin et Jean-Frédéric Messier d'avoir dirigé cette recherche-crédation.

Merci à Danyele Sabourin et à toute l'équipe de Arbraska Laflèche pour votre ouverture et votre soutien.

Merci à mes parents qui m'offrent un appui inconditionnel.

Merci à Geneviève Laurin et Luka Sanader pour votre accueil et votre immense générosité.

Merci à Cédric Delorme-Bouchard pour les précieux conseils.

Finalement, merci à tous ceux qui m'ont encouragé et guidé dans la réalisation de cette maîtrise.

## AVANT-PROPOS

Ma première expérience d'exploration souterraine remonte à une trentaine d'années, lors d'une visite de la caverne Trou de la fée, au Saguenay. En descendant ses 68 mètres de profondeur, j'avais l'impression de découvrir un monde parallèle et de pénétrer dans un royaume à la fois hostile et fascinant.

À l'adolescence, avec deux compagnons, j'entrepris de partir à la découverte d'une caverne dont nous ne connaissions que l'existence probable et le lieu très approximatif. L'année qui suivit fut ponctuée de visites hebdomadaires dans non pas une, mais trois cavernes de la région de l'Outaouais. Il s'agissait de petites grottes de quelques pièces où il aurait été impossible d'être plus nombreux. Pour s'y rendre, le rituel était précis et sans faille. Nous attendions la nuit, descendions au sous-sol enfilez les vêtements de circonstance (tant utilitaires qu'ornementaux) et attraper les outils appropriés. Puis, armés de lampes frontales, nous sortions à pas de loup. Il fallait suivre un sentier en forêt, quitter le sentier par la droite après le grand bouleau et monter. L'entrée était petite et nous devions ramper dans un passage étroit pour arriver à la salle où nous étions plus confortablement installés. Ces cavernes étaient notre refuge, notre endroit coupé du monde, secret et précieux.

C'est en Islande il y a trois ans que j'ai repris contact avec le monde souterrain. Avant de partir seul en expédition dans un immense champ de roche volcanique, j'ai croisé un homme qui m'a suggéré un détour : « Peu de gens passent par la chapelle, mais ceux qui prennent le temps de s'y arrêter vivent un moment unique. » La « chapelle » est un trou dans la roche d'environ 8 mètres par 5 mètres avec deux portes face à face, sculptées naturellement et aux formes qui rappellent les portes d'une église. J'y suis entré et y suis resté un bon moment. Arrêt et contemplation dans le ventre de la montagne.

J'ai visité la caverne Laflèche avec mes enfants au moment où je commençais ma maîtrise en théâtre. Si l'endroit éveillait en moi d'innombrables souvenirs, c'est le moment où nous avons éteint les lampes frontales qui m'a le plus marqué. Je n'avais encore jamais expérimenté la noirceur totale, mis à part les quelques instants précédant l'ouverture de la lampe orangée dans la chambre noire de l'université, caverne artificielle où j'allais souvent me réfugier à l'époque de mon baccalauréat en arts visuels. Cette noirceur totale, donc, que j'expérimentais aux côtés de mes enfants tout aussi émerveillés de ne rien voir. Dans un tel repli d'une si grande caverne, le silence est envahissant, la perception des distances est altérée, la présence humaine est rassurante, unique source de chaleur et de mouvement. C'est quand nous sommes arrivés dans la Grande chambre et en constatant les dimensions que j'ai pensé à la possibilité d'une création théâtrale.

Ma fascination pour ces lieux clos, coupés du monde extérieur, s'est mariée à mon besoin de porter un regard analytique sur ma pratique artistique multidisciplinaire, mais cloisonnée. Mon histoire et celle du lieu allaient se rencontrer, car, si au départ j'étais intéressé par l'aspect symbolique de la caverne, l'histoire de ce lieu précis allait donner précision à l'orientation de ma recherche. Après les recherches documentaires, les entrevues et immersions dans le lieu, j'ai écrit, mis en scène puis présenté *La Cavea*.

La démarche de création ayant mené à la présentation s'est échelonnée sur une période de 9 mois, gestation en bonne et due forme. L'idée était de créer une œuvre *in situ* dans le but de répondre à ma question de recherche, qui examine comment traduire sur scène la rencontre entre l'artiste et le lieu de création. Ce faisant, je souhaitais porter une attention particulière à la dimension culturelle d'une telle rencontre. Puis, je voulais examiner la façon dont le lieu choisi est susceptible d'avoir une influence sur la pratique de l'artiste, en particulier en regard de la question d'interdisciplinarité. L'aspect ethnologique a pris une grande place tout au long de ce projet de recherche-création, tant par la méthodologie choisie — l'autoethnographie — que par

l'importance accordée à la mémoire et à ce que représente, pour les gens rencontrés, ce site mythique.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'ART QUI HABITE.....	4
1.1. In situ : le lieu investi.....	4
1.2. Espace neutre ?.....	5
1.3. Le <i>site-specific theatre</i> .....	7
1.4. L'immersion.....	9
1.5. Lieu, mémoire et mythologie.....	10
1.6. Le théâtre postdramatique.....	12
1.7. Le lieu et l'estompement des frontières disciplinaires.....	13
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE.....	16
2.1. L'autoethnographie, définitions.....	17
2.2. L'écriture autoethnographique des résultats de recherche.....	18
2.3. Critique et défense de l'autoethnographie.....	19
2.4. Outils de cueillette.....	20
2.5. Étapes de la recherche.....	21
2.5.1. Le travail préliminaire.....	21
2.5.2. La création.....	22
2.5.3. L'analyse.....	23
2.6. Limites de l'étude.....	24

CHAPITRE III	
LA MISE EN SCÈNE D'UNE RENCONTRE.....	25
3.1. La rencontre du lieu, premiers contacts.....	26
3.2. La culture du lieu à travers l'histoire et les symboles.....	28
3.3. La création des personnages.....	32
3.3.1. Joseph-Charles Dubois.....	33
3.3.2. L'ourse.....	37
3.3.3. J.A. Grant.....	39
3.3.4. La fillette aux chauves-souris.....	42
3.3.5. John et Willie.....	43
3.4. L'interdisciplinarité et les collaborations artistiques.....	45
3.4.1. La technique du collage.....	45
3.4.2. L'écriture collaborative.....	46
3.4.3. Le traitement du son.....	47
3.4.4. Les dynamiques de collaboration.....	49
3.5. La rencontre avec le public.....	51
CONCLUSION.....	58
APPENDICE A	
TEXTE DE LA CAVEA.....	63
APPENDICE B	
COURRIEL D'UNE MÉDIUM .....	68
BIBLIOGRAPHIE.....	70

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 : Première visite en solitaire.....	27
3.2 : L'ancien hôtel sur le site d'Arbraska Laflèche.....	30
3.3 : Le personnage de Joseph-Charles Dubois, dernière scène de La Cavea.....	36
3.4 : Dubois dans le ventre de l'ourse.....	39
3.5 : Extrait (1) de J.A.Grant, 1869.....	40
3.6 : Extrait (2) de J.A.Grant, 1869.....	41
3.7 : Extrait (3) de J.A.Grant, 1869.....	41
3.8 : Le Grand Feu de Hull (1), 1900.....	44
3.9 : Le Grand Feu de Hull (2), 1900.....	44
3.10 : Le travail du son, près de l'entrée de la caverne, avril 2016.....	48
3.11 : Séance de travail avec collaborateurs, mars 2016.....	50
3.12 : Feu de forêt près de la caverne Laflèche, le 4 juin 2016.....	52
3.13 : La forêt après le feu, le 7 juin 2016.....	54
3.14 : L'accueil des spectateurs, le 18 juin 2016.....	55
3.15 : L'entrés des spectateurs, le 18 juin 2016.....	56
3.16 : Affiche de La Cavea.....	57

## RÉSUMÉ

*La Cavea* est une création réalisée à partir de la matière récoltée lors d'entrevues, d'expérimentations *in situ* et de recherches documentaires sur l'histoire de la caverne Laflèche en Outaouais. Cette recherche-crédation examine comment traduire sur scène la rencontre entre l'artiste et le lieu de création. En questionnant la place que peut prendre le dialogue culturel dans une telle rencontre, la recherche a permis de créer une proposition scénique qui témoigne d'un processus axé sur le vécu et la mémoire. Je pose un regard autoethnographique sur ma démarche, qui puise dans mon expérience personnelle, pour aborder des éléments ethnologiques et historiques liés à un lieu précis. Ce lieu est donc défini en tant que contexte culturel de création. *La Cavea* met en scène la rencontre de deux histoires, soit la mienne et celle de la caverne Laflèche, en privilégiant une pratique artistique interdisciplinaire.

Mots-clés : *In situ*, lieu, mémoire, autoethnographie, interdisciplinarité.

## INTRODUCTION

Nous devons garder les mythes vivants. Les artistes le peuvent, quelle que soit leur spécialité. L'artiste a pour fonction de mystifier l'environnement et l'univers. (...) Les auteurs des mythes d'autrefois étaient l'équivalent de nos artistes. (Joseph Campbell, Puissance du mythe, 1988)

Quand je pose un regard sur ma production artistique, j'y constate la naissance et l'évolution d'un questionnement lié aux contextes de création. Jamais en galerie et rarement dans les théâtres, ma pratique s'est déployée majoritairement hors des lieux officiels. L'exploration d'espaces atypiques s'est intégrée à mon travail de façon naturelle, mais trop souvent superficielle ou pour des raisons strictement esthétiques. Au fil des ans, un malaise s'est installé quant à l'utilisation de ces lieux de création et de spectacle, particulièrement au niveau de l'absence de dialogue avec « l'hôte » (Pearson, 2010), soit l'espace qui accueille la performance. Ce malaise a débuté alors que je dirigeais une troupe de théâtre de rue. Nous avons été appelés à créer une animation pour l'inauguration d'un centre culturel. Après nous être informés de la dimension des salles et autres détails techniques, nous avons choisi d'incarner des personnages-statues qui prenaient vie pour guider les gens vers une performance scénique de peinture en direct. Bien que l'événement ait été une réussite, quelque chose me laissait en appétit. L'établissement en question est un bâtiment historique, ancien hôtel de ville. Jamais nous n'avons fait appel à la mémoire de ce lieu pourtant si chargé d'histoires — des gens ont même été exécutés dans la pièce où notre performance était présentée. Bien qu'il ne s'agissait pas du contexte idéal pour aborder certains thèmes plus sombres, le fait est que nous avons complètement nié le potentiel historique et symbolique que cet espace nous offrait.

Je voulais donc, à la lumière de cette occasion ratée et des questionnements qui ont suivi, remédier à ce malaise et tenter d'établir un véritable dialogue entre le lieu et moi,

entre l'espace et l'œuvre, entre le contexte et la démarche. Je souhaitais ainsi, par cette recherche-crédation, donner du sens à ma pratique en abordant la création *in situ* par un dialogue culturel entre l'artiste et le lieu d'accueil. Ce faisant, je voulais vérifier de quelle manière la création *in situ* peut devenir ce terrain commun, unificateur, facilitant le décroissement disciplinaire. J'avais comme hypothèse qu'elle pouvait favoriser une pratique interdisciplinaire plus « pure », chacune des disciplines étant privée de son milieu de pratique traditionnel.

Ma question de recherche est donc la suivante : Comment traduire sur scène la rencontre entre l'artiste et le lieu de création ? À cette question s'ajoutent deux sous-questions : Quelle place peut prendre le dialogue culturel dans une telle rencontre ? Comment la pratique de l'artiste peut-elle être influencée par la création *in situ*, en regard de la question d'interdisciplinarité ?

*La Cavea* est une création réalisée à partir de la matière récoltée lors d'entrevues, d'expérimentations *in situ* et de recherches documentaires sur l'histoire de la caverne Lafèche en Outaouais. J'avais espoir que ma rencontre avec le lieu puisse contribuer à redéfinir ma pratique artistique et ouvrir à de nouvelles formes d'expression d'une culture. Dans ce contexte, mon hypothèse était que la création *in situ* allait favoriser une meilleure représentation des récits et de l'imaginaire collectif que ces derniers traduisent. Je souhaitais créer dans un endroit où des événements s'étaient produits, un lieu ayant été habité par les gens et portant leurs histoires, réelles ou fictives. Je voulais aller à la rencontre de cette mémoire qui parfois s'estompe ou altère les faits, la mémoire émotive, celle que l'on choisit de conserver ou qui nous habite malgré tout.

Le site de la caverne Lafèche est un endroit qui porte un bagage riche et qui occupe une place importante dans le cœur des habitants de la région de l'Outaouais. Le choix du site a mis en valeur la dimension anthropologique de ma recherche-crédation. Si au départ il me paraissait intrigant, jamais je ne m'étais imaginé l'ampleur du

rayonnement historique, culturel et symbolique d'un tel endroit, tant au niveau des récits liés à ce site en particulier qu'à celui des symboles universels qui y sont rattachés. La caverne est un lieu de culte connu très ancien. De l'allégorie de Platon<sup>1</sup> au symbole intra-utérin, elle fut tantôt le théâtre de rituels initiatiques, tantôt un refuge. Pénétrer dans une caverne peut aussi inviter à la rencontre de soi et de ses propres ombres.

La méthode autoethnographique m'est apparue comme étant la plus adéquate afin de mener cette recherche-crédation. Cette méthode est née par opposition avec l'ethnographie traditionnelle qui se voulait « objective ». L'autoethnographie place le chercheur au centre d'un contexte culturel, ici lié au lieu de création. Ce chercheur devient donc le sujet d'étude et le point de départ d'une exploration d'éléments socioculturels (Ellis et Bochner, 2000). En adoptant cette méthode, la notion d'expérience (du latin *experientia*, « faire l'essai de ») devient très importante au niveau de la cueillette d'informations, lors du processus de création ainsi qu'au moment de la transmission des résultats de recherche, ici par le biais d'une performance où le public partagera ce même espace.

À travers les chapitres de ce mémoire, je ferai d'abord état du cadre théorique de ma recherche. Ensuite, la méthode autoethnographique sera définie et j'explorerai sa mise en pratique dans le cadre de mon projet. Enfin, je rendrai compte de ma démarche en portant ce regard autoethnographique sur les différents choix faits en cours de création dans le but de répondre aux questions de recherche mentionnées plus haut.

---

<sup>1</sup> Socrate imagine des êtres enchaînés dans une caverne de manière à ne pouvoir voir que le fond de celle-ci. Ils ont toujours vécu ainsi et n'ont jamais perçu de ce qui se passe plus haut, près de l'entrée, que des ombres projetées et des bruits renvoyés par le mur situé au fond. Pour eux la « réalité », ou plus exactement leur conscience de la réalité, se réduit à ces ombres bougeant sur le mur et des bruits qui les accompagnent.

## CHAPITRE I

### L'ART QUI HABITE

Dans ce chapitre, j'exposerai diverses notions qui me semblent importantes afin de tracer le cadre théorique de ma recherche-crédation. En premier lieu, je tenterai de mieux définir le terme *in situ*, dont les paramètres peuvent varier d'un théoricien à l'autre. Je traiterai de la relation de l'œuvre à l'espace, puis du « *site-specific theatre* » qui prend racine à travers cette relation. Comme le partage de l'espace avec le public est mis en valeur par la nature du lieu choisi — la caverne —, la question de l'immersion a été une préoccupation tout au long de ma démarche de création et sera discutée par la suite. J'aborderai aussi le thème de la mémoire, qui m'apparaît central dans cette recherche autoethnographique, car des éléments de l'histoire du lieu et de la mythologie qui le composent y ont été étudiés puis représentés. La forme que prend le dialogue culturel mis en scène sera définie en faisant appel au théâtre postdramatique de Lehmann (2002), dans lequel prédomine la non-hiérarchie entre les disciplines artistiques. Je traiterai finalement d'interdisciplinarité en expliquant de quelle façon cette notion s'intègre à mon travail qui questionne la manière dont le contexte *in situ* est susceptible de provoquer un estompement des frontières disciplinaires.

#### 1.1. In situ : le lieu investi

L'art *in situ* est une forme de création ayant comme pierre angulaire le lieu, l'espace dans lequel est créée et présentée l'œuvre. En plus de considérer ce lieu en fonction de ses attributs esthétiques, la création se déploie dans un dialogue constant avec lui. Particularité fondamentale de l'art *in situ* : l'œuvre est complètement dédiée à son site d'accueil, l'espace autour d'elle est considéré comme faisant partie intégrante de celle-ci. En 1985, la réplique du sculpteur Richard Serra « to move the work is to destroy the work », en réponse à la menace de délocalisation de l'œuvre *Tilted Arc* (1981), résume

bien ce propos. Si l'art *in situ* existe depuis la préhistoire (art pariétal), c'est dans les années 60 que le terme a émergé au travers d'artistes qui voulaient exposer hors des institutions culturelles. Il est juste de dire que la création *in situ* contemporaine est née dans le milieu des arts visuels par l'installation sculpturale en milieu urbain. Poinot (1989) attribue à Barbara Rose la première utilisation, en 1969, de la locution « *in situ* » dans le cadre de l'art contemporain. Ce terme a été alors utilisé dans la légende photographique d'une œuvre de Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks (1969)*, projet se trouvant dans le lieu pour lequel il était destiné. Le sculpteur Daniel Buren, un des artistes à avoir ensuite popularisé le terme, s'aperçut quant à lui que, de façon générale, on sous-estimait beaucoup l'importance du contexte dans lequel une œuvre est montrée. La même peinture peut signifier des choses très différentes suivant le lieu et la façon dont on l'expose. Il utilisa l'expression « *in situ* » pour qualifier des œuvres réalisées dans un lieu et pour ce lieu. Pour Buren, « la notion d'*in situ* signale un lien organique explicite entre des éléments donnés et leur situation » (cité dans Poinot, 1989, p.69).

L'art *in situ* se développa aussi en contexte naturel avec le *Land art*, qui est une tendance de l'art contemporain qui utilise le cadre et les matériaux de la nature. Des artistes tels que Robert Smithson, Christo et Jeanne Claude, Nils-Udo et Walter de Maria se revendiquent de ce courant qui met à profit l'environnement naturel dans lequel l'œuvre est installée. La naissance de la performance artistique a bien sûr également donné lieu à maintes explorations de l'espace et de présentations hors galerie et hors murs. Mais qu'en est-il du théâtre ?

## 1.2. Espace neutre ?

Jean-Frédéric Messier (2016), dans son mémoire intitulé *L'espace plein : La compagnie Momentum dans le territoire du théâtre in situ*, mentionne que :

Le lien entre le théâtre et son bâtiment n'est peut-être pas aussi naturel qu'on pourrait le croire (...) Avant que n'apparaisse l'idée d'un décor représentant un autre lieu que celui partagé par les acteurs et les spectateurs, les performances théâtrales étaient conçues pour des endroits précis qui participaient à la construction de leur sens. (p.29)

Cette affirmation porte à réfléchir sur le rôle de la « Boîte noire », cette salle vide et entièrement modulable, espace théâtral fréquemment utilisé pour sa neutralité et donc pour les possibilités de création d'espaces fictifs qu'elle peut offrir. Selon Peter Brook (1977), elle constitue un idéal théâtral. Cet « espace vide » serait pour lui un retour à la source, à un dispositif plus simplifié, épuré de la scénographie. Brook renonce définitivement au décor en 1962 pour faire place à un « théâtre immédiat » qui repose essentiellement sur le comédien, les mouvements du corps réels et intuitifs de ce dernier. Mais à l'intérieur de cette recherche du vrai et du pur, la question de la neutralité de l'espace vide demeure débattue. Dave Wiles (2003), dans son livre intitulé *A Short History of Western Performance Space*, en réponse à Peter Brook, explique :

Brook's empty space is like the blank canvas of a modernist painter. By the end of the twentieth century it became clear that, just as virgins always have characters, so every canvas has a specific texture, colour and form, and an invisible label marked 'Art'. (p.4)

Il est clair que Wiles ne considère pas l'espace vide comme étant neutre. Pour lui, chaque lieu est constitué de caractéristiques qui en font sa spécificité.

En s'intéressant à l'évolution du spectacle vivant à travers l'histoire, on remarque le rôle du lieu dans les diverses pratiques théâtrales. Wiles, qui trace l'histoire des pratiques performatives à travers la question de la spatialité et des lieux — réels puis scénographiques —, en vient à la conclusion que la performance est d'abord une relation à l'espace : « Le théâtre est avant tout un médium spatial, car il peut être privé de langage à l'occasion, mais jamais d'espace » (p.3). Si, comme le souligne l'historien

du théâtre, la relation à l'espace caractérise de manière fondamentale toute performance théâtrale, comment définir une œuvre créée volontairement et entièrement en fonction de cet espace ?

### 1.3. Le *Site-specific theatre*

On retrouve une littérature abondante à propos du « *site-specific art* », terme anglais qui désigne en français « art *in situ* ». C'est pourquoi les références présentées ici utilisent soit le terme « *site-specific theatre* », soit « théâtre *in situ* » selon la langue d'origine. Ces dénominations ont été récupérées pour désigner un ensemble de pratiques théâtrales hors des théâtres officiels. Mais le théâtre *in situ* consiste non seulement en la présentation d'une œuvre théâtrale dans un décor « différent », mais à permettre un dialogue entre la création et le lieu choisi. Cet aspect fondamental est exposé par Lyn Gardner dans son article « *Site-specific theatre? Please be more specific* » (2008), où elle oppose certaines productions qui empruntent l'esthétisme d'un lieu à celles qui créent en fonction du lieu et qui établissent une véritable relation avec celui-ci. Cela dit, il demeure difficile de définir les contours du théâtre *in situ*, même que plusieurs artistes et théoriciens ne souhaitent pas lui attribuer de limites rigides. C'est le cas de Mike Pearson (2010), dans son livre intitulé *Site-specific performance*, qui écrit :

I avoid defining a type, be it site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. (...) In this book I attempt to distinguish practices whose definitions often begins with a negative, as performance using « non-theatre locations ». (p. 1)

Pour une pratique théâtrale qui souhaite s'affranchir de certaines conventions, il me paraît tout à fait justifié de s'en tenir à sa principale caractéristique, soit de se situer à l'extérieur des frontières du théâtre traditionnel.

En exposant la question du rapport de l'œuvre au lieu, Mike Pearson et Clifford McLucas développent un modèle qu'ils appellent « l'hôte et le fantôme », selon lequel l'hôte est le lieu et le fantôme, la performance qui l'habite :

McLucas began to characterize site-specific performance as the coexistence and overlay of two basic sets of architectures, those of the existent building or what he later called the host, that which is at site and those of the constructed scenography or the ghost, that which is temporarily brought to site. (Pearson, 2010, p.36)

Cette relation imagée illustre bien le fait que l'œuvre n'est pas le lieu, elle l'habite pour un temps et offre aux spectateurs un point de vue différent, une relation nouvelle avec lui.

C'est à travers cette relation entre œuvre, lieu et spectateurs que différents artistes ont choisi d'orienter leurs créations, qu'elles portent le nom « théâtre *in situ* », « *site-specific theatre* » ou « *site-specific performance* ». Exemple récent, la compagnie New Yorkaise *This Is Not A Theatre Company*, avec ses créations telles que *Pool Play* (2014) et *Versailles* (2015), convie le public à partager l'espace scénique avec les comédiens dans des lieux non théâtraux (appartement, bord d'une piscine, etc.). L'actrice anglaise Laura Hooper en fait aussi sa pratique de choix en s'invitant dans les cuisines pour y faire une performance solo (*Crumble*, 2011) qu'elle a d'ailleurs présentée dans les demeures de plusieurs villes du monde. Plus près d'ici, Montréal a vu naître quelques compagnies théâtrales préconisant la création *in situ*, comme le Théâtre Acte 3 dans les années 80 qui interrogeait le rapport scène/salle, la position et la participation du public. Le Théâtre Acte 3 installait le théâtre dans des lieux qui ne lui étaient pas destinés afin qu'il puisse reconquérir son caractère d'événement. Le Théâtre Zoopsie est une autre compagnie montréalaise des mêmes années. Son fondateur, Dennis O'Sullivan, pour qui le théâtre devait provoquer terreur et pitié, a développé de nombreux spectacles questionnant l'univers médiatique et les rapports qu'entretiennent le réel et le théâtre. Dans la pièce *Montréal, Série noire*, les spectateurs

voyagent en autobus ou à pied d'un endroit à l'autre, tels des touristes en visite guidée, au cœur de la ville devenue une scène démesurée. « Nous ne donnons pas de place au spectateur, nous l'invitons à se la faire. (...) En mettant le spectateur dans cette situation, nous tentons de lui offrir l'expérience que nous cherchons nous-mêmes au théâtre : une aventure. » (O'Sullivan, 1986) Momentum, fondé en 1990 par Jean-Frédéric Messier et toujours vivant aujourd'hui, se spécialise lui aussi dans le théâtre *in situ*. Riche de ses 35 créations différentes, la compagnie conçoit des expériences théâtrales qui offrent une alternative à la fiction narrative. Elle propose un théâtre postdramatique (Lehmann, 2002) prenant des formes variées telles que l'événement, la performance immersive ou le rituel. Inutile de dire que ces théâtres bien établis (ou jadis bien établis) montréalais et francophones ont inspiré de plus jeunes compagnies à tenter l'expérience *in situ*. Ainsi, la création entreprise dans le cadre de cette recherche se définit comme héritière de ces piliers du théâtre *in situ*.

#### 1.4. L'immersion

Dans une performance *in situ*, le spectateur est invité à prendre place et souvent à interagir. Comme le résume Alain Alberganti (2013) : « Entre le spectateur et l'œuvre, il n'y a plus de distance (...) Le spectateur est dans l'œuvre d'art. Il est devenu un visiteur. » Bien que l'immersion du spectateur et l'interaction avec ce dernier ne soient pas des préalables à la création théâtrale *in situ* (dans certaines propositions le spectateur pouvant rester face au spectacle et donc avoir un rôle plus traditionnel de regardant), il n'en demeure pas moins que cette relation mérite d'être abordée dans une démarche de création impliquant la caverne comme lieu de présentation.

Quand il est question d'immersion, divers degrés sont possibles. Allant de plus contemplative à plus participative, l'expérience sensible du spectateur est au cœur du spectacle immersif. Selon Catherine Bouko (2014), l'objectif du théâtre à caractère immersif serait de créer cette oscillation entre mondes réels et fictionnels chez le

spectateur. La recherche du sentiment d'incertitude est pour elle caractéristique de cette pratique théâtrale. Pour Marcel Freydefont (2011), l'immersion est plutôt associée à l'idée d'espace utopique. Il s'agit pour lui d'un lieu inédit, un espace permettant l'existence d'un monde autre, un lieu fictionnel. Le propos de Freydefont ne tend pas à considérer l'immersion en tant que fusion de l'art et du réel comme le suggère Bouko, mais plutôt comme une réalité envisagée.

L'œuvre *Ticket* du collectif Bonheur Intérieur Brut, qui se veut un documentaire-fiction sur l'immigration clandestine, est un exemple illustrant la place que peut prendre le spectateur dans le spectacle immersif. On retrouve dans *Ticket* l'idée du lieu fictif, mais avec un solide port d'attache à une réalité sociale. Dans cette performance, le public est embarqué à l'intérieur d'un camion et mis en situation de clandestinité. On y évoque le parcours de migrants allant vers des pays riches afin d'y trouver la sécurité. Une bande sonore et des interventions de comédiens ponctuent l'aventure. La narration oscille entre l'histoire vraie et la fiction. Le spectateur endosse le rôle d'un personnage qui, lui, est inscrit au cœur de l'action.

### 1.5. Lieu, mémoire et mythologie

Plusieurs artistes *in situ* choisissent des lieux de création en fonction de leur histoire et du bagage symbolique qui y sont associés. Je pense à des artistes visuels comme Ernest Pignon-Ernest ou Banksy, qui travaillent le plus souvent sur les murs des villes, et qui choisissent le lieu pour sa portée historique, sociale ou politique. À l'heure où j'écris ces lignes, Banksy s'apprête justement à inaugurer le *Walled Off Hotel*, une création *in situ* sous forme d'hôtel avec vue sur le mur de Cisjordanie. Les chambres sont décorées par l'artiste — et l'une d'elles par l'artiste montréalaise Dominique Pétrin — et truffées de symboles liés au conflit israélo-palestinien.

Quand l'art *in situ* fait appel à la mémoire, à l'histoire — réelle ou romancée — d'un lieu, il devient une partie inhérente de l'étude anthropologique et aide ainsi à lever le voile sur certains aspects de l'expression d'une culture (Turner, 1982). Dans le cadre de cette recherche-crédation, le travail de l'archéologue Michael Shanks et de l'artiste-performeur Mike Pearson m'a particulièrement interpellé. Dans leur livre intitulé *Theatre/Archeology* (2001), ils définissent le terme « *site-specificity* » comme suit :

Site-specific performances are those conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces ; existing social situations of locations, both used and disused ; places of work, play and worship - cattle-market, chapel, factory, cathedral, railway station, museum. (p. 23)

Leurs performances mettent en scène la mémoire des lieux. Ils créent des événements en recomposant des fragments du passé, pratique qu'ils appellent « *archaeology of the contemporary past* ». À travers cette pratique hybride, ils font revivre l'histoire tout en s'accordant une grande liberté de création. Cette libre interprétation d'une mémoire est sans doute l'aspect de leur travail qui m'apparaît le plus directement lié à mon projet.

L'œuvre qui se déploie à partir de l'histoire, des légendes, de l'imaginaire collectif d'une communauté, devient en quelque sorte l'expression d'une mythologie. Mais de quoi est composé un mythe ? Plusieurs connaissent les mythes comme étant ces récits imaginaires transmis au fil des générations. Claude Lévi-Strauss (1958), qui compare leur fonctionnement au subconscient, définit le mythe comme étant le « réservoir des souvenirs et des images collectionnées au cours de chaque vie » (p.224). Chaque individu, comme chaque société aurait une mythologie. Bien que *La Cavea* ne consiste pas en la représentation d'un mythe traditionnel, je crois qu'il y a dans l'expression des souvenirs d'une culture régionale, une forme de mythologie. La mémoire façonne les récits qui peuvent traduire des représentations symboliques des valeurs du groupe.

## 1.6. Le théâtre postdramatique

Afin de répondre à ma sous-question de recherche, qui concerne l'influence du lieu sur la pratique de l'artiste, je souhaitais éliminer la notion de scène traditionnelle, travailler l'occupation de l'espace physique et sonore et surtout considérer les disciplines artistiques impliquées à valeur égale. C'est pourquoi je me suis intéressé au théâtre postdramatique de Lehmann (2002). Selon ce théâtre, pour qui l'interdisciplinarité joue un rôle central, ce n'est que lorsque le texte occupera une place égale aux autres moyens théâtraux qu'il sera vraiment question de théâtre postdramatique (p.81). De façon générale, cette conception postdramatique du théâtre en fait un lieu où tous les médiums qui constituent la scène se rassemblent. Lehmann fait référence à la place que peuvent prendre la musique et l'environnement sonore au théâtre, surtout depuis la naissance de la musique électronique :

Le niveau musical, tout comme le déroulement des actions, n'est plus construit de manière linéaire, mais — par exemple — par la superposition simultanée d'univers sonores. (p.145)

Il en est de même pour l'image, qui peut également occuper une place centrale dans la proposition théâtrale : « À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une dramaturgie visuelle. (...) Surgit ainsi un théâtre de la scénographie. » (p.147) Pour lui, la place que prennent les « autres » moyens théâtraux peut donner lieu à des constructions théâtrales nouvelles et interdisciplinaires. Lehmann, qui considère Artaud comme étant un précurseur du théâtre postdramatique, compare aussi la logique du théâtre postdramatique à celle du rêve :

Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. « Les pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements. Le rêve constitue le modèle par excellence de l'esthétique théâtrale non hiérarchique, un héritage du surréalisme. (p.131)

Il traite donc de non-hiérarchie des disciplines artistiques, mais également des idées. Le lien entre le théâtre postdramatique et le rêve peut certes créer une esthétique théâtrale propre et être observé sur scène, mais il peut aussi être vécu lors du processus de création. J'aborderai d'ailleurs, au chapitre 3, la méthode de création par collage, inspirée du théâtre postdramatique et utilisée pour l'ensemble des disciplines impliquées dans ce projet.

### 1.7. Le lieu et l'estompement des frontières disciplinaires

Dans la présente recherche-crédation, je cherche à voir si cet espace qui n'est lié à aucune discipline artistique précise permet de reformuler le dialogue entre celles-ci. Est-ce qu'un lieu qui n'est pas lié à des codes connus de représentation artistique peut nous affranchir de certaines conventions ?

J'avais comme hypothèse que la création *in situ* peut favoriser de nouvelles façons d'écrire et de composer, en privilégiant l'hybridation des arts. Comme le souligne Josette Féral (2011), cette émergence de la théâtralité en d'autres lieux amène une certaine dissolution des frontières entre les pratiques et les genres. Les spécificités y sont de plus en plus difficiles à définir. Dans mon projet, j'aborde l'interdisciplinarité sous deux angles différents : Le premier est lié aux rencontres disciplinaires issues des collaborations artistiques et le deuxième concerne ma propre pratique multidisciplinaire que je souhaite rendre interdisciplinaire — le mot « multi » mettant l'accent sur la quantité ou la multiplication, tandis qu'« inter » faisant référence au lien, à la relation, à la connexion (Lesage, 2008, p.14).

D'abord, la discipline ; ce mot renvoie à une matière enseignée, à l'apprentissage. Il réfère à la façon dont les institutions catégorisent les branches du savoir. En art, la discipline artistique était autrefois liée à la tradition d'un métier particulier. Il arrivait parfois qu'une discipline fasse appel à des médiums issus d'autres champs

disciplinaires. Ainsi, selon Marie-Christine Lesage (2008), le mot interdisciplinaire renvoie à une transgression des frontières. L'interdisciplinarité est une pratique, adoptée dans la recherche scientifique, visant à décloisonner les spécialités afin de faire face à des questions de plus en plus complexes. Elle sert à créer des contacts et échanges entre les disciplines pour échapper à l'hyperspécialisation en cherchant des méthodes renouvelées et en mettant en commun les connaissances. La notion d'interdisciplinarité a beaucoup évolué au cours des années et en postmodernité elle ne représente plus le seul fait d'emprunter à une autre discipline. Dans la publication de Hugues Lynn et Marie-Josée Lafortune, *Deux versions de l'interdisciplinarité* (2001), Patrice Loubier explique ce propos :

L'interdisciplinarité peut être envisagée comme ce nécessaire dialogue transversal qui permet à ces branches de communiquer les unes avec les autres afin de confronter leurs résultats, d'éclairer leurs visions respectives et de s'enrichir réciproquement. (...) Si l'art moderne a été disciplinaire, l'art contemporain générique, lui, est par avance méta-, voire post-disciplinaire : la création ne s'ancre plus d'emblée à la tradition d'un médium donné, voire n'implique plus la maîtrise d'un savoir-faire plastique, mais se déploie plutôt à partir d'un espace qui se situe entre les disciplines plutôt qu'à l'intérieur d'elles (p.25).

Selon Loubier, penser interdisciplinarité est penser en fonction des ponts, des dialogues et convergences entre les disciplines dites traditionnelles. L'interdisciplinarité amène ainsi de nouvelles façons de définir le travail d'un artiste.

On peut aussi considérer l'interdisciplinarité comme une forme d'hospitalité ou d'ouverture à l'altérité artistique, car elle prend parfois la forme de l'invitation faite à des créateurs d'autres champs artistiques (Lesage, 2008, p.13). Selon Jean-François Perret (2009), celle-ci ne cherche pas l'union, mais une sorte de dialogue permettant d'explorer tant les affinités que les écarts entre les pratiques artistiques. Pour lui, il n'y aurait pas effacement des différences au profit d'un sens commun, mais un travail *dans* la différence.

Certains puristes offrent une résistance face au concept d'interdisciplinarité. Ils défendent alors la conception de territoires bien définis pour chaque art, considérant cette ouverture comme négative. Comme si de tels échanges pouvaient nuire à la valeur des œuvres ainsi qu'à leur qualité. Cette critique porte à s'interroger sur les fondements mêmes des disciplines. Adorno (1967) remarquait déjà cette résistance académiste :

Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile et décadent, alors que l'origine de ces territoires n'est pas naturelle, mais bien historique (p.25).

Ce propos fait écho à la question du lien entre le théâtre et son bâtiment, discuté plus tôt dans ce chapitre ; plusieurs façons de faire qui nous paraissent naturelles sont plutôt historiques.

Dans les dernières décennies, le théâtre est néanmoins devenu un terrain de pratique de choix pour les artistes contemporains afin de mieux faire tomber les frontières entre les disciplines. Comme le souligne Marie-Christine Lesage (2008), « le théâtre, loin d'être perdu, ressort certainement vivifié par tous ces croisements de territoires, qui réaffirment son statut d'art vivant » (p.1).

## CHAPITRE II

### MÉTHODOLOGIE

La fiction est en somme une des méthodes qui a permis d'ouvrir l'art pour la recherche. Le chercheur en art repousse les frontières traditionnelles de la recherche pour interroger et utiliser l'art comme forme de savoir. Ce faisant, le chercheur en art se trouve à envisager d'autres méthodes qui rendent visibles la place et le rôle de la subjectivité dans toute recherche. (Émilie Houssa, 2011).

Dans le cadre de ma recherche-crédation, ce qui m'intéresse est la place du culturel dans la création *in situ*. C'est la culture liée au lieu investi et sa relation avec mon propre bagage culturel qui forment principalement la rencontre que j'ai tenté de mettre en scène. Par culture, j'entends ce qui est commun à un groupe d'individus et qui le soude. L'UNESCO (1982) définit ce terme comme étant l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Peerun Steiger Bhama (2015), professeur à l'École d'études sociales et pédagogiques en Suisse, ajoute que ce « réservoir commun » évolue dans le temps par et dans les formes des échanges. Ce propos souligne la nature vivante de la culture, qui se constituerait de multiples manières distinctes d'être, de penser, d'agir et de communiquer en société.

Dans ce chapitre, je définirai d'abord ce qu'est l'autoethnographie et comment cette méthode hybride a pu servir mon projet de recherche-crédation. Il sera aussi question de certaines critiques formulées à son égard et des réponses à ces critiques. Je discuterai des outils de cueillette privilégiés ainsi que de la forme que peut prendre la présentation des résultats. Enfin, je résumerai les étapes générales de ma recherche, afin de mieux guider le lecteur dans le chapitre suivant, qui consiste en la présentation et l'analyse autoethnographique des résultats.

## 2.1. L'autoethnographie, définitions

Bien que Heider (1975) ait fait mention du terme autoethnographie, c'est plus fréquemment à Hayano (1979) que l'on attribue le rôle de fondateur de la démarche autoethnographique. Cette approche se différencie des approches scientifiques traditionnelles, qui tendent à exclure l'individualité du chercheur de peur de contaminer l'objectivité de l'étude. Ardra L. Cole et J. Gary Knowles (2001) résument les visées de la méthode autoethnographique en expliquant que celle-ci place le sujet-chercheur dans un contexte social, qu'elle porte sur l'individu, mais dans l'intention d'interroger des thèmes et des problématiques plus larges (p.16). Plusieurs auteurs (Spry, 2001 ; Ellis et Bochner, 1996, 2000, 2006 ; Engelman, 2006 ; Denzin, 2006 ; Duarte, 2007 ; Dyson, 2007) définissent ainsi l'autoethnographie comme une méthode de recherche et d'écriture, un genre autobiographique, qui met en lumière diverses couches de la conscience et de l'expérience ralliant le personnel au culturel.

Le chercheur détient un rôle principal au sein de cette méthode de recherche ancrée dans l'expérience personnelle. Selon Rondeau (2011) l'autoethnographie est avant toute chose un processus de réflexivité qui permet de comprendre l'expérience telle qu'elle est vécue par le chercheur (p.48). Son individualité et sa subjectivité sont essentielles au dialogue avec la culture étudiée. Comme le soulignent les auteurs Ellis et Bochner (2000) :

Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. Back and forth autoethnographers gaze, first through an ethnography wide-angle lens, focusing outward on social and cultural aspects of their personal experience ; then, they look inward, exposing a vulnerable self that is moved by and may move through, refract, and resist cultural interpretations. (p.739)

Ces aller-retours entre l'individu et le contexte culturel exigent un certain degré d'ouverture et d'authenticité de la part du chercheur. Amaigriras (2009) avance même que le chercheur vise « une quête de sens tant dans sa relation avec les «autres» qu'avec lui-même » (p.37).

Bien que la question de validité de cette méthode ait d'abord été mise en doute, l'autoethnographie devint néanmoins reconnue comme démarche méthodologique dans le domaine de la recherche qualitative. Cette méthode hybride, permettant à des écritures créatives de devenir des méthodes de collecte de données et d'analyse (Richardson, 2000), m'a paru cohérente avec mon projet, qui fait justement appel à la création théâtrale comme outil de recherche.

## 2.2. L'écriture autoethnographique des résultats de recherche

L'autoethnographie est une méthode de nature très personnelle où l'aspect autobiographique prend parfois une grande place. Cette subjectivité joue aussi un rôle lors de la transmission des résultats de recherche, car alors le lien émotif contribue à une connexion plus personnelle avec le lecteur ou le spectateur. Comme le souligne Goodall (2000), « good autoethnography strives to use relational language and styles to create purposeful dialogue between the reader and the author » (p.7).

À ce sujet, certains types d'écriture sont privilégiés par la méthode autoethnographique. Le genre autobiographique, tel que mentionné plus haut, prend souvent la forme d'une écriture évocatrice hautement personnalisée. Les auteurs s'y révèlent afin de faire « revivre » émotionnellement au lecteur l'histoire racontée. Selon Kiesinger (1998), l'autoethnographie préconise l'expressivité plutôt que la représentativité objective. Son écriture a pour but premier de capter l'essence profonde et émotive d'une expérience plutôt que d'en offrir une analyse formelle. Le récit devient un acte de communication qui ne vise pas la véracité, mais la cohérence, la « vérisimilitude », et l'intérêt. Les

auteurs Ellis et Bochner (2000) expliquent cette particularité du récit autoethnographique :

Doesn't this mean that the stories we tell always run the risk of distorting the past ? Of course, it does. After all, stories rearrange, redescribe, invent, omit, and revise. They can be wrong in numerous ways, detail, substance, etc. Does this attribute of strorytelling threaten the project of personal narrative? Not at all, because a story is not a neutral attempt to mirror the facts of one's life; it does not seek to recover already constituted meanings. (p.745)

La notion de cohérence, par opposition avec la vérité, a traversé mes réflexions depuis le début de ma recherche-crédation. Comme je puise dans la mémoire — la mienne celle des gens rencontrés —, j'ai tenté de travailler à partir l'essence émotive des récits et de mon expérience.

### 2.3. Critique et défense de l'autoethnographie

Il existe une certaine réticence envers des approches telles que l'autoethnographie. Cette dernière est parfois décrite comme étant égocentrique, narcissique et introspective. Atkinson (1997) évoque ce qui lui semble être un manque de connexion avec les enjeux sociaux pourtant visés par cette méthode, qui amène, selon lui, certaines contraintes liées à l'autorité, la vérité, la validité et la fiabilité de l'auteur. À l'opposé, les défenseurs de la méthode autoethnographique croient que cette dernière peut être plus authentique que les approches traditionnelles, car l'intégration du chercheur amène une perspective de l'intérieur, plus ancrée dans la réalité que le serait un point de vue extérieur à l'objet d'étude (Reed-Danahay, 1997). En guise de réponse aux critiques qui questionnent la place du chercheur dans l'étude ethnographique, Ellis (1991) rétorque simplement : « Who would make a better subject than a researcher consumed by wanting to figure it all out? » (p. 30)

L'autoethnographie tend à fusionner les genres littéraire et scientifique et amène un point de vue qui allie l'émotionnel à l'expérience, la poésie au raisonnement logique.

Richardson (2000) en fait une belle image : « Science is one lens, creative arts another. We see more deeply using two lenses. I want to look through both lenses, to see a « social science art form. » (p.16)

#### 2.4. Outils de cueillette

Dans le cadre de ma recherche, l'autoethnographie est associée à « une méthodologie de la proximité, une manière normale, spontanée, naturelle, quasi instinctive d'approcher le monde, de l'interroger et de le comprendre » (Paillé, 2007, p.409). Étant donné la nature de mon projet, la cueillette d'informations a débuté avant d'entreprendre la démarche de création et s'est poursuivie après la présentation de l'essai scénique.

Le journal de bord fut l'un des principaux outils de ma cueillette de données. Selon Savoie-Zajc (2004), il permet de maintenir une pratique réflexive constante chez le chercheur au cours de sa recherche, de lui offrir un espace bien à lui pour s'exprimer, relater des faits ou encore s'interroger sur les phénomènes en question. Elle mentionne aussi que le journal amène le chercheur à « retrouver la dynamique du terrain et de reconstituer les atmosphères qui ont prévalu pendant la recherche » (p. 147). Tout au long de mon processus de recherche, le journal de bord fut un instrument de réflexion et d'analyse, tant lors de relectures qu'à travers l'acte d'écrire et donc au moment même de la prise de notes. Cette constatation rejoint les propos de Engelman (2006) qui avancent qu'une grande partie de l'analyse des données autoethnographiques se produit simultanément lors de la collecte de données.

Parmi les autres outils de collecte figurent les rencontres avec le personnel travaillant à la caverne Laflèche. Mon but était alors de tracer un portrait général, par le recensement de ces récits, de l'imaginaire collectif lié à ce lieu. Les photos et enregistrements audio accumulés durant les répétitions ont aussi fait office d'outils de

collecte de données, elles ont pu compléter les notes écrites lorsque relues et analysées hors du lieu. Je considère que le fait de faire appel tant à l'écriture qu'aux images photographiques pour la collecte de données est cohérent avec l'aspect interdisciplinaire de cette création. Finalement, une discussion a eu lieu après chacune des présentations où j'ai pu recueillir les commentaires des spectateurs et de l'équipe de gestion du site. Ce retour, qui contribue aussi à l'analyse des résultats, informe sur la façon dont l'essai scénique a été reçu, ce qui a été compris et vécu par les spectateurs.

## 2.5. Étapes de la recherche

Ma recherche autoethnographique s'est réalisée sur une période de deux ans. Afin de donner une idée plus claire du processus, j'ai divisé le tout en 3 étapes, soit : le travail préliminaire, la création et l'analyse.

### 2.5.1. Le travail préliminaire (mai 2015 à octobre 2015)

Il y a certes un côté non linéaire à l'autoethnographie et une absence de recette précise quant à son application. Ellis (2004) encourage les utilisateurs de cette méthode à accepter l'insécurité qu'elle amène. Elle croit qu'alors le chercheur est plus susceptible de « prendre le temps d'explorer, de se promener dans cette forêt et d'en constater la topographie » (p. 120). Cette étape d'exploration initiale est très importante dans le cadre d'une recherche autoethnographique. Elle permet de faire un premier survol de l'objet d'étude et d'y constater les connaissances tacites du chercheur tout en laissant naître les questions et explorations qui pousseront ce dernier plus loin dans sa recherche.

J'ai d'abord effectué un survol de mes propres connaissances ainsi que des représentations plus universelles de la caverne. Ces recherches documentaires visaient à en découvrir les symboles récurrents.

À la suite quelques visites en solitaire dans la caverne, j'ai rencontré le personnel y travaillant afin d'amorcer les entretiens. Le but de ces rencontres était de révéler le bagage historique du site et de mieux comprendre la place qu'il occupe dans la communauté. Le déroulement de ces entretiens informels a été inspiré par l'approche phénoménologique de l'entretien d'explicitation de Pierre Vermersch (2012) :

Ce que nous faisons dans l'entretien d'explicitation, en sollicitant la mémoire d'évocation, porte sur (...) l'éveil du passé vécu, ciblé sur des moments singuliers, et documente ainsi l'analyse en première personne de l'éveil des traces mnésiques autobiographiques. (p. 167)

Ce type d'entretien a provoqué un tournant dans ma recherche, car soudainement, un lien émotif m'était raconté. Rappelons que les visées de cette recherche-crédation n'étaient pas de l'ordre du documentaire, mais bien de la fiction inspirée du vécu, du sensible et des récits. Comme le résume Vermersch (2012), « l'entretien d'explicitation s'intéresse entièrement aux impressions subjectives de la personne. » (p.167). C'est pourquoi cette approche s'est avérée être un outil intéressant et cohérent avec l'objet de recherche. J'ai pu ensuite, en relisant mon journal de bord, dégager de ces entretiens les éléments qui faisaient écho à mon propre vécu et que j'avais envie de conserver comme matière première pour ma création.

#### 2.5.2. La création (octobre 2015 à juin 2016)

Afin de répondre à ma sous-question de recherche concernant l'influence du lieu sur la pratique de l'artiste, plus précisément en regard de la question d'interdisciplinarité, c'est à cette étape que j'ai choisi et contacté ceux qui allaient se joindre à l'aventure. Des collaborateurs issus de diverses disciplines artistiques ont fait partie de la démarche de création et ont contribué à la collecte de donnée tout au long de celle-ci. Ces derniers occupaient à la fois une place privilégiée à l'intérieur du projet et une distance de laquelle j'ai pu bénéficier lors de l'analyse des résultats. Nous avons quatre jours complets sur une période d'un mois où la caverne nous était ouverte. Entre temps, le travail de recherche évoluait à la lumière de ce qui était fait lors des pratiques.

Dans cette recherche, j'avais pour objectif de porter un regard sur le processus qui mène à la mise en scène de ma rencontre avec la caverne Laflèche. La présentation du spectacle, point d'arrivée de cette démarche, devient un moyen de transmission des résultats car les fruits de ma recherche autoethnographique sont représentés dans ma création.

### 2.5.3. L'analyse (juin 2016 à avril 2017)

Bien qu'une partie de l'analyse s'effectue tout au long du processus de recherche, c'est à la suite des présentations devant public que j'ai plongé de façon plus directe dans la théorisation de l'expérience vécue, puis dans l'écriture du chapitre 3 de ce mémoire.

Pour amorcer l'analyse des résultats, j'ai regroupé les documents, les traces de l'expérience pour conceptualiser, comprendre, théoriser. Selon cette idée de passage de l'intuition à la compréhension, Paillé (1994) a développé une méthode d'analyse qualitative qu'il appelle la « théorisation ancrée » :

Or qu'est-ce que théoriser ? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. (p. 149).

Il propose ainsi au chercheur d'interpréter les données brutes qu'il collecte, visant à construire des théories non pas à partir d'hypothèses prédéterminées, mais à partir des données du terrain et de situation de terrain (Clarke, 2005). L'analyse des données et des résultats s'est donc traduite par un retour réflexif sur la recherche et l'expérience vécue.

## 2.6. Limites de l'étude

Bien sûr, une telle recherche a ses limites. Certaines choses n'ont donc pas été étudiées, telles que l'impact que peut avoir une telle présentation sur la communauté dont la mythologie est représentée. Une série d'entrevues aurait pu être possible après coup, par exemple.

Alsop (2002) note que le processus de découverte et l'imprévisibilité dans l'expérience sont deux éléments qui fondent la scientificité de la méthode autoethnographique. Or, la richesse même de l'objet d'étude en constitue aussi la limite principale. Il ne faut pas oublier que la recherche autoethnographique est, par définition, étroitement liée aux caractéristiques et au contexte du chercheur. La généralisation n'est évidemment pas visée. Saad (2005), affirme que « le produit de la recherche est ainsi conçu comme une construction sociohistorique de la part du chercheur qui s'inscrit dans le temps et est donc soumise au changement » (p. 16).

Dans le prochain chapitre nous verrons comment l'histoire du lieu a pu entrer en relation avec mon propre vécu pour façonner la création. J'y décrirai donc différents aspects de l'essai scénique en exposant les raisons qui ont mené aux choix artistiques et en quoi ces choix tentent de répondre à mes questions de recherche.

### CHAPITRE III LA MISE EN SCÈNE D'UNE RENCONTRE

L'art a ses raisons que la raison ignore. Il se pourrait, en effet, que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée (...). Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme des conduites qu'il s'est fixé. (Lancri, 2006, p. 15).

Tel que mentionné dans la première partie de ce mémoire, la réalisation de la présente recherche s'est développée en fonction de champs d'intérêt liés au théâtre *in situ*. La création à partir d'éléments à la fois issus de l'histoire de la caverne Laflèche et de ma propre expérience ainsi que la création interdisciplinaire par collaborations ont été les axes principaux de la démarche racontée ici. D'octobre 2015 à juin 2016, j'ai créé un spectacle interdisciplinaire qui fut présenté deux fois dans la caverne située à Val-des-Monts en Outaouais. Bien qu'ayant eu la chance de visiter le lieu à plusieurs reprises dès le début du processus, la première partie du travail de création a été réalisée majoritairement en dehors de celui-ci et sans l'apport des collaborateurs. Après le recensement des récits, les entrevues et le travail documentaire, une étape de réflexion mena à la sélection des thèmes principaux avec lesquels j'allais travailler. Dans une perspective autoethnographique, mon but était alors de découvrir les liens qui unissent l'histoire du lieu à mon parcours personnel afin de tenter de répondre à ma question principale : Comment traduire sur scène la rencontre entre l'artiste et le lieu de création ? Puis à ma première sous-question : Quelle place peut prendre le dialogue culturel dans une telle rencontre ? J'ai ensuite fait appel aux collaborateurs au début de l'écriture, puis tout au long des répétitions dans la caverne. Ont alors pu être observées les dynamiques interdisciplinaires visant à répondre à ma sous-question : Comment le lieu peut-il influencer la pratique de l'artiste, en particulier en regard de la question de l'interdisciplinarité ?

La présentation des résultats de ma recherche autoethnographique se traduit à la fois par la présentation de *La Cavea* et par le récit de mon expérience. Ce chapitre n'est pas écrit de façon chronologique, mais selon les principaux axes de ma recherche, soit : la rencontre du lieu, la culture liée à ce dernier, la création des personnages, l'interdisciplinarité puis la rencontre avec le public.

### 3.1. La rencontre du lieu, premier contact

Qu'est-ce que l'image d'une caverne évoque en moi ? Qu'est-ce qui continue de m'attirer dans de tels lieux hostiles ? Pourquoi le monde souterrain m'est-il si fascinant ? Le refuge peut être, la coupure avec le monde extérieur, même avec celui du théâtre dans lequel j'éprouve quelquefois un sentiment d'imposteur. Je ressentais le besoin de choisir un lieu situé dans la région où je suis né et où j'habite, avec laquelle j'entretiens une certaine relation d'amour-haine. Cette région au passé trouble, qui a vu sa ville principale brûler au tournant du siècle, cette région dont la vie culturelle est portée à bout de bras par quelques descendants de draveurs rescapés, cette région maintes fois quittée par la faune artistique à la recherche d'émotions urbaines, cette région de durs, de grands et de grandeurs, mais cette région aimée au conditionnel, trop souvent. S'il me fallait décrire en un mot ma relation avec l'Outaouais, je choisirais sans doute l'inconfort, et ce, malgré mon attachement profond à ce territoire. Comme s'il y avait toujours un nœud à défaire, je reconnais néanmoins cet inconfort comme une indéniable source de création.

La région d'abord, puis le lieu précis. C'est en visitant la caverne avec mes enfants que le choix s'est fait. La dimension spectaculaire de la Grande chambre et l'expérience de la noirceur totale, puis le bonheur de constater l'inaccessibilité des ondes cellulaires. La caverne Laflèche, devenue aujourd'hui un lieu touristique, conserve tout de sa nature mythique. Un sentier en forêt pour s'y rendre, aucune installation électrique permanente à l'intérieur, une équipe de gestion qui valorise le rayonnement de son histoire.

Lors de mes premières visites en solitaire, les mêmes sensations que celles vécues dans les autres cavernes, plus tôt dans ma vie. L'aspect mystérieux et l'hostilité du lieu prédominent, comme un monde parallèle dont on découvre soudainement l'existence, mais dont le fonctionnement nous échappe. Peur planante, présente comme un acouphène, et froid humide, ce lieu n'est définitivement pas fait pour que l'humain y demeure bien longtemps.

Figure 3.1 : Première visite en solitaire



Dans mon journal de bord, on peut lire :

L'endroit est coupé de la lumière et le silence est fort. Chaque son provient de mon corps qui se déplace, sinon rien. Une fois par jour, les battements d'ailes de chauve-souris qui sortent. Je sens la pression du lieu sur moi mêlée à celle de devoir livrer quelque chose. Un brin de claustrophobie. (...) Retour aux premières impressions. Le bien que ça fait quand on sort.

Une image m'est apparue, née d'une pensée pour le métier de mineur. En relisant mon journal de bord, je réalise que cette idée m'avait habité quelque temps en début de parcours :

(...) un mineur qui choisit de ne pas remonter à la surface. Seul, pour un temps. Puis, apparition d'une autre personne. Et d'une deuxième, etc. Dialogue entre elles. Chacune a une particularité (l'un dort depuis 30 ans, l'autre pose des questions sans cesse, un troisième, agressif, fait les cent pas) et la scène devient vite surréaliste. Tous ces personnages sont des parties de lui-même (...)

Cette image du mineur, premier pied dans la création, illustre bien la sensation de solitude et de vulnérabilité vécue lors de mes premières visites dans la caverne. Encore une fois, l'inconfort. Celle du trou hostile au fond duquel on fait pourtant la rencontre inévitable avec soi-même.

Si ma rencontre du lieu physique s'est d'abord traduite par l'expérience de ces sensations, paradoxalement, ces moments d'immersion furent aussi des moments de pause, de déconnexion et de bien-être. Après quelques visites, à l'idée du lieu hostile et froid se superposait lentement celle du lieu refuge. Cette transition a débuté lors d'une visite de la caverne avec Cédric Delorme-Bouchard, conseiller en éclairage. Privés d'équipement technologique, nous avons allumé des chandelles. La présence du feu, immensément rassurante, contrastait avec l'hostilité du lieu. Sa chaleur était un baume sur le froid humide ambiant. Historiquement, le feu était utilisé par les premiers visiteurs des cavernes. Il ramène à ce début, à ces premières explorations sans doute inscrites quelque part dans nos gènes.

### 3.2. La culture du lieu à travers l'histoire et les symboles

Ma recherche d'« espaces pleins » (Messier, 2016), hors des lieux théâtraux traditionnels, s'est arrêtée sur le choix de la caverne. Bien qu'il s'agisse d'un lieu théâtral atypique, la caverne est à la fois un ancien lieu de culte (Davie, 2001) et donc de performance théâtrale, en quelque sorte. Elle s'apparente aussi à la boîte noire, au

théâtre intra-muros coupé du monde réel. J'ai dû d'abord admettre que, bien que voulant créer à l'extérieur du bâtiment destiné au théâtre, je retournais dans un espace qui lui ressemble. La ressemblance demeure cependant relativement superficielle en ce sens que le lieu choisi n'est pas lié aux mêmes codes théâtraux, ni aux mêmes rituels du spectacle. Il a sa propre couleur, odeur, texture, situation et bien sûr, sa propre histoire. C'est le contact avec cette histoire qui allait me mener à une rencontre plus profonde avec le lieu.

La caverne a été de tout temps et partout, comme le souligne René Guénon (1937), un symbole sacré de première importance. Auteur influent et « inclassable » (Faure, 2015), Guénon a publié 17 ouvrages portant principalement sur la métaphysique orientale et l'ésotérisme. Il rappelle que la caverne a été à la fois tombeau et sanctuaire. Tombeau effectif, mais aussi tombeau rituel où le néophyte était reclus avant d'être initié aux mystères ; sanctuaire, car on la considérait comme une image du monde, un symbole utérin, représentation de la matrice universelle. Dans plusieurs cultures et contes traditionnels, elle peut également représenter l'habitat du diable, le « trou du diable » comme le témoigne la célèbre légende québécoise de la Mauricie.

La caverne est un endroit où l'ours dort pour l'hiver et d'où il « revit » au printemps. Pour Aigle Bleu (2016), métis d'ascendance Algonquin, Pawnee et Abénaquis, qui partage depuis trois décennies les enseignements de la spiritualité amérindienne, elle représente aussi la renaissance symbolisée par la chauve-souris qui y dort en position fœtale. L'intégration de ces éléments culturels autochtones à ma création m'apparaissait inévitable. Bien que les quelques branches algonquines de mon arbre généalogique m'ont toujours fasciné, je n'ai jamais su puiser dans ce pan de mon histoire pour alimenter une création. C'est pourquoi la présence de cette nation dans l'histoire de la caverne tout comme la présence de la caverne dans la mythologie de cette nation m'ont particulièrement interpellé.

L'étape qui suivit cette première phase de recherche prit la forme d'entrevues inspirées par l'approche phénoménologique de l'entretien d'explicitation (Vermersch, 2012), tel que discuté dans le chapitre 2. Celle réalisée avec Marc-André Dorval alias « *Cave Man* », véritable bibliothèque ambulante de l'histoire de cette grotte fut sans doute la plus déterminante. Marc-André est un spéléologue et un plongeur de caverne. Il visite ce lieu depuis 40 ans, époque où la caverne Laflèche était alors barricadée et réservée aux hors-la-loi cherchant un lieu caché à l'extérieur de la ville pour y régler des comptes. Cette tradition date de l'époque où Hull était encore surnommée « Le petit Chicago », dû à son haut taux de criminalité. J'ai pris le temps de rencontrer les autres membres de l'équipe, mais tous me recommandaient à Marc-André et à ses documents accumulés au fil des ans. Parmi ceux-ci, quelques objets dont une pipe, une pièce de théâtre humoristique en un acte, écrite au début du siècle portant sur l'exploration de la caverne, une photo d'un hôtel qui se dressait autrefois sur le site — la seule image existante de ce bâtiment — et quelques articles de revues de géologie qui faisaient référence à la grotte. J'ai été particulièrement fasciné par les nombreuses légendes, racontées avec tant d'enthousiasme et d'émotions.

Figure 3.2 : L'ancien hôtel sur le site d'Arbraska Laflèche



Soudainement, l'aspect symbolique de la caverne prenait moins d'importance au profit de l'histoire de « cette » caverne. Il m'était désormais impossible de ne parler que de « la caverne » en général ; ce lieu précis avait sa propre histoire, que je n'imaginai pas, d'ailleurs, si intense et captivante. Le regard vers soi devait se tourner davantage vers l'« hôte » (Pearson, 2010). Ce faisant, je réalisais que l'histoire de la caverne Laflèche était aussi l'histoire de ma région, certains récits étant directement ancrés dans des réalités socioculturelles régionales. La rencontre du lieu de création touchait maintenant non seulement à mon expérience d'exploration souterraine ou aux symboles spirituels, mais aussi à ma propre histoire. J'entreprenais un dialogue culturel.

Ce dialogue culturel prit la forme d'aller-retours entre découvertes historiques, réflexions personnelles et expérimentation artistiques. J'ai conservé certains récits plutôt que d'autres selon ce qu'ils évoquaient en moi et selon ce qui me paraissait susceptible de nourrir un lien plus fort avec le lieu d'accueil. Par exemple, l'histoire du feu de l'hôtel autrefois édifiée sur le site d'Arbraska Laflèche m'a fait revisiter celle du Grand feu de Hull, me rappelant du même coup l'importance de cet élément dans l'histoire de ma région. Personnellement, j'ai aussi toujours été fasciné par le feu, par cette idée de disparition, de passage de l'état de matière à l'état gazeux. J'ai souvent brûlé des toiles, des cahiers de poésie, des livres d'école. Par peur de laisser des traces que je n'assumais pas, peut-être. Pour mieux avancer, sans témoin matériel du passé, sans doute. Brûler pour rendre à la mémoire sa pleine liberté, en quelque sorte. Le feu dans l'histoire du lieu de création, le feu dans l'histoire de la région que ce lieu et moi avons en commun, puis le rôle de cet élément dans certains moments de ma vie; ce parcours aura servi à revenir vers le lieu pour poursuivre le dialogue au moyen d'expérimentations artistiques.

De cette réflexion est né le désir d'accorder une importance au feu dans ma création, non seulement en intégrant des récits liés à cet élément, mais aussi en expérimentant à

l'intérieur de la caverne. Quand j'ai allumé la première chandelle dans la Grande chambre, la vue des ombres dansant sur la paroi rocheuse inégale m'a fasciné, comme si la caverne bougeait et respirait. L'Allégorie de la caverne de Platon, autre élément culturel lié à la caverne générique et exploré plus tôt dans ma recherche, a refait surface dans mon esprit. Dans l'Allégorie, les gens à l'intérieur de la caverne font face aux ombres et n'ont accès à la « réalité » qu'à travers les récits d'un de leurs comparses qui s'était échappé et qui avait vu le monde extérieur. J'ai donc choisi d'intégrer ce lien avec l'Allégorie de la caverne à mon introduction devant les spectateurs. En m'adressant directement à eux, j'évoquais quelques bribes d'histoires sous l'éclairage rassurant d'une torche posée au centre de la pièce.

À la lumière de ces aller-retours entre recherche historique, réflexion et création, j'ai pu mieux constater la place que pouvait prendre la dimension culturelle dans ma rencontre avec le lieu de création. J'ai réalisé à quel point la culture définit qui nous sommes. Nous allons à la rencontre de l'autre en portant une histoire personnelle mais aussi et surtout collective. La culture liée au lieu est composée de la façon dont il est habité et perçu par un groupe, c'est pourquoi le dialogue culturel entre l'artiste et le lieu est en quelque part une rencontre entre deux collectivités. Comme la caverne Laflèche et moi avons une région en commun, des histoires communes ont pu servir de liant et ont été centrales dans ce dialogue. C'est le fruit de mon interprétation libre et sensible de cette rencontre que j'ai traduit sur scène.

### 3.3. La création des personnages

C'est à partir du moment où mon journal de bord mentionne « histoire des fantômes du lieu » que je constate une direction plus précise tant au niveau du contenu que de la forme de ma création. Cinq personnages parlent dans une noirceur totale en racontant autant d'histoires simultanément. Les légendes s'entrecroisent, les voix représentant la mémoire fragmentée de la caverne. Le théâtre postdramatique de Lehmann (2002), qui a inspiré cette démarche de création, préconise d'ailleurs la forme monologuée, narrée

et le chœur comme moyens d'expression du texte dramatique. L'histoire linéaire et la notion de conflit y sont presque totalement soustraites pour faire place à une addition des voix que Lehmann qualifie de « juxtaposition de comparutions » (p.14).

Notons qu'au moment de la création des personnages, j'ai eu accès à un témoignage improbable, un apport plutôt ludique à ma création. Il y a quelques années, une médium est allée visiter la caverne. À la suite de cette visite, qui devait en être une de nature purement récréative, elle prit le temps d'écrire un long courriel pour expliquer ce qu'elle y avait vu (voir Appendice B). Marc-André (*Cave Man*) m'a remis cette lettre où sont décrits, avec une certaine précision, les esprits vagabonds de ce lieu. Curieusement, plusieurs personnages connus de l'histoire de la caverne y figurent. Comme l'idée n'était pas de conserver uniquement les faits historiques, mais bien tout ce qui habite l'endroit et qui fait partie de l'imaginaire collectif qui en émane, j'ai choisi d'accorder une importance à ce compte-rendu inespéré et tout à fait cohérent avec ma recherche dans laquelle histoire et fiction se mêlent.

Voici une description des principaux personnages de *La Cavea*, les motivations qui ont justifié leur intégration et la manière dont ils contribuent à traduire sur scène la rencontre entre l'artiste et le lieu de création :

### 3.3.1. Joseph-Charles Dubois

La découverte de la caverne remonte à 1865. Un coureur des bois, du nom de Joseph-Charles Dubois, fut le premier visiteur de la cavité naturelle lorsqu'il tomba involontairement dans le trou en pleine chasse à l'ours. Il y retourna à quelques reprises, mais ne put hélas jouir de sa trouvaille bien longtemps, car, peu de temps après, il semblerait que le chasseur ait été tué par un ours qui se serait libéré de l'un de ses pièges. Le texte de la médium évoque d'ailleurs le fantôme de ce petit homme qui semblait chercher quelque chose et qui marchait en passant à travers les murs.

Tôt dans ma démarche de création, j'ai réalisé que Dubois allait être une représentation de moi-même. Le chasseur qui poursuit sa proie comme l'artiste son œuvre. Une dualité intérieure représentée par la chasse qui prend la forme d'un jeu de séduction, d'une tentative d'appivoisement. Dubois allait sans le savoir à la rencontre de ce même lieu, 150 ans avant moi, et son histoire allait devenir une métaphore de la mienne.

Ainsi, l'idée du mineur cédait la place à celle du chasseur, tout aussi personnellement évocatrice, mais davantage liée à l'histoire de la caverne Laflèche. J'ai écrit le récit de cette chasse à l'ours et de la découverte de la caverne avec en tête la relation à ma propre démarche de création et de façon plus large, à l'entreprise de ma maîtrise. Au début du processus d'écriture, le personnage de Dubois devait parler. Il racontait son histoire, qui débutait au moment où l'homme prend la décision d'entreprendre cette chasse. Voici quelques extraits du texte original et les étapes de mon processus qu'elles illustrent :

Le point de départ : la décision d'entreprendre une maîtrise. C'est là une idée qui refaisait surface de plus en plus souvent. J'avais attendu, car enfants trop jeunes et risque financier. Mais l'idée collait et faisait sa place, jusqu'à ce que je décide d'aller de l'avant.

Hier encore il passait. Hier encore, l'envie de le suivre. Elle savait que j'allais céder. (...) J'ai attendu, et attendu encore. (...) Mais ce matin, dans la fraîcheur d'un printemps hésitant, une promesse. J'allais passer à l'action. J'irai à elle. J'aurai sa peau.

Le sujet de recherche est né par la découverte inattendue du lieu. Jusque là, j'abordais la maîtrise en tant qu'artiste-pédagogue. C'est une visite à la caverne Laflèche avec mes enfants qui a initié la remise en question.

J'ai monté la montagne et c'est en haut que c'est arrivé. C'est en haut que l'histoire commence. Tout est allé si vite. L'ombre de ma proie. Les pas feutrés. Mon arme. Vite. Un craquement. Et la chute.

Un projet de création est né. Tout se mettait en place, je commençais l'exploration. J'étais absorbé par l'idée d'une rencontre avec le lieu et son histoire.

En ouvrant les yeux (...) un grand trou dans la roche, une ouverture énorme et sombre. (...) La noirceur semblait émaner du ventre de la montagne (...), pourtant, ce lieu incertain me paraissait invitant. Quelque chose m'attirait à l'intérieur, il fallait que j'aie vu.

Le début du processus. Pénétrer dans ce lieu sombre semblait représenter tout naturellement mes angoisses liées au projet. Je n'avais aucune idée de ce qui allait apparaître, ni jusqu'où cette exploration allait me mener. Allais-je découvrir de nouvelles pièces ? Y a-t-il un danger à s'aventurer trop loin ?

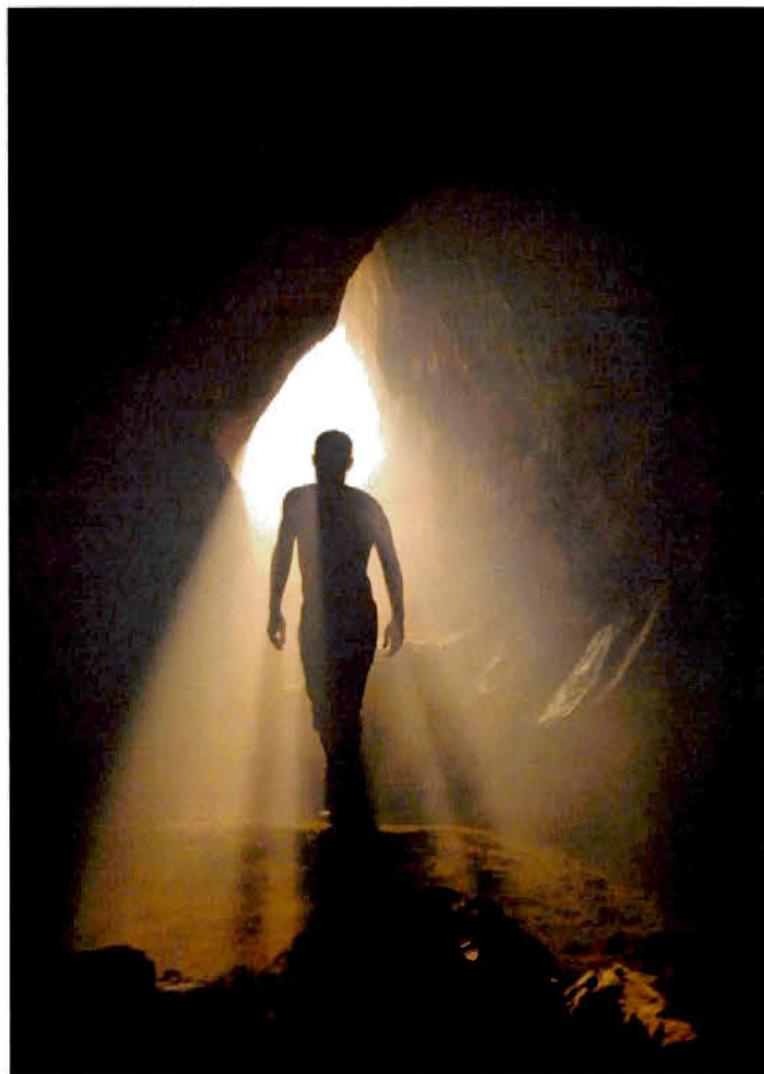
Dans cet endroit sombre et froid, mon cœur battait comme un tambour de guerre. (...) J'avançais lentement. Ma main touchait la paroi de roche, que je suivais et qui me laissait deviner la grandeur de la pièce. Mes pieds glissaient au sol, à tâtons. Je me suis arrêté. Le temps était suspendu. J'étais dans l'ombre.

Après quelques essais, j'ai finalement conservé cette histoire de chasse et de découverte du lieu, mais en l'abordant du point de vue de l'ourse. Cette narration m'apparaissait plus intéressante, mais aussi davantage représentative de la dimension mythologique de mon projet. Il s'agissait peut-être aussi d'une distance nécessaire à l'observation de ma propre démarche.

Dans la présentation, Joseph-Charles Dubois est donc muet et n'apparaît au public qu'à la toute fin ; son histoire est racontée par l'ourse, sa proie devenue prédatrice. Il demeure néanmoins au cœur du récit. On l'aperçoit à la fin de la présentation, prisonnier dans le ventre du fauve. Suite à l'état de panique et à l'insuccès de sa fuite,

une lumière s'allume dans une ouverture sur la paroi derrière lui d'où il quittera lentement. Cette ouverture rappelle à la fois le tunnel de lumière, représentation d'une expérience de mort imminente, et le vagin, la naissance, la fin d'une gestation. L'artiste met fin à sa démarche de création, au terme de laquelle il ressort transformé, comme l'ours qui met fin à l'hibernation et qui entame une année nouvelle.

Figure 3.3 : Le personnage de Joseph-Charles Dubois, dernière scène de La Cavea.



Si cette image fait allusion au symbole de la caverne comme lieu de pratiques rituelles, il représente surtout une étape importante de ma démarche : le moment de la présentation devant public. Joseph-Charles Dubois est le seul personnage de *La Cavea* que l'on voit — les autres parlant dans le noir — et, quand il apparaît, il est face aux spectateurs. Il devra se mettre à nu avant que ne lui apparaisse cette ouverture de lumière, dont la provenance nous échappe. Je savais que le projet aurait une fin, mais je ne savais pas encore de quoi elle serait faite. Le spectacle est une confrontation nécessaire, un accouchement en quelque sorte. Je réalisais la vulnérabilité à laquelle j'allais m'exposer en présentant le fruit de mon travail. Au moment où les lumières s'allument, il n'y a plus d'évasion possible. J'étais rendu à cette étape précise de mon processus. Nous sommes dans le moment présent et le personnage est là, face au monde, vulnérable, un corps dans un espace se déplaçant devant témoins. Sachant que j'allais devoir couper le cordon, que le spectacle et mon projet allaient se terminer, je devais trouver une porte de sortie à mon personnage. Un passage qui ouvre vers autre chose, une prochaine étape de vie. Je tenais à quitter avec sérénité. La finale est donc un souhait, une projection.

### 3.3.2. L'ourse

Il aurait été difficile de représenter la culture liée à ce lieu sans la présence de l'ours. Ce dernier est au cœur de l'histoire de la découverte de la caverne Laflèche, présent dans la mythologie algonquienne et chargé d'un fort bagage symbolique en général. L'ours occupe une place de choix dans l'imaginaire humain. Il semble venir à bout de toutes les forces hostiles de la nature, n'a peur de rien et est pratiquement invincible. Le mythologue Joseph Campbell (1988) écrit : « L'ours est le dieu de la montagne et la caverne en est le temple. » (p.108) L'ours n'a qu'un seul prédateur, l'homme.

Michel Pastoureau (2007) y a consacré un livre simplement intitulé *L'ours*, dans lequel il retrace l'histoire de cet animal dans la culture occidentale. On y apprend entre autres que l'Église chrétienne a très tôt vu d'un mauvais œil le culte rendu à cet animal

surpuissant et a tout fait pour dénier la ressemblance anthropomorphe entre l'ours et l'homme (la bête est aussi habile que l'homme, elle s'assoit, se tient debout, etc.). L'ours est entré graduellement dans le bestiaire infernal du diable, incarnant les forces du Mal. Malgré cette démonisation, au XX siècle l'ours devient le compagnon privilégié des enfants, une place faite de tendresse et de possessivité : de même que l'homme du Paléolithique partageait parfois ses cavernes avec l'ours, de même l'enfant partage encore ses frayeurs et son lit avec un ourson, son double, son ange gardien, peut-être son premier dieu.

Chez les Premières Nations, l'ours a conservé un statut privilégié, le totem de l'ours représentant la force et l'introspection (Aigle Bleu, 2016). Il entre dans la grotte pour y digérer les expériences de l'année qui vient de finir. L'ours est le maître de la caverne, il y est chez lui. Dans mon récit, l'aspect diabolique de l'ours tout comme sa forme de peluche pour enfant ont été intégrés à certains personnages, des allusions à l'ours et à sa présence ponctuent l'ensemble du texte.

Dans *La Cavea*, le personnage de l'ourse est une femme, être qui peut donner la vie. Elle *est* la caverne. À ce moment précis du processus, je sentais que tout pouvait enfin se greffer à un noyau : toute cette mémoire prend vie dans la caverne, utilisée ici comme symbole intra-utérin.

Figure 3.4 : Dubois dans le ventre de l'ourse



Le processus de création, l'œuvre en gestation, tout prend forme dans l'ourse. Le fait que la caverne soit représentée par l'animal a permis de mettre un visage sur ce lieu pour mieux personnaliser la rencontre mise en scène et jouer avec la métaphore. Le chasseur mangé par l'ourse, l'artiste absorbé par sa création, l'œuvre qui en résulte, puis la séparation, l'ouverture vers une nouvelle chasse peut-être... Le personnage de Joseph-Charles Dubois quitte à la fin du spectacle, emportant avec lui les échos qu'il a fait naître dans le ventre de l'ourse, la création n'étant que le contexte par lequel mon histoire et celle du lieu se sont rencontrées.

### 3.3.3. J.A. Grant

Parmi les éléments issus de la culture populaire régionale qui allaient se tailler une place dans *La Cavea*, figure le choix d'intégrer l'Anglais. Autrefois, les patrons et riches propriétaires de ma région étaient anglophones et le prolétariat, travailleurs forestiers ou autres bas salariés, francophones. Le visage de l'Outaouais a été dessiné

selon ce rapport hiérarchique. Il est difficile d'imaginer la culture de la région sans cette dualité linguistique.

La première personne à avoir écrit et publié une description détaillée de la caverne, alors nommée la « *Wakefield Cave* », est J.A. Grant, un médecin anglophone amateur de géologie, en 1869. Il eut la chance de pouvoir l'explorer avant que l'activité humaine ne la détériore. Le texte de Grant a donc une importance à la fois historique et scientifique.

Figure 3.5 : Extrait (1) de J.A.Grant, 1869

VALLEY OF THE OTTAWA, ETC. 15

To this list may now be added the Wakefield Cave, forming the eighth in Laurentian Rocks, and by far the most interesting and attractive so far explored; being, in fact, the largest cavern in the entire Dominion of Canada.

North from Ottawa, in an almost direct line, *viâ* the Portland Road, distant eighteen miles, on the farm of Mr. Pellemier, is the "Wakefield Cave." It is situated on the side of one of the Laurentian Mountains and faces the north. The mouth of the cave is fully eighteen feet in diameter, of an oval shape, beautifully arched and having overhanging its pine and cedar trees of considerable size. The entire height of the mountain is about 800 feet, and the entrance to the cave is about 100 feet from the summit. At the

VALLEY OF THE OTTAWA, ETC. 17

cavity, is an opening, horsehoe shaped, scalloped, about five feet in diameter, and considerably obscured by the overhanging rock. From the body of the cave the passage leading from this opening takes a direction at an angle of about 35° to the right. Its entire length is about 270 feet, height between 4 and 5 feet, and width the same. The floor is rough and covered with small fragments of rock of various sizes and from the ceiling hang many small stalactites. At the inner terminus of this passage is an opening more or less circular, about 20 feet in diameter and the rock over it is concave, and fully 15 feet in height. Stones thrown into this well or cavity give rise to a loud, rambling noise. Its depth is 37 feet, and the bottom measured 9 feet by 30 feet, on either side of which are two openings, one 5 feet by 13 feet, 23 feet in depth, the other 2 feet by 3 feet and 45 feet in depth. The floors of these lower cavities are covered with fine sand and on every side are to be seen beautiful stalactites. On the right and left of the main passage of this well are to be observed several smaller passages which, from their narrowness, are entered with difficulty. The entire cavern presents a water-worn appearance more or less smooth on the surfaces, of a light gray color, and considerably excavated at intervals. Here and there in each chamber, particularly from the ceilings, are to be seen rough projecting portions of rock of various shapes and composed chiefly of quartzite, pyroxene, serpentine, iron pyrites, and various mineral ingredients peculiar to the Crystalline Laurentian limestone formations. In many parts of the cave, the walls, particularly those to the right of each chamber entered, were covered with moderately uniform sheets of carbonate of lime. The cavern is entered by descending on talus or broken rock; this is succeeded by a floor partly flat, smooth and presenting also a water-worn appearance. Generally speaking, the floor is uneven and strewed with fragments of rock of various sizes, more or less mixed up with broken stalactites and shalred portions of carbonate of lime. The entire cave, excepting the entrance, is perfectly devoid

16 SUPERFICIAL GEOLOGY OF THE

base of the mountain is a small lake, which discharges into the Gatineau River through a mountain gorge of exquisite beauty. Looking inwards from the mouth of the cave it is funnel shaped, directed obliquely forwards and downwards a distance of 74 feet, at which point it is contracted to a height of five feet and width of fifteen feet. This contraction forms the entrance to the first "Grand Chamber" 80 feet in length, 21 feet across and 9 feet in height throughout. At the posterior part of this chamber, in an oblique direction to the left, is an opening five feet in height, forming the entrance to the third chamber, which is about 18 feet in diameter and 5 feet high. The floor, however, is covered with calcareous breccias to a depth of three feet or more. Looking outwards, two openings are to be seen to the left of the first chamber, one anterior, broad and elevated, and one posterior, contracted and shallow, passing obliquely upwards and backwards, a distance of fully 25 feet. This chamber is entirely encrusted with carbonate of lime of a cheesy consistence, and in the centre a perfectly white column reaches from the floor to the ceiling, about six inches in diameter, formed by the union of a stalactite and stalagmite. The antero-lateral chamber passes in an oblique direction upwards, a distance of 20 feet, at which point the ceiling is fully 50 feet high, of a gothic shape and beautifully ornamented with stalactites and fringed like encrustations of carbonate of lime. About 60 feet from the mouth of the cave to the right, is a narrow passage, rough, uneven, and forming the entrance to a chamber the floor of which ascends obliquely upwards a distance of 30 feet, the height of this point being about 60 feet. On the way up a beautiful arch is to be seen, above and beneath which this chamber communicates with the one entered by the antero-lateral opening from the "Grand Chamber," and the light reflected from a lamp through the opening below this arch illuminates the entire ceiling of the adjoining chamber and presents a rich appearance as seen through the opening above the arch. To the right of the oblique floor of the antero-lateral

18 SUPERFICIAL GEOLOGY OF THE

of light; the atmosphere moist, but exceedingly pure, even to the extent of our explorations, and a uniform temperature of about 45° Fahrenheit. The only organic remains so far discovered were those of the *Vulpes Vulgaris* or common fox, *Castor Fiber* (Linn) or Beaver, *Lutra Vulgaris* (Linn) or Otter, and a few drift shells. From the purity of atmosphere in the entire cave, the opinion formed from that fact is, that any accumulating carbonic acid is absorbed by water in some part of the unexplored portion of the cave, and it is not unlikely that parts already visited are only an entrance to vast labyrinths yet to be explored.



J'ai travaillé à partir de fragments du texte original, sans les modifier, afin de conserver sa valeur historique et de mettre en évidence la part de réel dans la présentation. Le personnage de Grant représente l'aspect géologique, plus terre-à-terre, qui ramène le spectateur à la matière. Nous sommes dans une caverne, il fait froid et humide, le calcaire est brillant près de l'entrée. Il parle des dimensions de la caverne et de la texture de la roche, rappelant que l'ensemble du récit est bien lié à ce lieu précis. Comme il est le premier à avoir décrit l'endroit - avant la commercialisation de l'appareil photo -, il devient les yeux des spectateurs alors plongés dans la noirceur totale.

Bien qu'il s'agisse d'un hasard si Grant était anglophone, l'intégration de ce texte m'a permis de créer un pont avec ce trait de ma culture régionale où les deux langues cohabitent et où les cultures populaires liées à ces langues se rencontrent et se définissent au contact de l'autre.

#### 3.3.4. La fillette aux chauves-souris

La légende raconte que deux enfants se seraient cachés dans la caverne et que la fillette se serait noyée dans l'un de ses puits. On dit qu'elle aimait les chauves-souris et que son esprit habiterait encore les lieux afin de veiller sur elles. La caverne Laflèche est peuplée de ces petits mammifères dormant la tête à l'envers tel un enfant à naître.

Il s'agit là d'une légende qui m'a été racontée par quelques personnes, avec autant de variations. La médium fit allusion à cette fillette et à sa fascination pour l'animal. J'ai choisi de garder le lien avec la chauve-souris, étant donné la cohérence qu'il amène entre son symbole algonquin de renaissance et la mort de la fillette. Dans *La Cavea*, ce personnage représente les notions de peur et de vulnérabilité évoquées en début de chapitre, lors du récit de mon premier contact avec la caverne. Tout au long du récit de la fillette, la figure de l'ours est présente sous la forme d'un ourson en peluche qu'elle tient avec elle, à qui elle s'adresse et qui lui offre un certain réconfort jusqu'au moment fatal. La fin de son récit est une ouverture fantastique vers les symboles de la chauve-

souris et de l'ours : « Je me repose maintenant la tête en bas. Winnie, lui, il dort pour l'hiver. » (p.5)

### 3.3.5. John et Willie

Un hôtel se dressait autrefois sur le présent site d'Arbraska Laflèche. À l'époque, la ville de Hull n'abritait pas que de sages citadins et l'endroit est vite devenu un lieu de perdition. Les intentions de développement touristique étaient nobles, mais l'hôtel fut victime d'un incendie criminel et disparut rongé par les flammes.

Dans le récit de la médium, deux esprits prenaient place à l'intérieur de la Grande chambre de la caverne, un blanc et un autochtone. Lors de sa visite, quand le guide mentionna l'existence d'un hôtel dans les années 50, elle dit avoir senti la colère et l'agitation des deux hommes. De l'hôtel il ne reste aujourd'hui qu'une photographie, un paysage avec le bâtiment encore debout. Bien que dans cette histoire apparaisse le feu comme élément de purification (l'endroit de perdition réduit en cendres), les personnages de John et Willie représentent surtout la caverne comme refuge. Tel que mentionné au début de ce mémoire, mon adolescence a été marquée par la découverte et l'exploration de cavernes. Trois au total, dont l'un d'elles fut appelée « le refuge ». L'histoire de John et Willie fait écho à mon vécu dans le monde souterrain. Dehors, le feu, l'agitation, l'adolescence en plein déploiement et dedans, le silence, le calme, la coupure. Les deux personnages entrent en scène immédiatement après avoir mis le feu à l'hôtel. L'un d'eux est aveuglé, l'autre le guide et ils se réfugient dans la grotte.

La fin du récit des deux hommes est volontairement ambiguë. Le personnage autochtone disparaît, il y a suggestion qu'il se soit transformé en ours, métamorphose dont il est question dans plusieurs contes et légendes (Bobbé, 2002) tel que discuté au point 3.3.2.

Ce dialogue fait aussi allusion à une facette cachée de l'histoire de la région. Contrebande d'alcool, criminalité, le site de la caverne a été le théâtre de plusieurs règlements de compte. Si l'hôtel était autrefois un lieu de divertissement et de musique, il connut une fin tragique, réduit en cendres à l'image de tant de bâtiments d'ici. Ma ville est en quelque sorte une ville fantôme, ce qui a été n'est plus. En 1900, environ 60 % de Hull a brûlé lors d'un incendie qu'on appelle le « Grand Feu de Hull ».

Figure 3.8 : Le Grand Feu de Hull (1), 1900



Figure 3.9 : Le Grand Feu de Hull (2), 1900



De l'autre côté de la rivière des Outaouais, c'était comme si l'apocalypse avait choisi le Québec pour faire une démonstration de force. Le feu occupe une place de choix dans l'imaginaire des gens d'ici comme dans l'histoire de la caverne Laflèche. Cet élément est devenu central dans ma recherche-crédation et j'élaborerai davantage sur le sujet dans la section 3.7. de ce chapitre.

Si mon expérience d'exploration de la caverne est représentée dans *La Cavea*, c'est le pont avec l'histoire de la région qui a davantage nourri mon dialogue avec le lieu, puis la création des personnages. Je n'avais pas imaginé que cette histoire prendrait une place si importante, mais je dois admettre qu'elle est aussi la mienne et qu'elle définit qui je suis. Les personnages représentent également d'autres aspects de ma rencontre avec le lieu de création et leurs histoires forment un résumé de mes recherches et de mon vécu.

### 3.4. L'interdisciplinarité et les collaborations artistiques

#### 3.4.1. La technique du collage

Le choix du collage comme technique privilégiée a sans doute été le premier élément de convergence disciplinaire dans mon processus de création. Il est le fruit d'un dialogue avec un des collaborateurs, Alexandre Mercier, graphiste ayant créé l'affiche et le livret du spectacle. Quand nous avons parlé de collage pour définir le style visuel de l'image principale, j'ai décidé qu'il s'agirait de la forme qu'allait prendre l'ensemble du travail de création déjà amorcé : la création de la musique par échantillonnage, l'affiche par collage d'images et le texte par collage dramaturgique. Alexandre, en proposant ce qui n'était au départ qu'une esthétique visuelle, allait influencer le travail des autres collaborateurs et donc les démarches liées aux autres disciplines.

Pour Lehmann (2002), tel que mentionné au chapitre 1, les « pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, technique aussi associée au fonctionnement de la mémoire et à sa construction par fragments. Cette association n'est pas sans rappeler la démarche des archéologues, qui travaillent à partir de fragments, d'objets-témoin, afin de reconstituer une prise de vue relativement objective du sujet étudié. Il me paraît intéressant de souligner ce rapprochement avec mon travail, dont la démarche s'inscrit dans une logique postmoderniste de « *copyleft culture* » (culture libre) : recyclage, échantillonnage, collage, tels des artefacts, fragments de culture, de récits, d'œuvres à déconstruire et à reconstruire. De plus, l'archéologie est une discipline fréquemment utilisée lors de l'exploration de cavernes, complémentaire à la spéléologie. Cette ouverture à un autre domaine d'étude m'a offert de nouvelles pistes de réflexion concernant la question de l'interdisciplinarité dans ma recherche-crédation.

En somme, le collage s'est révélé comme étant la technique toute indiquée pour tenter de répondre à mes deux questions de recherche. D'abord, car sa forme s'apparente à celle de la mémoire (Lehmann, 2002). C'est en faisant appel à la mémoire des gens rencontrés, que me sont transmis les souvenirs fragmentés qui composent la dimension culturelle du lieu ; ensuite, car ce recours au collage contribue à une meilleure cohésion entre les disciplines artistiques impliquées. Chacune des disciplines étant soumise à cette même méthode, cela a influencé tant ma propre démarche de création que celle des collaborateurs. La technique du collage a donc été privilégiée pour sa cohérence avec le sujet de recherche. Le lieu proposait une direction, une méthode.

#### 3.4.2. L'écriture collaborative

La Cavea allait être composée de plusieurs récits prenant racine dans une diversité d'époques, je souhaitais donc que cette diversité soit représentée à l'intérieur du texte. Je dois souligner qu'avant de débiter, mon expérience d'écriture était assez restreinte. J'avais en ma possession mon journal de bord et une série de notes résumant les

histoires entendues et je devais, après avoir fait un tri selon ce qui me paraissait important et personnellement significatif, diversifier les méthodes d'écriture. Pour se faire, il me semblait tout indiqué de faire appel à des collaboratrices.

L'écriture du texte, formé de fragments juxtaposés et parfois superposés, constitua donc la première expérience collaborative de création à l'intérieur du projet. Après avoir choisi les récits à partir desquels je voulais développer le texte, j'ai fait appel à deux collaboratrices, Stéphanie Bergeron et Geneviève Lavoie, à qui j'ai confié l'écriture de certains personnages. Je savais que le collage serait composé d'au moins quatre histoires qui allaient être racontées simultanément. Le but recherché était la multiplication des styles, car les personnages sont issus de différents contextes sociaux. Une fois les premiers jets écrits, j'ai commencé le découpage de phrases, de passages, en entrecroisant les différents textes et époques. Il s'agit d'une technique qui provoque la surprise par l'enchaînement parfois aléatoire des différentes parties de texte. En se prêtant au jeu, ces deux collaboratrices ont accepté que leur contribution soit ensuite morcelée et parfois réécrite. Bien qu'à cette étape, ces dernières n'avaient pas de contact physique avec la caverne, le lieu venait à elles en bousculant leurs façons habituelles de travailler. Le lieu nous offrait un éventail d'histoires à traduire et raconter à travers les personnages, il nous plongeait dans un univers à la fois mythique et inquiétant. Le texte, comme les pensées de quelqu'un qui s'aventure dans une grotte et de qui la peur s'empare, est construit sous forme de collage, de pensées qui se bousculent et se superposent.

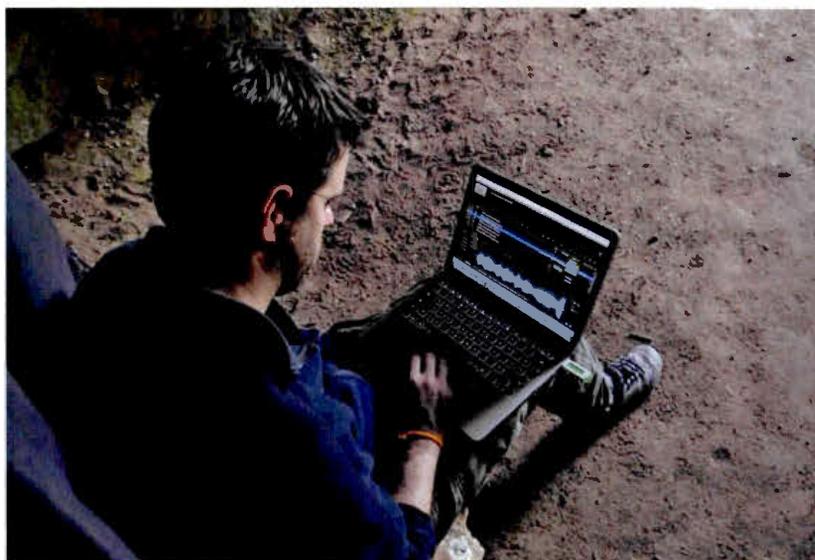
### 3.4.3. Le traitement du son

Étant musicien et créant une pièce qui se déroule en partie dans la noirceur totale, le paysage sonore est devenu central. La musique a été construite avec la collaboration de Nicolas Chaîné à partir d'échantillonnages et de superposition de sons modifiés. Je voulais que le son soit un bourdon (un son continu), qu'il contribue à l'effet des voix qui se rapprochent du public dans le noir et surtout, qu'il représente davantage une

sensation intérieure qu'une mélodie. Les choix esthétiques devaient faciliter l'expression des données de recherche et ainsi contribuer à mieux traduire sur scène ma rencontre avec le lieu. Ici, la sensation de vulnérabilité, le cœur qui accélère, la présence d'un danger potentiel, sont les éléments de cette rencontre que je souhaitais mettre en valeur par la musique. C'est pourquoi celle-ci s'intensifie tout au long de la présentation, à l'exception de la fin où la sensation d'une plus grande paix intérieure était recherchée (pour les raisons mentionnées plus haut).

Comme plus de la moitié de la présentation allait se dérouler dans le noir, la collaboration entre Nicolas et les comédiens prit une grande importance. Ces derniers, dont on n'entend que les voix, se déplacent dans l'espace au fil de la performance où l'ambiance sonore est omniprésente. La perception du lieu physique est altérée par ce manque de repères visuels et ce jeu des distances créé par les voix. Le lieu de création a déterminé une approche particulière du son qui est devenu central dans la conception. L'effet de la réverbération, par exemple, a donné lieu à des expérimentations quant au positionnement des haut-parleurs afin d'obtenir l'effet englobant recherché.

Figure 3.10 : Le travail du son, près de l'entrée de la caverne, avril 2016.



#### 3.4.4. Les dynamiques de collaboration

Le travail de création prenait souvent la forme d'aller-retour ; les modifications apportées au texte pouvaient déterminer l'importance de l'environnement sonore, qui influençait à son tour le rythme et l'intensité de la lecture. Par exemple, à un moment précis, la musique devenait tellement présente et angoissante que j'ai choisi d'accentuer ce crescendo par une répétition de phrases par tous les personnages, jusqu'à superposition cacophonique. La pratique d'une discipline artistique avait ainsi souvent des répercussions sur l'exercice des autres disciplines.

Un des aspects intéressants de cette expérience de collaborations a été la malléabilité des frontières disciplinaires. Chaque collaborateur était associé à une discipline déterminée, mais, à mesure que le processus avançait, chacun intervenait et donnait des idées sur la proposition générale. Mon travail était alors de veiller à ce que mes thèmes centraux soient conservés et que ce processus continue de répondre à mes questions de recherche. Il était tout de même intéressant de lâcher prise par moments pour voir où la dynamique de groupe allait mener la proposition artistique. Si le lieu avait une influence sur ma démarche de création, je constatais qu'il en était de même pour chacun des collaborateurs. De façon peut-être plus inconsciente, le lieu influençait leurs pratiques. D'abord en offrant des contraintes physiques inhabituelles, par exemple le recours à une génératrice pour alimenter les lumières ou encore la longue réverbération du son sur la roche. Ensuite, par l'effet d'être plongés dans ce contexte, parfois pendant plusieurs heures consécutives — personne ne reste indifférent à l'immersion dans un monde souterrain. Finalement, par le contact et les relations tissées entre les collaborateurs « enfermés » dans ce lieu clos.

Figure 3.11 : Séance de travail avec collaborateurs, mars 2016.



C'est aussi lors du travail avec les collaborateurs que j'ai réalisé le potentiel interdisciplinaire de mon rôle de concepteur et de metteur en scène. Ayant pratiqué plusieurs disciplines artistiques dans le passé et souhaitant poser un regard sur ma pratique, j'avais d'abord envisagé de travailler seul. Je réalise aujourd'hui que mon rôle exigeait une vue d'ensemble où la connaissance des différentes disciplines impliquées, de leur langage et leurs possibilités, a été déterminante. Bien que j'aie participé à l'écriture du texte, à la composition de la musique et à la conception de l'éclairage, c'est surtout à travers ce rôle de direction que j'ai vécu l'expérience interdisciplinaire. Au-delà du statut d'artiste pratiquant à la fois telle et telle discipline, j'avais maintenant une fonction de liant. Je devais faire en sorte que l'expression des disciplines impliquées forme un tout.

### 3.5. La rencontre avec le public

Ultimement, le résultat de cette création allait devoir être présenté. Bien que le processus ait été au cœur de ma recherche, celle-ci tient aussi compte de l'étape où le fruit de cette démarche est livré au public. C'est alors qu'une partie des résultats est transmise et il s'agit aussi d'un moment de cueillette de données. D'abord, par l'observation de ce qu'émerge en moi lors du partage de l'espace avec d'autres ; le lieu était devenu peu à peu un refuge de création et j'invitais maintenant un public dans cet espace d'intimité à y vivre certaines étapes de ma rencontre avec la caverne. Ensuite, car ce public représente un point de vue extérieur qui amène ses propres interprétations des thèmes abordés dans la présentation. Parfois, c'est au contact de l'autre que l'on arrive à poser un regard plus lucide sur soi-même.

Tel que mentionné dans la section 3.4., le feu fut de grand intérêt dans ma recherche-création. Il s'agit d'un élément de la nature qui amène chaleur et intimité lorsque maîtrisé, mais qui peut aussi être destructeur. Comme si le hasard voulait s'immiscer dans le projet, le jour de la première une surprise m'attendait. Je me suis rendu sur le site en après-midi afin de veiller aux derniers préparatifs. En montant le sentier pour rejoindre Mathieu Galipeau, le technicien alors déjà dans la caverne, j'ai aperçu une lueur orangée qui contrastait avec le vert printanier de la forêt. Une flamme. J'ai aussitôt fait le lien : la génératrice. L'incendie qui suivit s'étendit en peu de temps et força l'évacuation complète du site, soit environ 200 touristes venus profiter du parc aérien. Quatre camions de pompier et un avion-citerne tentèrent de maîtriser le feu qui profitait pleinement du dernier mois de sécheresse pour se déployer dans toute sa splendeur.

Figure 3.12 : Feu de forêt près de la caverne Laflèche, le 4 juin 2016



Nous étions à l'écart à regarder la scène quand Danielle, la gérante du site, m'a glissé à l'oreille : « Ils ne veulent pas. » Je savais à quoi elle faisait allusion. On m'avait parlé des sons entendus le soir dans les bureaux. Les membres de l'équipe disent vivre au quotidien avec les fantômes des lieux, bien qu'ils en parlent sans peur et sans essayer d'en convaincre qui que ce soit. Pour eux, ce jour-là, les esprits se manifestaient comme pour nous mettre en garde. Bien que j'aurais souhaité que les esprits fassent autrement, l'idée de rencontre entre réalité et fiction me plaisait ; j'imaginai mes personnages qui prenaient vie et qui faisaient front commun pour défendre leur territoire. J'étais l'intrus. Celui qui était sur le point d'y faire entrer une trentaine de personnes. Celui qui avait trafiqué leur histoire et qui allait la raconter sans permission.

Malgré l'annulation du spectacle — et de celui du lendemain —, j'étais fasciné. Quel hasard extraordinaire ! Bien que l'événement en soi n'avait rien de réjouissant, je réalisais que sa place dans ma recherche était intéressante en ce sens que, sous nos yeux, une nouvelle étape de l'histoire du site se dessinait. Nous savions dès lors que cet incendie allait à son tour être raconté et qu'il ferait désormais partie des récits de la caverne Laflèche. Mon vécu personnel et celui du lieu se rencontraient de façon tout à fait inattendue et surréaliste. Le dialogue entre le lieu et moi était mis en scène sous les regards de spectateurs improvisés qui remplissaient l'espace de stationnement en terre battue.

Une fois l'adrénaline passée, j'ai pensé ne pas reporter le spectacle. Je voulais laisser les choses comme ça et en faire un « spectacle qui n'a jamais eu lieu ». Une légende, finalement. J'avais vécu la démarche, je pouvais conclure ma recherche pour laquelle l'incendie constituait une finale extraordinaire. En fait, si ce n'eût été des collaborateurs et membres de l'équipe, je n'aurais peut-être pas présenté *La Cavea*. S'il s'agissait d'un projet personnel, il s'agissait aussi d'un projet dans lequel plusieurs personnes s'étaient impliquées avec générosité. C'est là un aspect de la création par collaborations dont je n'avais pas mesuré l'importance. Je leur devais bien. La présentation fut finalement remise à deux semaines plus tard.

Entre temps, j'ai pris une journée pour aller voir le site en solitaire. La forêt était défigurée. J'ai marché sur les cendres et fait quelques photographies avant de me rendre à la caverne.

Figure 3.13 : La forêt après le feu, le 7 juin 2016



J'y suis à peine entré, je voulais seulement sentir l'air froid qui en sort, être face à elle, à l'ouverture immense dans la roche qui avait fait l'étonnement de monsieur Dubois 150 ans plus tôt. J'avais besoin de prendre ce temps d'arrêt, d'établir ce dialogue silencieux.

Le jour J arriva donc. Je croyais que le contact avec les spectateurs allait avoir lieu au moment de mettre le pied dans la caverne et j'anticipais ce moment avec une certaine nervosité. C'est en préparant le site pour le jour de la première que j'ai compris que ma création *in situ* ne consistait pas seulement en la présentation dans la caverne, mais en

l'ensemble de l'événement, qui débute dès l'arrivée des spectateurs. J'oserais même avancer que le chemin en voiture pour se rendre au site fait partie de la rencontre avec le lieu proposée au public. Ainsi, le site au cœur de forêt, le point d'accueil, la petite communauté de spectateurs qui se sont déplacés pour assister à la représentation, tous ces éléments permettent d'établir un rituel de la représentation et de la rencontre.

Figure 3.14 : L'accueil des spectateurs, le 18 juin 2016



Figure 3.15 : L'entrées des spectateurs, le 18 juin 2016



La caverne est un lieu plutôt hostile et les spectateurs savaient qu'ils allaient devoir pénétrer dans ce lieu froid qui allait laisser parler ses fantômes. Nous sommes montés à la lueur d'une torche que je portais pour ouvrir la marche. Une fois à l'intérieur, un mot de bienvenue, le feu au centre. Les ombres projetées sur la paroi rocheuse, allusion à Platon et son allégorie, tel que discuté plus tôt dans ce chapitre. Quelques mots sur l'histoire de la caverne, puis le flambeau s'éteignait pour faire place au spectacle. Encore une fois, le lieu a influencé les choix artistiques de cette introduction, premier contact du public avec le lieu.

Pénétrer pour une première fois dans le silence d'une caverne peut être une expérience intense où le sentiment de contemplation se mêle à celui de vulnérabilité. Le spectateur accepte de se mettre en danger en étant privé d'un sens important, soit celui de la vue. Je voulais partager avec les spectateurs ma propre expérience d'immersion dans la caverne. Le dialogue entre cette dernière et moi se prolongeait alors pour s'établir avec le public. Il s'agit là d'une ouverture à ma recherche dont je n'avais pas mesuré la

portée. Les spectateurs ont aussi leur interprétation du lieu et de la proposition que je leur présente. Ils font eux aussi, à leur manière, partie du dialogue.

Figure 3.16 : Affiche de La Cavea

**LA CAVEA**

ARBRASKA LAFLECHE  
255 RUE PRINCIPALE, VAL-DES-MONTS

RÉSERVATIONS : 819-457-4033  
4 JUIN 2016, 20H / 5 JUIN 2016, 20H

**Mémoire-crédation de Frédérick Gauthier  
présenté dans le cadre de la maîtrise en théâtre**

**Sous la direction de** Maud Gendron-Langevin et Jean-Frédéric Messier

**Interprétation :** Thierry Boudreaulti-Barcados, Stéphanie Bergeron, Jonathan Cusson, Olivier Duquette, Michael Marcylnuk, Marianne White • **Crédation et mise en scène :** Frédérick Gauthier • **Collaborations :** Nicolas Châiné, Stéphanie Bergeron, Geneviève Lavoie • **Design graphique :** Alexandre Mercier • **Régie :** Mathieu Galpeau

UQAM | École supérieure de théâtre

## CONCLUSION

Depuis plusieurs années, mon travail de création m'a amené à faire l'expérience de différents lieux de présentation. À force d'aborder ces lieux pour des raisons majoritairement esthétiques, un malaise est né. Il me semblait que les lieux visités avaient quelque chose à raconter. Je pressentais qu'en les écoutant, de nouvelles avenues artistiques allaient s'ouvrir à moi.

En faisant cette recherche-crédation, j'ai voulu donner du sens à ma pratique en remédiant à ce malaise grandissant. Je souhaitais non seulement faire l'expérience d'un authentique dialogue avec un lieu de création, mais aussi tenter de traduire ce dialogue sur scène. Je croyais qu'il était possible, par le langage scénique, d'aborder les différentes dimensions d'une telle rencontre. Si j'avais pour but de rendre compte de ma démarche en présentant le fruit de celle-ci au public, je croyais avant tout que cela m'aiderait à mieux la comprendre.

Le premier chapitre de ce mémoire aura servi à définir en quoi consiste la création *in situ* et ce que peut impliquer le fait d'habiter un espace le temps d'un processus de création. Cette recherche théorique m'a surtout permis de tracer les contours de ma propre pratique. Par exemple, le travail de l'artiste-performeur Mike Pearson et de l'archéologue Michael Shanks a eu une grande influence sur ma façon d'aborder à la fois le lieu et la mémoire. Leur pratique hybride, qu'ils appellent « *archaeology of the contemporary past* » (2001), m'a appris qu'il était possible de m'inspirer librement de l'histoire d'un lieu, sans toutefois devenir prisonnier du réel. Leur travail m'a aussi éclairé sur la question de l'interdisciplinarité ; même inscrite dans un processus de création, cette dernière n'est pas obligatoirement réservée aux disciplines artistiques. Elle peut aussi s'ouvrir à d'autres champs d'études, comme l'ethnologie.

Rappelons que cette recherche-création pose un regard autoethnographique sur mon processus de recherche-création. Je souhaitais donc partir de mon expérience afin d'aborder des éléments culturels, historiques et symboliques liés à un lieu précis. Tel que discuté au chapitre 3, la rencontre entre ce lieu et moi a pu être traduite sur scène de plusieurs façons. La plus importante prend la forme d'un lien établi entre mon histoire et celle de Joseph-Charles Dubois, découvrant la caverne il y a 150 ans. La chasse à l'ours est devenue une métaphore de ma quête et la caverne, une représentation du projet de création. Cette histoire est la trame narrative centrale de *La Cavea*. Les fruits de ma recherche sont aussi représentés à travers les différents personnages inspirés tant de l'histoire du lieu que de mon expérience d'exploration physique et documentaire de ce dernier. *La Cavea* est donc imprégnée de mon vécu personnel, c'est en plongeant en moi-même que j'ai pu poser un regard singulier sur la mémoire de ce lieu mythique.

Le spectacle met en scène la rencontre de deux histoires, soit la mienne et celle de la caverne Laflèche. Cette rencontre a pris une forme tout à fait inattendue lors de l'incident du feu de forêt, survenu le jour de la première. Soudainement, je n'étais plus le metteur en scène ou le concepteur, mais un acteur dans l'histoire commune qui s'écrivait sous les regards de spectateurs improvisés. Je n'étais plus le maître à bord, le projet semblait me glisser entre les mains tel l'ours qui s'était libéré du piège que lui avait tendu Joseph-Charles Dubois. Si ma création comportait déjà des éléments de réel et de fiction, cet incident est définitivement venu pâlir la frontière entre ces deux mondes. Lors de ce moment surréaliste, nous faisons tous partie de l'histoire de la caverne Laflèche, comme si nous nous retrouvions prisonniers d'un livre de contes. Cet événement a proposé un point de vue insoupçonné sur ma recherche et la mise en scène de ma rencontre avec le lieu. De tous les aspects de ma démarche, c'est la « performance », bien qu'involontaire, de cette nouvelle page d'histoire qui m'a semblé le plus intéressant et sans aucun doute le plus surprenant.

L'étude que j'ai menée a aussi cherché à déterminer la place que peut prendre le dialogue culturel dans une telle rencontre. La recherche a donc permis de créer une proposition scénique qui témoigne d'un processus axé sur le vécu et la mémoire. Je cherchais à mettre en scène l'essence émotionnelle des histoires à travers les récits qu'on me racontait. Les choix effectués tout au long de la création ont permis de rendre compte de la culture populaire liée à ce lieu, puis du contact de celle-ci avec ma propre culture. L'autoethnographie prend donc ici la forme d'un regard personnel sur l'artiste-sujet créant dans un lieu, et ce lieu en tant que contexte culturel de création.

Le choix de la méthode autoethnographique a eu comme résultat de provoquer chez moi un intérêt grandissant pour ma propre histoire et ma propre culture afin de créer une rencontre sensible avec le lieu. Je réalise aujourd'hui que le pont avec l'histoire de l'Outaouais a été central à mon dialogue avec celui-ci. La culture régionale s'est taillée une place au cœur de ma recherche-crédation, elle est même devenue le liant principal entre le lieu et moi. Plusieurs récits et légendes entendus sont ancrés dans l'histoire de cette région d'où je viens et qui a vu naître mes parents et mes grands-parents. Je constate que, tout comme c'est le cas dans les relations humaines, c'est la recherche du commun entre soi et l'autre qui a défini la rencontre dont il est ici question. Par l'autoanalyse de l'œuvre en train de se faire, j'ai ainsi pu observer et mieux comprendre la place que prenait la culture dans ma recherche-crédation et dans ma pratique en général. Mon travail se fonde sur ce que je ressens du contexte social dans lequel je me trouve, ce mémoire-crédation a donc été le cadre propice à l'analyse de ma démarche à partir d'une perspective autoethnographique.

Cette analyse, qui cherche à rendre compte d'un processus de création *in situ* axé sur la rencontre culturelle, questionne également l'apport singulier du lieu à la démarche de l'artiste. Dans le cadre de cette recherche, le fait d'expérimenter l'usage de plusieurs disciplines artistiques hors de leurs lieux de pratiques traditionnels m'intéressait particulièrement. Je voulais vérifier de quelle manière la création *in situ* pouvait

faciliter le décloisonnement disciplinaire. Ainsi, en plus de poser un regard sur ma pratique artistique, je me suis penché sur la question interdisciplinaire à travers le travail de collaboration. J'y ai remarqué, au fil de ma démarche, la prédominance des rapports humains, parallèlement aux rapports entre les disciplines impliquées. Les collaborateurs ont influencé les places qu'ont occupées les disciplines artistiques, de par leur personnalité ou leur désir de contribution. J'ai pu également constater une forme d'interrelation disciplinaire par ricochet : quand le lieu influençait la pratique d'une discipline en particulier, cela pouvait avoir des répercussions sur les autres disciplines et c'est toute la création qui en était affectée. L'ensemble de la proposition théâtrale a été modelé par ce type de dynamiques où chacun devait accepter un certain niveau de déstabilisation. Par l'exercice de la création collaborative, j'ai pu mieux constater, chez moi comme chez mes collaborateurs, la déterritorialisation que peut faire vivre à l'artiste la création *in situ*. Ce dernier doit alors briser certaines habitudes et intégrer dans sa pratique de nouvelles approches.

Bien que j'aie pu observer ces dynamiques personnelles et disciplinaires qui évoluaient dans l'exercice de collaboration, ma recherche-crédation m'a aussi amené à explorer une nouvelle posture d'artiste interdisciplinaire. Si j'ai contribué à l'écriture du texte ou à la composition musicale, c'est surtout à travers mon rôle de concepteur et de metteur en scène que j'ai fait l'expérience de la création interdisciplinaire. Le fait de connaître les langages propres aux différentes disciplines impliquées dans mon projet a amené une vue d'ensemble plus complète de l'œuvre qui prenait forme. Je pouvais donc diriger en faisant s'entrecroiser ces langages en fonction de ce qui allait le mieux servir mon propos. Certaines disciplines ont alors été moins exploitées, comme les arts visuels ; mon expérience personnelle ayant été marquée par l'expérience de la noirceur totale, cela laissait moins de place à la création d'images. Certains médiums ont joué un plus grand rôle, comme l'écriture ; la tradition orale ayant été une source importante de collecte de données de recherche, c'est beaucoup à travers la création des personnages que ces éléments de recherche allaient être partagés avec les spectateurs.

Car au final, le public joue un rôle primordial dans toute présentation théâtrale, c'est à lui que l'œuvre est destinée. C'est au contact du public que l'on peut juger si le message, intellectuel ou émotif, a été reçu. Il s'agit là d'une étape dont je n'avais pas mesuré l'importance dans le cadre de cette recherche, jusqu'à ce que je constate que le dialogue entre la caverne et moi se prolongeait pour s'établir aussi avec les spectateurs. Lors de la présentation, je me retrouvais alors parmi eux, à plonger avec eux dans la mémoire, les sensations, les histoires qui ont composé ma recherche. Je constate, de façon plus générale, que la présence de projets de création *in situ* dans des endroits publics permet une rencontre nouvelle des espaces communs en leur donnant un sens inhabituel et singulier, le temps de la présentation.

Au terme de ce mémoire, je réalise que ma recherche est une réflexion sur le rôle que peut jouer le théâtre *in situ* dans l'expression d'un bagage culturel. La pertinence de cette recherche-crédation tient peut-être surtout du besoin collectif de se représenter et de posséder sa mythologie, ici liée au lieu à l'imaginaire qu'il inspire. Finalement, *La Cavea* reste, selon moi, une proposition parmi d'autres, un exemple de plus d'intégration d'une mémoire collective dans une démarche de création *in situ*. Une occasion de plus de créer une rencontre avec un lieu, avec un public, puis une rencontre de l'artiste avec lui-même.

## APPENDICE A : TEXTE DE LA CAVEA

*GRANT : Explorateur, géologue (texte historique)*

*FILLETTE : Meurt dans la caverne, noyée. Aime les chauve-souris (légende)*

*OURSE : Personnage principal. Tue le chasseur M.Dubois dont elle est d'abord la proie.*

*JOHN : Homme de l'hôtel 1*

*WILLIE : Homme de l'hôtel 2, amérindien*

OURSE : Les hommes sont des bêtes comme les autres. Avec l'instinct en moins. Des étourdis, déterminés dans leur lubie. Il arrive que nos chemins se croisent. Parfois c'est le hasard qui les emmène, parfois c'est le goût du risque et toujours, la faim. Le désir, jamais l'amour. Car sous la peau de l'homme, seul résonne un tambour de guerre dont le battement les enivre jusqu'à en perdre la tête. J'avais cru autre chose, espéré une fin plus douce. Mais l'un d'eux s'est aventuré jusqu'ici.

OURSE : Après une longue et calme nuit, le réveil.

GRANT : The Wakefield Cave, forming the eight in Laurentian Rocks

OURSE : L'air frais, la lumière qui entre, l'appel du printemps.

GRANT : and by far the most interesting and attractive so far explored

OURSE : (*Bâillement*)

GRANT : being the largest cavern in the entire dominion of Canada.

OURSE : Un pied dehors, lentement le bain de soleil, toujours comme la première fois.

GRANT : The mouth (of the (this) cave) is fully eighteen feet in diameter of an oval shape

OURSE : Chacun renait à sa manière, et la terre se souvient...

FILLETTE : Raymond ? Tu me suis hein ? Allez, suis-moi Raymond. J'sais qu'on n'a pas le droit...

OURSE : ...du chant des merles qui se suivent au hasard.

FILLETTE : Ho ! Tu vois ? Les oiseaux dont je te parlais ! Tu te souviens Raymond ?

OURSE : Les glaçons caressent leurs derniers jours.

FILLETTE : Maman dit que ce sont des chauves-souris

OURSE : (mais) À travers cette fête des sens, l'instinct me chuchote à l'oreille : on m'observe.

FILLETTE : Papa dit que ce ne sont pas vraiment des oiseaux.

OURSE : On m'observe, je le sens.

GRANT : Looking inwards from the mouth of the cave it is funnel shaped, directed obliquely forwards and downwards a distance of 74 feet. The inside is entirely encrusted with carbonate of lime of a cheesy consistence.

FILLETTE : Mon père il connaît plein de choses. Il m'a dit que ces oiseaux-là dorment la tête en bas.

OURSE : Après si longtemps, c'est bien étrange. Un seul regard et tout s'arrête.

FILLETTE : Viens Raymond... même Winnie a pas peur. Ben quoi, toi aussi t'as des toutous...

OURSE : Un regard qui cherche, un regard brûlant, un regard affamé.

FILLETTE : Oh ! Regarde, les oiseaux vont dans le trou là-bas ! Viens, on va entrer pour jouer à cache-cache comme eux.

GRANT : The entrance communicates with the « Grand Chamber »

OURSE : Un regard d'homme.

JOHN : Tabarnak d'estie d'câlisse de Christ...

WILLIE : Penches- toi un peu plus, tu passeras pas.. penche ta tête. Arrête-toé pas, envoye avance!

JOHN : WOHHH, ça glisse en d'sous d'mes bottes.. On gèle icitte... Câlisse on est où?

FILLETTE : Je vais compter jusqu'à 10 ! Ben oui, je sais compter jusqu'à plus. C'est juste que... ben je vais compter lentement.

WILLIE : Avance.

JOHN : o.k. o.k. o.k...Ou c'est que tu m'ammènes? Où c'est qu'on est?? Will? Willie !!!

WILLIE : Tais-toé! Viens... j'entends du monde dehors. On va nous trouver si on

fait du bruit.

OURSE : Je ralentis le pas, veille à chacun de mes gestes, auras-tu l'audace de me suivre ?

FILLETTE : 1, 2, 3 oh ! C'est grand ! Comme une salle de bal ! Raymond est-ce que tu me suis ? Il y a un peu de lumière, regarde Winnie, ça brille !

GRANT : The light reflected from a lamp through the opening below the arch illuminates the entire ceiling (of the opening above the arch?)

JOHN : Attends! Reprend- moi le bras Will, j'peux rien voir.

WILLIE : Assieds-toé icitte une minute. On va prendre un break.

GRANT : There are several smaller passages which, from their narrowness, are entered with difficulty.

FILLETTE : 4, 5... Oh ! On dirait un passage... (je le vois un peu). Raymond ? Tu te caches bien hein, je vais te trouver tu vas voir !

GRANT : The floor is rough and covered with small fragments of rock of various sizes.

JOHN : C'est lisse, mouillé, pis frette... D'la roche, c'est d'la roche partout. Willie !

Dis-Moi où c'est qu'on est !!!

OURSE : Ça y est, tu cèdes enfin.

WILLIE : Dans l'trou.

JOHN : Dans l'trou?

WILLIE : Le trou. La caverne.

JOHN : Une caverne?? Quelle caverne?

OURSE : Viens, suis-moi, n'aie pas peur. Je connais la place et je peux te sentir à des kilomètres.

FILLETTE : 6, 7, 8...

OURSE : Laisse-moi tracer la route.

GRANT : The entire cave, excepting the entrance, is perfectly devoid of light.

FILLETTE : Mais là je ne vois plus rien.

JOHN : On sacre le feu dans cuisine de l'hôtel pour faire une diversion pis se sauver avec le cash d'la caisse. Tout simple : « Maudit bon plan hein John? » que tu m'as dit.. Ah ouin. ben oui Willie ; au moins 200 piasses qu'on pourrait se faire dans la

petite caisse. « I'm in! » Christ de plan d'marde... Pis dans cuisine quand y sont toute allé pour voir d'où venait la fumée, PFFFFFFFFFFFFFFOUFFF.. Blast out! Explosion! L'enfer en pleine face ! J'ai juste eu le temps de me sortir de d'là, avec pas une cenne de volée. On est ben avancé... Pis là... j'peux pu rien voir d'autre. Si j'm'ouvre les yeux, rien qu'du rouge, c'est toute c'que j'peux voir. Y'ont toute brûlé Willie. Les 3 frères Blackburn. Brûlés vivants. Pis là tu me dis qu'on est rendu dans une caverne...

FILLETTE : Où sont les chauves-souris qui font dodo la tête en bas...

WILLIE : Viens-t-en John... tiens ; lève-toi pis tiens mon bras, on va aller un peu plus loin dans l'trou.

FILLETTE : Raymond ? Ok, ce n'est plus drôle maintenant ! Sors de ta cachette !

JOHN : J'peux pas comprendre... Will. Comment un feu mis dans des boîtes de carton a pu prendre de même. Attend-moi, tu marches trop vite ; j'ai les pieds dans l'eau, c'est glissant pis j'vois rien. Ça explose pas d'même des christ de boîtes !

OURSE : Patience ! Comme tu avances vite.

WILLIE : Non. Ça explose pas. T'a raison John.

JOHN : Hein?

WILLIE : Ça explose pas, sauf si y'a des Jerry cans de gaz dans les boîtes.

JOHN : Du gaz?

GRANT : The atmosphere is pure in the entire cave

WILLIE : Sauf si quelqu'un a mis 4 Jerry cans remplis d'gaz. Quelqu'un comme un indien, un cawich, un sauvage... quelqu'un comme moé.

JOHN : Quoi ?

WILLIE : Les frères Blackburn, une gang de colons. Pas une grosse perte. Rien pan toute comparé à ce qu'on mange comme misère.... Tout ça va finir par vous péter dans face un jour... t'as rien vu.

JOHN : Wohhhh woh là... j'comprend pus rien Willie. J'tout étourdi. Ok arrête un peu d'marcher...

WILLIE : Viens par icitte, on s'arrête.

JOHN : Ah oui, s'assoïère un peu. ça tourne... j'me sens pas trop bien Will...

FILLETTE : 9, 10 ! Raymond j'ai fini, là ! Il y a de l'eau Raymond...

OURSE : Nous voici sur la montagne, nous voici chez moi. Tu entres ? Évidemment, un homme s'invite.

GRANT : Carbonic acid is absorbed by water in some part of the unexplored portion of the cave.

FILLETTE : Il y a de l'eau sur ma robe. Winnie flotte. Il y a de l'eau dans ma bouche... Raymond...

GRANT : And it is not unlikely that parts already visited are only an entrance to vast labyrinths yet to be explored...

*(pause)*

JOHN : Will? Christ, j'pense que j'ai un peu dormi... ch'pas certain. Will, j'ai frêtte, chu gelé d'un bord à l'autre... Will ? T'es où ? *(marque un temps d'arrêt)* Ah mon maudit, j't'entends bouger juste là... Will ? T'é ben proche... J'sens ton respire. Ça pue, ça sent... Ça sent l'fauve.

OURSE : Ouvre les yeux, je me dresse là, devant toi.

JOHN : Ça sent l'fauve. Ça bouge... un ours...? Will !

FILLETTE : Je me repose la tête en bas, Winnie lui, il dort pour l'hiver.

GRANT : Only an entrance to vast labyrinths yet to be explored.

OURSE : Ma fourrure noire t'a conquise, mais quand j'ai vu ton arme j'ai compris. Le piège a cédé, c'était ma vie ou la tienne. À présent tu es dans mon ventre. Joseph-Charles Dubois, tes ennuis sont restés dehors, quelque part dans la forêt. Les hommes sont des bêtes comme les autres, avec l'instinct en moins.

*Suivi de la performance de Dubois dans le ventre de l'ours.*

## APPENDICE B : COURRIEL D'UNE MÉDIUM

Hello!

I recently had a tour with my friends in your wonderful cave, and was so impressed with the amount of ghosts in the cave that I had to tell him about it. We had a conversation and I learned more about your cave's history, and I told him that I would email you before I published an article about your caves on my weblog. I'm a Medium (I can communicate with the dead), and I just started a weblog about my experiences.

I wanted to show you the article, and ask if it was okay to publish it, if you wanted anything added or removed, and if you had any comments you would like published alongside the article. I will also publish it in my client's newsletter at the end of November - if you are okay with it :)

Here is the article without the pictures (as I didn't want to make this email a long one to download):

-----  
On a recent visit to Lafleche Caves, I was surprised to find that I discovered more than bats and a little claustrophobia - but a multitude of spirits! I couldn't wait to share this with you. If you are interested in the website of the cave, please click here for their official website.

First, the pictures:

To the left is a map of where the caves are. To the right is a picture of the opening of the cave.

At first, I didn't see any ghosts at all, maybe because I was focusing more on adjusting to the darkness. We were with a tour of school children (if you book a tour, try booking it with a lot of adults, less screaming and what not.. hehe). Then, after the steep ascent up some very difficult steps (more of a ladder, although I have a physical disability - my friends found it pretty easy), I began to sense them all around me. First and foremost, there was a little person. At first I thought it was a very short adult that had snuck onto the tour, but as I noticed they seemed to travel through the cave walls - I soon realized that it was a spirit. It was very perplexed that I could see it, I think it was a male - a hunter, a very old hunter from the turn of the 20th century.

Next, I could sense a younger spirit, which later the great tour guide informed us might have been a little girl who passed away in the cave - before the current management, now they have helmets and security measures. After my trip to the cave, I did a meditation on the younger spirit, and saw a thin - very blonde - little girl, with trauma to the head, collarbone, and an arm or a leg - it was hard to tell.

She was happy and playful, and wore a pink sweater and blue pants, white sneakers, and cute little white and pink socks. I asked her why she stayed there - to this she responded "the Bats". And she was done talking with me. In the cave there are adorable tiny bats, (which my friend took pictures of - click here to visit the site, and see her great photos of the cave) so I am assuming the little girl either protects them, or enjoys their company. Spirits can sometimes hang around between this world and the next (they don't have to make a choice, they can travel from one place to the other) and become enamored with certain objects, beings, or places. In hauntings, the spirits can become overprotective, too territorial, or just plain greedy - and want to drive any threats to their status quo away.

The spirit that struck me the most was an old man in the exit chamber - the largest chamber that holds the natural ice sculptures in the wintertime. He wore a helmet, and sat on a rock. He had white hair, wore glasses or goggles, had blue eyes or blue-aqua, and seemed to really love it that we were there. He seemed to love that the kids enjoyed it so much, and he also enjoyed the tour guide's words, listening to him with great

interest - even though he'd heard the story many times over. He wore a dark parka (blue I think), and dark pants, and was a very positive spirit. He had a great attachment to the cave. Upon exiting, I told the guide about this man, to which he suggested that it might be Mr. Lefleche himself, who really wanted the cave to succeed and be seen. I felt that this was correct, as the spirit seemed pleased with that.

When the guide talked about the hotel that was on the premises before, I felt some angry spirits, I'm not sure why - I wasn't able to contact the spirits much more. One was Native American, very tall, and wore a light brown leather jacket/coat. Very soft coat. The other was a French-Canadian male, around 5'8 with a ruddy complexion, he was missing his left front teeth, and had short brown hair and aqua/green eyes. Those were the stronger of the spirits that were upset at the mention of the hotel.

This cave is certainly a spiritual hotspot, and I look forward to seeing it again. I haven't felt this level of activity in years, the sheer strength of the spiritual energy was felt all around the grounds of the park. This hidden gem is on my list of places to photograph for spirits. If you visited my friend's website, there is one picture where there are so-called "orbs" - I usually don't subscribe to this idea, but since the photo was taken in the room with the highest level of activity - I may just change my mind.

-----

I would very much appreciate if anyone could further identify the spirits I saw, or more information on the Hotel - or Mr. Lafleche :) of course, only if you have time. Otherwise just give me a yes or no as to if I can publish the article, and I'll leave you alone! Hehe. Also if there's anything you'd like me to leave out, I would be more than happy to accommodate.

I eagerly await your reply, and I can't wait to visit your park again!

## BIBLIOGRAPHIE

- Aigle Bleu (2016). *Les animaux totems (dans la tradition amérindienne)*. Québec : Éditions le Daufin blanc.
- Adorno, T.W. (2002). *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation : La spatialité immersive*. Paris : L'Harmattan
- Alsop, C.K. (2002). *Home and Away : Self-reflexive Auto-/Ethnography*. Forum : Qualitative Social Research [On-line Journal], 3(3), Art. 10. Récupéré à <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-02/3-02alsop-e.htm>
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Atkinson, P. (1997). *Narrative turn or blind alley?* Qualitative Health Research, 7, 325-344. New York : Sage Publications.
- Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Birch, A., Thompkins, J. (2012). *Performing site-specific theatre : Politics, place, practice*. New York : Palgrave Macmillan
- Bobbé, S. (2002). *L'ours et le loup : essai d'anthropologie symbolique*. Paris : Quae.
- Bochner, A. P. (2001). *Narrative's virtues*. Qualitative Inquiry Vol. 7 Iss. 2
- Bouko, C. (2014). *L'espace théâtral immersif, entre intégration, immersion et indistinction*. Dans Fix, Florence et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.), *Un Théâtre en quête d'espaces ?* Dijon : Editions universitaires de Dijon, pp. 35-48
- Brook, P. (1977). *L'espace vide, écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Campbell, J. (1988). *Puissance du mythe*. Paris : J'ai lu.
- Clarke, A. (2005). *Situational Analysis : Grounded Theory After the Postmodern Turn*. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.

- Cole, A.L. et Knowles J.G. (2001). *Lives in context : The art of life history research*. Lanham, Maryland : AltaMira Press.
- Davie, M-B. (2001). *Following The Great Spirit: Exploring Aboriginal Belief Systems*. Hamilton : Manor House Publishing.
- Ellis, C. (1991). *Sociological introspection and emotional experience*. Symbolic Interaction, 14(1), 23-50.
- Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I*. Walnut Creek, CA : AltaMira.
- Ellis, C. et Bochner, A. (2000). *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject*. London: Sage ; Handbook of Qualitative Research.
- Engelman, A. (2006). *A student researcher's experience initiating and engaging in a community-based research project with youth*. (Thèse de doctorat inédite). Université de Denver, Colorado.
- Faure, P. (2015). *René Guénon : L'appel de la sagesse primordiale*. Paris : Cerf.
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier : L'Entretemps.
- Freydefont, M. (2010) *Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*, Agôn [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, URL : <http://agon.enslyon.fr/index.php?id=1559>.
- Goodall, H.L. (2000), *Writing the New Ethnography*. Lanham, MD : AltaMira Press/Rowman & Littlefield.
- D'Huy, J. (2012). *Un ours dans les étoiles : recherche phylogénétique sur un mythe préhistorique*. Préhistoire du sud-ouest, 20 (1) 91-106.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art : performance, place, and documentation*. London : Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lesage, M-C. (2008). *Théâtre et interdisciplinarité*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.

- Loubier, P. (2001). *Du moderne au contemporain, deux versions de l'interdisciplinarité*, dans *Penser l'indiscipline*, Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir.), Montréal : Optica.
- Messier, J-F. (2016). *L'espace plein : la compagnie Momentum dans le territoire du théâtre in situ*. Mémoire. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Paillé, P. (2007). *La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité*. H. Dorvil (dir.), Problèmes sociaux. Tome III. Théories et méthodologies de la recherche (p. 409-443). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Paillé, P. (1994). *L'analyse par théorisation ancrée*. Cahiers de recherche sociologique, 23, 147-181.
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. New York : Palgrave Macmillan.
- Pearson, M., Shanks, M. (2001). *Theatre/archaeology: Disciplinary Dialogues*. London : Routledge.
- Poinsot, J-M. (1989). *L'in situ et la circonstance de sa mise en vue*. Les cahiers du Musée national d'art moderne, printemps, 27, p. 61-1
- Reed-Danahay, D. E. (1997). *Auto/Ethnography: Rewriting the self and the social*. Oxford, UK : Berg.
- Richardson, L. (2000). *Writing: A method of inquiry*. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp.923-948). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rondeau, K. (2011) *L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire*. Université de Sherbrooke. Recherches qualitatives –Vol. 30(2), pp. 48 -70
- Saad, M. (2005). *Le récit autoethnographique comme témoin de la quête identitaire en éducation somatique*. La société canadienne d'études en danse. Récupéré de <http://www.csdsc-sced.ca/English/Resources/PDF%2020%20Myriam.pdf>
- Savoie-Zajc, L. (2004). *La recherche qualitative/interprétative*. Dans T. Karsenti, & L. Savoie-Zajc, *La recherche en éducation : ses étapes, ses approches* (pp.123-150). Sherbrooke : Édition du CRP.
- Schechner, R., Shanks, M. (1973). *Environmental Theater*. New York : Hawthorne

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publications.

Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : PUF

Wiles, D. (2003). *A short history of western performance space*. Cambridge University Press.