

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
MARIE-CHRISTINE PERRAS

*LES EMPREINTES FANTOMATIQUES DU 323, RUE DES FORGES, À TROIS-
RIVIÈRES
DE L'ÉCRAN COMMUNAUTAIRE À L'ÉCRAN INDIVIDUEL
PRÉCÉDÉ DE
LE GARS DES VUES*

AVRIL 2019

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je remercie l'équipe de création qui a sauté dans le projet avec une immense confiance. D'abord Renée Houle pour ses conseils judicieux. Tous les généreux comédiens : Daniel Morissette, Rémi Francoeur, Joliane Dufresne, Luc Archambault, Patrick Lacombe, François Laneuville, Guy Marchand et Luc Martel. Également David Leblanc et Jean Chamberland pour leur soutien technique et artistique.

Je remercie Martin Fontaine de sa précieuse collaboration : il a tout de suite accepté de m'ouvrir les portes de sa salle de spectacle et l'accès au Memphis Cabaret a donné tout son sens à ce travail.

Je remercie Hervé Guay de m'avoir dirigé patiemment en acceptant la créatrice en moi. Sa connaissance du théâtre et son expérience de spectateur ont recadré mes idées folles afin de les rendre simples et réalisables.

Je remercie Marie-Josée Plouffe de m'avoir écouté dans mes dépressions passagères, dans son bureau ou au bout du fil.

Je remercie Daniel Morissette, mon ami, mon amant, mon compagnon, pour son indispensable soutien affectif.

Je remercie Maya Perron et Sarah Perron, mes deux filles. Sans le savoir, leur candeur d'enfant m'aura permis de décrocher et de rendre le processus plus léger.

Merci également à ma famille et mes amis qui ont écouté et cru en moi.

Merci à tous ceux et celles qui sont venus assister à la création *Le gars des vues*. Votre présence et vos bons mots me touchent encore.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA PRISE EN COMPTE DU LIEU	9
Les paramètres du lieu	10
L'emplacement géographique	11
La configuration de l'espace	15
L'expérience mémorielle	19
La notion de territoire	23
CHAPITRE II LA MÉMOIRE COMME RETERRITORIALISATION	26
Les différentes mémoires	27
La mémoire individuelle et collective	28
La mémoire publique et le tissu urbain	31
La machine mémorielle et les empreintes fantomatiques	33
Le texte	35
Le corps	36
La production	37
La scène et la salle	38
CHAPITRE III LA CRÉATION	40
Les textes du spectacle <i>Le gars des vues</i>	42
Tableau I – L'incendie	42
Tableau II – Le diable est en ville	44
Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer	47
Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures	49
Tableau V – Damnée Machine	53
Les empreintes fantomatiques dans les textes	56
Tableau I – L'incendie	56

Tableau II – Le diable est en ville	57
Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer	62
Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures	68
Tableau V – Damnée machine	72
Les traces du spectacle	73
Tableau I – L'incendie	73
Tableau II – Le diable est en ville	75
Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer	76
Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures	77
Tableau V – Damnée machine	78
CONCLUSION.....	80
BIBLIOGRAPHIE	90

LISTE DES FIGURES

- Figure 1. Devanture du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières, le 16 octobre 2018. Source : Jean Chamberland, 2018.....p. 1
- Figure 2. Devanture du [3]23, rue des Forges, à Trois-Rivières, en 1924. Source : Archives du Séminaire de Trois-Rivières. Fonds Trois-Rivières, photographies, cote : 0064-31-08.....p. 2
- Figure 3. Devanture du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières, en mars 1949. Source : Appartenance Mauricie, Fonds *Le Nouvelliste*, cote : N16108-004.....p. 2
- Figure 4. Détails du plafond du 323, rue des Forges, en août 2018. Source : Marie-Christine Perras, 2018.....p. 6
- Figure 5. Détails du plafond du 323, rue des Forges, en août 2018. Source : Marie-Christine Perras, 2018.....p. 6
- Figure 6. Carte touristique du Vieux Trois-Rivières. Source : Ville de Trois-Rivières.....p. 13
- Figure 7. Extrait d'article. *Le Bien public*, 22 juin 1909.....p. 56
- Figure 8. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999.....p. 57
- Figure 9. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.....p. 58
- Figure 10. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 58
- Figure 11. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999.....p. 58
- Figure 12. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 58
- Figure 13. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 59
- Figure 14. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 59
- Figure 15. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 59
- Figure 16. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 60
- Figure 17. Publicité de cinéma. *Le Courier*, 16 juin 1916.....p. 60
- Figure 18. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999.....p. 61
- Figure 19. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.....p. 61
- Figure 20. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.....p. 61
- Figure 21. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.....p. 62

Figure 22. Extrait de l'ouvrage <i>Histoire de la Mauricie</i> de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004	p. 62
Figure 23. Anonyme, <i>Le bien public</i> , n° 29, 24 décembre 1919	p. 62
Figure 24. Anonyme, <i>Le bien public</i> , n° 29, 24 décembre 1919	p. 63
Figure 25. Anonyme, <i>Le bien public</i> , n° 29, 24 décembre 1919	p. 63
Figure 26. P.C Havas, <i>Le Nouvelliste</i> , 2 septembre 1939	p. 64
Figure 27. Publicité de cinéma. <i>Le Nouvelliste</i> , 22 novembre 1941	p. 64
Figure 28. Publicité de cinéma. <i>Le Nouvelliste</i> , 26 janvier 1939	p. 65
Figure 29. <i>Le Nouvelliste</i> , 9 juin 1925	p. 65
Figure 30. Extrait du mémoire <i>Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects</i> de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999	p. 66
Figure 31. Publicité de cinéma. <i>Le Nouvelliste</i> , 1 ^{er} septembre 1945	p. 66
Figure 32. Extrait du mémoire <i>Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects</i> de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999	p. 67
Figure 33. Anonyme, <i>Le Nouvelliste</i> , 28 juillet 1945	p. 67
Figure 34. Description de l'émission Aujourd'hui, diffusée à Radio-Canada le 26 mai 1966, Archives de Radio-Canada. URL : http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/3188/ , site consulté le 24 novembre 2017	p. 68
Figure 35. Renée Rowan, <i>La Revue populaire</i> , septembre 1962	p. 68
Figure 36. Anonyme, <i>Le Nouvelliste</i> , 22 juin 1959	p. 69
Figure 37. Publicité de cinéma, <i>Le Nouvelliste</i> , 24 août 1964	p. 69
Figure 38. Anonyme, <i>Le Nouvelliste</i> , 21 juillet 1956	p. 70
Figure 39. Publicité de cinéma. <i>Le Nouvelliste</i> , 6 juillet 1965	p. 70
Figure 40. Extrait de l'ouvrage <i>Tout sur le cinéma. Panorama historique</i> de Philip Kemp, Montréal, Hurtubise, 2011	p. 71
Figure 41. Extrait de l'ouvrage <i>Tout sur le cinéma. Panorama historique</i> de Philip Kemp, Montréal, Hurtubise, 2011	p. 71
Figure 42. Publicité de cinéma. <i>Le Nouvelliste</i> , 12 janvier 1973	p. 72
Figures 43. Marie-Christine Perras dans le rôle de la femme de feu dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018	p. 73
Figures 44. Marie-Christine Perras dans le rôle de la femme de feu dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018	p. 73
Figure 45. Marie-Christine Perras dans le rôle de la femme de feu dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018	p. 73
Figures 46. Générique de début dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Marie-Christine Perras, 2018	p. 74
Figures 47. Générique de début dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Marie-Christine Perras, 2018	p. 74
Figures 48. Générique de début dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Marie-Christine Perras, 2018	p. 74
Figure 49. Spectateurs visionnant la vidéo sur ordinateur. Source : Jean Chamberland, 2018	p. 75
Figures 50. Spectateurs visionnant la vidéo sur ordinateur. Source : Jean Chamberland, 2018	p. 75

Figures 51. Spectateurs visionnant la vidéo sur ordinateur. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 75
Figure 52. Rémi Francoeur dans le rôle du draveur dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 75
Figure 53. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 76
Figures 54. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 76
Figures 55. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 76
Figure 56. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans <i>Le gars des vues</i> . Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 76
Figure 57. Spectateurs écoutant le tableau audio interprété par Joliane Dufresne. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 77
Figure 58. Spectateurs écoutant le tableau audio interprété par Joliane Dufresne. À droite, Daniel Morissette dans le rôle du guide. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 77
Figure 59. Le chœur de prolétaires composé de Luc Archambault, François Laneuville, Luc Martel, Patrick Lacombe et Guy Marchand. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 78
Figure 60. Le chœur de prolétaires composé de Luc Archambault, François Laneuville, Luc Martel, Patrick Lacombe et Guy Marchand. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 78
Figure 61. Spectateurs écoutant le dernier tableau. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 79
Figure 62. Spectateurs écoutant le dernier tableau. Source : Jean Chamberland, 2018.....	p. 79
Figure 63. Fac-similé de la liasse de billets des quatre cinémas remise au spectateur au début du spectacle <i>Le gars des vues</i> . Source : Marie-Christine Perras, 2018.....	p. 81
Figure 64. Fac-similé de la liasse de billets des quatre cinémas remise au spectateur au début du spectacle <i>Le gars des vues</i> . Source : Marie-Christine Perras, 2018.....	p. 81

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une réflexion sur la prise en compte du lieu comme première source d'inspiration dans l'élaboration d'un événement théâtral. Présenté en deux temps, ce travail de recherche-création contient la partie théorique qui se penche plus précisément sur certaines notions liées à la prise en compte du lieu dans les arts visuels, l'architecture et la performance. L'autre portion du travail documente un événement performatif présenté à trois reprises dans un ancien cinéma de Trois-Rivières.

S'attachant à la mémoire comme outil possible de reterritorialisation, l'événement théâtral prend en outre appui sur la théorie des empreintes fantomatiques de Marvin Carlson et fait notamment appel aux archives de journaux et de revues régionales. La mémoire de la ville de Trois-Rivières devient alors le pivot central de l'interprétation du lieu.

La lecture du lieu se fait d'abord par trois critères importants : l'emplacement géographique, la configuration de l'espace ainsi que l'expérience mémorielle du lieu. C'est cette dernière qui oriente davantage la recherche vers l'activation des empreintes fantomatiques. La création ramène à la surface le passé du lieu, ici le 323, rue des Forges, à Trois-Rivières, qui abrite aujourd'hui le Memphis Cabaret, une salle de spectacle. Les quatre grandes vocations de la salle de projection qui resurgissent couvrent une période sociohistorique allant de 1908 à 1976.

S'accomplit dans un événement théâtral multidisciplinaire, qui marie théâtre et cinéma, réalité et fiction, un travail de résurgence de la mémoire autour de cet important lieu culturel de la Mauricie.

INTRODUCTION

Le point de départ de cette recherche-création fut d'engager une réflexion sur la prise en compte de la mémoire d'un lieu culturel dans une production théâtrale. En empruntant le parcours historique *Vue parallèle*¹, un lieu précis du centre-ville de Trois-Rivières attira mon attention en raison de toute la richesse historique et fictionnelle qu'il recelait : un bâtiment quasiment désaffecté, du moins laissé vacant depuis une dizaine d'années. Le 323, rue des Forges, avait abrité, depuis 1913, une salle de cinéma à multiples vocations pour ensuite devenir une salle de spectacle alternative. N'étant pas native de la région, je n'avais alors guère d'idées de l'étendue de la mythologie entourant cet endroit.



Figure 1. Devanture du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières, le 16 octobre 2018.
Source : Jean Chamberland, 2018.

¹ Culture Trois-Rivières décrit l'événement ainsi : « Ce parcours urbain vous invite à découvrir l'histoire et l'architecture de Trois-Rivières d'une façon bien originale. Visionneuse (View Master) en main, vous accéderez tout au long du parcours à des photos d'archives qui présentent des bâtiments transformés ou disparus ainsi que des événements ayant marqué l'histoire de la ville. »
[Site consulté le 19 mars 2019] URL : <https://www.cultur3r.com/evenements/vue-parallele>

Ce sont d'abord les multiples vocations du lieu qui me charmèrent ainsi que le thème du cinéma. J'entrevis ensuite les possibilités esthétiques qui pourraient découler d'une exploitation d'une variété de genres cinématographiques en plus de celle du multimédia, issue de l'alliance entre théâtre et grand écran. Cette salle de cinéma avait, en effet, porté plusieurs noms et offert plusieurs genres, allant du muet au porno, en passant par le cinéma de répertoire, le western, les films grand public, les séries à épisodes, le comique et le mélodrame.



Figure 2. Devanture du [3]23, rue des Forges, à Trois-Rivières, en 1924. Source : Archives du Séminaire de Trois-Rivières. Fonds Trois-Rivières, photographies, cote : 0064-31-08.

Figure 3. Devanture du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières, en mars 1949. Source : Appartenance Mauricie, Fonds Le Nouvelliste, cote : N16108-004.

Dans ce contexte, plusieurs options s'offraient à moi. Fallait-il me diriger davantage vers l'autofiction et explorer mon rapport personnel à ce lieu ? Suivre le fil

de la mémoire telle qu'on la retrouve dans les archives pouvait-il être une voie à emprunter sans que le spectacle devienne trop didactique ? J'avais aussi envie d'explorer le caractère multisensoriel de la salle sur laquelle j'avais jeté mon dévolu. Je me suis donc mis à la recherche d'un cadre théorique qui pourrait baliser la création.

À la suite d'une lecture faite dans le séminaire *Espaces dramatiques*, je me suis inspiré de *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*² pour amorcer l'élaboration de mon cadre théorique qui visait à interpréter un espace-mémoire par le médium théâtral. À partir des écrits de Marvin Carlson selon lesquels le théâtre est hanté de maintes manières pour le spectateur, j'ai alors voulu réveiller dans ma création les empreintes qui hantaient le 323, rue des Forges. Suivant ses écrits, le théâtre agit comme une machine mémorielle susceptible d'activer le dévoilement de traces enfouies plus ou moins profondément. Selon cette théorie, il existe quatre espaces hantés dont on peut se servir pour procéder à cette activation : le texte, le corps, la production et le lieu. En partant de cette segmentation, j'ai poursuivi mes réflexions sur la possibilité de présenter un parcours en quatre tableaux dont chacun représenterait davantage un aspect hanté. Le mystère qui se profilait dans toutes les possibilités enfouies à l'intérieur d'un espace culturel du point de vue des empreintes qu'il pouvait activer aiguise ma sensibilité.

Les autres lectures fondatrices furent celles qui exprimaient une distinction claire entre plusieurs caractéristiques d'un lieu quant à ce qui pouvait être creusé. Aborder le lieu comme une entité qui regorge de souvenirs tant symboliques que

² Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as a Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003.

pragmatiques appartient à ce que Johanne Lamoureux a mis en relief dans son livre *L'Art insituable*³, tandis que Jacob Daniel Rorem attira mon attention sur la spécifité d'un espace donné dans sa thèse *The Experience of Place in Performance: A Survey of Site-Specific Theatre*⁴,

En suivant ces théories précises, je pouvais alors m'attacher à créer une œuvre à partir d'un lieu spécifique en m'efforçant d'activer sa mémoire à l'aide de toutes ses facettes. La mémoire du lieu me semblait plus accessible dès lors que l'endroit en question pouvait se lire par étagement, à l'aide de strates aisément identifiables.

Partir d'un lieu comme principal matériau de création m'a fait aussi réfléchir à toute la signification dont un lieu culturel est porteur. D'abord, son emplacement, invite déjà à une lecture en amont du spectacle. Un lieu de diffusion est, le plus souvent, doté d'une mission claire et spécifique. L'interprétation de l'œuvre est ainsi éclairée par la connaissance que l'on possède du lieu de diffusion. Celui-ci suggère des genres, des styles, des budgets et des artistes précis ou que l'on peut plus aisément lui associer.

Avant même de déterminer le lieu exact qui guiderait ma création, je savais déjà que je raconterais une histoire de la ville de Trois-Rivières, plus précisément du centre-ville : situation qui laissait entrevoir une riche histoire. Les abords du fleuve et l'âge de la ville m'a donné beaucoup de matière à réflexion, d'autant plus que cette section de la ville a connu le grand incendie en 1908, faisant alors surgir une modernité florissante. Le centre-ville de Trois-Rivières s'avère à la fois le théâtre et le témoin de l'évolution

³ Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 2001.

⁴ Jacob Daniel Rorem, *The Experience of Place in Performance: A Survey of Site-Specific Theatre*, Eugene, University of Oregon, 2014.

du divertissement, du travail industriel et de la poursuite du plaisir. La jonction entre les pôles industriels et culturels de la ville offrait un terreau fécond à une lecture symbolique, historique et mémorielle d'un édifice accueillant des activités culturelles.

Le 323, rue des Forges pouvait, en outre, exhiber un espace de création alliant théâtre et cinéma. Cette double vocation de la salle me fit réfléchir à la projection vidéographique et sonore du cinéma ainsi qu'à la présence physique des salles de spectacle. Je me tournai donc vers la possibilité de créer un événement par tableaux, proposant des esthétiques différentes. Le parcours déambulatoire et le théâtre à stations devinrent les principales solutions spatiales envisagées.

Une fois sur place, la configuration spatiale de la salle a ajouté une donnée supplémentaire à intégrer à ma création. La beauté du lieu et la diversité des espaces pouvant être exploités (un petit hall d'entrée fermé, un bar, une scène, trois paliers et un balcon) m'ont convaincu d'y produire mon spectacle, d'autant plus que le propriétaire s'est montré ouvert au fait que j'y présente ma création. Cet intérieur m'a inspiré différents espaces scéniques particuliers qui pouvaient mettre en perspective la relation entre l'œuvre et le spectateur, voire celle que l'on veut établir entre les spectateurs eux-mêmes. Dès lors que le spectateur se trouve dans le lieu, qu'il est absorbé dans l'espace de jeu et par le rythme de la production, il peut alors s'interroger sur la nature du spectacle, comme l'ont d'ailleurs observé Christian Biet et Christophe

Triaud :

À l'intérieur du lieu théâtral se trouve alors le *lieu scénique*, qui est le lieu réel, matériel, de la scène, ou le lieu dans lequel les comédiens évoluent. Ce lieu scénique peut être, ou non, distinct du lieu des spectateurs ou du lieu de la salle. On sait en effet que nombre de spectacles mêlent la scène et la salle, si bien que les comédiens pénètrent

le lieu du public et que, parfois, les spectateurs sont amenés à entrer dans le lieu en principe dévolu aux comédiens⁵.

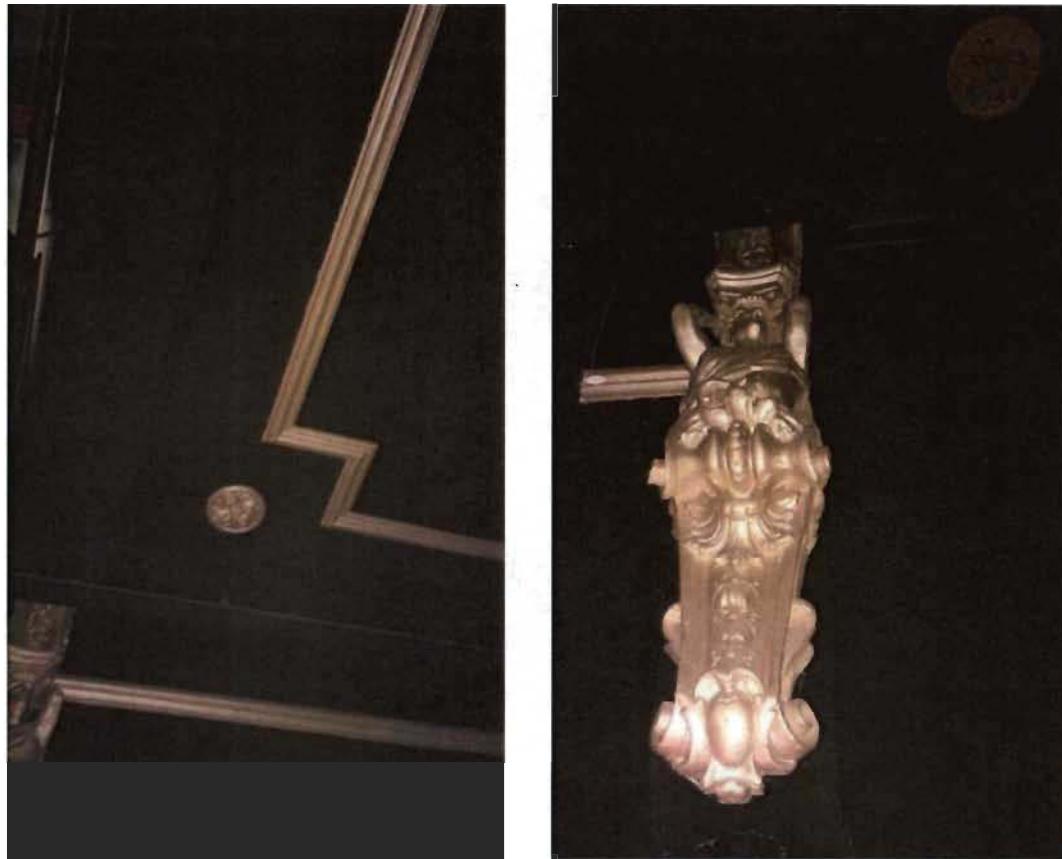


Figure 4 et 5. Détails du plafond du 323, rue des Forges, en août 2018. Source : Marie-Christine Perras, 2018.

Au-delà des considérations géographique et physique d'un lieu, il existe une autre dimension, majoritairement invisible. L'esprit du site invite le spectateur, mais surtout le créateur, à s'attarder aux multiples couches, visibles ou non, qui habitent l'endroit. Tout lieu fait partie d'un espace plus grand, un espace social régi par des conventions. De telles empreintes se logent dans certaines zones qui échappent au réel :

Il se pourrait donc que l'erreur concernant l'espace concerne en vérité et plus intimement le temps : plus proche encore, plus fondamental que l'espace. Le

⁵ Christian Biet et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 76-77.

temps, ce “vécu” essentiel, ce bien entre les biens, ne se voit pas, ne se lit pas. Il ne se construit pas. Il se consume, il s’épuise, et c’est la fin. Le temps ne laisse que des traces. Il se dissimule dans l’espace sous les débris qui l’encombrent et dont on se débarrasse au plus vite : les déchets polluent⁶.

Ces trois aspects du lieu, l’emplacement, la disposition spatiale et l’esprit, qui peuvent capter l’attention du spectateur, mais également celle du créateur qui s’arrête sur celui-ci, m’ont convaincu de centrer ce mémoire sur les empreintes fantomatiques émanant du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières.

Sans vouloir proposer une reconstitution historique, je désire élaborer un théâtre qui documente le lieu, un peu à la manière d’une visite guidée, d’un théâtre déambulatoire où le spectateur suit un parcours qui oscille entre réalité et fiction. Je savais que je mettrai en relation la grande histoire du monde ainsi que l’histoire plus petite des individus. C’est alors que des personnages fictifs sont apparus comme le véhicule idéal entre différentes trames historiques. D’où ce choix d’une fable décentrée où quatre individus se racontent en emmêlant leur vie minuscule à l’histoire du monde, à celle de la ville et à celle d’un ancien cinéma. J’ai donc imaginé des personnages susceptibles d’être passés par cet endroit, d’avoir marché dans les rues de Trois-Rivières en quête d’émancipation, de divertissement, de rêve et de fuite. Ce sont ces histoires mises en scène sous la forme d’une pièce à stations qui ont constitué la partie création de ce mémoire intitulée *Le gars des vues* et qui ont donné lieu à trois représentations à des petits groupes de moins de quinze personnes le mardi 16 octobre 2018 à 18, 19h30 et 21 heures.

⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 114.

Un dernier point reste à préciser : toutes les empreintes qui se glissent dans les textes de fiction suivent un autre fil conducteur et appartiennent peu ou prou au folklore qui gravite autour de la figure du diable. Cette tangente s'est esquissée à la suite de la lecture de l'ouvrage *Le diable en ville* de Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier. À travers ce séducteur invétéré qu'est le diable, représenté ici par le cinéma, j'ai voulu inviter le spectateur à suivre le mouvement identitaire québécois qui s'inscrit en filigrane dans ma création, tel un prétexte susceptible de rallier histoire commune et souvenir individuel.

* * *

Plus concrètement, ce mémoire est divisé en trois grandes sections. Le premier chapitre insiste sur trois aspects d'un lieu : sa localisation, son utilité et sa symbolique. Le deuxième chapitre s'attache à la mémoire comme reterritorialisation. J'y ai abordé l'encodage de la mémoire et les possibilités de résurgence du souvenir. Il y est également question de l'incessante transaction/négociation entre la communauté et l'individu dans l'élaboration des limites du territoire qu'est la mémoire. Le dernier chapitre rassemble les traces de la création. Ont été consultés des archives constituées d'articles et de publicités provenant principalement du quotidien *Le Nouvelliste*, de l'hebdomadaire *Le bien public*, du quotidien *Le Courrier*, de revues écrites ou télévisées de l'époque, mais également de documents historiques de la région de la Mauricie relatant certaines anecdotes locales, sans oublier des ouvrages sur le cinéma ainsi que des extraits de films. Toutes ces traces ont donné lieu aux textes et servi de base à la mise en scène du *Gars des vues*.

CHAPITRE I

LA PRISE EN COMPTE DU LIEU

La prise en compte du lieu dans la conception d'une œuvre artistique demande la considération d'une multitude de paramètres, tant physiques que conceptuels, tant contextuels qu'historiques. En s'engageant dans une telle démarche, il est primordial de mettre en lumière de multiples facettes du lieu. J'examinerai donc différents critères théoriques et pratiques misant sur l'une ou l'autre des caractéristiques du lieu qui ont déjà été exploités dans le milieu des arts lors de la conception et de la diffusion d'œuvres, afin de rendre compte des préoccupations qui jettent les bases de ma recherche-création.

Dans le présent chapitre, je catégoriserai les différentes lectures possibles du lieu afin d'apporter une distinction entre l'emplacement géographique, la configuration de l'espace ainsi que l'esprit du lieu. En plus d'expliciter ces nuances, je m'appuierai sur des exemples concrets tirés à la fois de manifestations provenant des arts visuels et d'événements théâtraux. Je terminerai en discutant de la notion de territoire qui s'étend à bien plus qu'un lopin de terre. J'en arriverai donc à proposer mes choix relatifs aux paramètres retenus en vue de la création devant prendre en compte la mémoire d'un lieu comme source d'inspiration.

Les paramètres du lieu

Ce travail de recherche-création découle du désir de créer un événement théâtral *in situ*. Il s'est d'abord amorcé avec l'idée d'occuper un lieu non-théâtral et de l'exploiter dans la conception d'une scénographie et d'une mise en scène pour ensuite me diriger davantage vers la possibilité de dialoguer avec la symbolique d'un lieu et sa mémoire. Cette problématique du lieu exige donc d'établir des nuances entre différents aspects du lieu : « Plutôt que de se définir par des paramètres physiques et matériels, l'ossature de *place* (à lire en anglais) se crée autour d'expériences humaines : la mémoire, l'histoire, les relations, les coutumes, les perceptions et la filiation ⁷ ». Si une relation avec un lieu peut se construire à partir de la mémoire qu'il recèle, une fois la relation bien établie, est-il indispensable que le lieu soit présent ou que l'interprète soit à l'intérieur de celui-ci ? En somme, pour créer une véritable relation entre le lieu et la manifestation théâtrale, cette relation doit-elle obligatoirement reposer sur des bases matérielles ou peut-elle être principalement de nature immatérielle ?

Ces interrogations renvoient ainsi à différentes manifestations artistiques relevant du concept de l'*in situ*. L'évolution du discours entourant cette pratique reflète ma prise de position quant aux paramètres retenus lors de ma création. Johanne Lamoureux rend compte de ces changements théoriques et pratiques dans la préface de son livre *L'art insituable* : « L'*in situ*, qui fût à l'origine une stratégie visant la critique de l'institution artistique, a indéniablement évolué au fil de la dernière décennie, glissant d'une prise en compte du lieu à une prise en compte des paramètres

⁷ « Instead of being defined by physical dimensions and materials, place is created by the building blocks of human experience: memory, history, relationship, use, meaning, and connection. » Je traduis. Jacob Daniel Rorem, *The Experience of Place in Performance: A Survey of Site-Specific Theatre*, op. cit., p. 6.

déterminants la subjectivité de ceux et celles invités à intervenir en fonction de ce lieu⁸ ». Dans le but de cerner les paramètres justifiants mes choix, j'exposerai trois divisions du lieu, telles que relatées par Jacob Daniel Rorem. Sa thèse suggère qu'il faut considérer trois dimensions au lieu. Les termes que j'utiliserais sont interprétés et traduits de l'anglais. Ces trois dimensions furent déjà exploitées sans toutefois être identifiées exactement comme telles par Daniel Buren : il s'agit de la situation géographique, de l'architecture et des référents culturels rattachés au lieu⁹. Rorem, pour sa part, les désigne plutôt sous les appellations de *site, space and place*¹⁰. Pour le présent travail et par souci d'en donner une traduction française opérationnelle, j'utiliserais les termes respectifs de l'emplacement géographique, de la configuration de l'espace ainsi que de l'expérience mémorielle du lieu.

L'emplacement géographique

En abordant un lieu, la première expérience est celle de son emplacement géographique. Il est nécessaire de connaître sa position afin de s'y rendre ou d'y retourner. Que ce soit par le cadastre, l'adresse civique ou la géolocalisation, il est possible d'identifier le lieu selon un code clair et selon des besoins particuliers. Suivant une logique légale, les registres gardés par l'État donnent un premier état du lieu comme territoire. Aussi les codes numériques permettent-ils de localiser pragmatiquement l'endroit, de créer et suivre un itinéraire dans le but de se rendre sur place. Rorem explique cet aspect du lieu par le biais de l'analogie avec un plan

⁸ Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, op. cit., p. 12.

⁹ Daniel Buren, *Le écrits, Tome I*, Bordeaux, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 497.

¹⁰ Jacob Daniel Rorem, *The Experience of Place in Performance : A Survey of Site-Specific Theatre*, op. cit., p. 5.

cartésien : « l'emplacement serait comme une coordonnée cartésienne. Le site est positionné, donc il existe dans un endroit unique et particulier. Géographiquement parlant, ce serait l'équivalent des données de longitude et de latitude¹¹ ». L'emplacement géographique du lieu vient évidemment influencer en partie la perception que l'on pourra s'en faire. C'est un indice important quant à sa nature. Est-il en pleine ville ou en milieu rural ? Est-ce un lieu public ou privé ? La particularité de toutes les œuvres *in situ* est que « l'œuvre contient les traits ou les fragments du site dans lequel elle est implantée¹² », ce qui doit débuter par une localisation claire du lieu.

Bien plus qu'un identifiant pragmatique, l'emplacement géographique regorge de choix politiques. Le zonage des villes indique aux citoyens, aux commerçants et aux industriels des emplacements précis qui font une ségrégation entre les types de constructions et d'exploitation. Le spectateur qui doit se rendre dans un endroit hors des circuits artistiques habituels, comme par exemple dans une usine d'un quartier industriel de la ville, vivra une expérience différente que de pénétrer dans une salle de spectacle à l'italienne : « nos perceptions de l'œuvre sont accrues car nous sommes conscients que nous sommes là pour percevoir quelque chose de plus, nous sommes alors "dans la recherche active" d'un contenu extérieur à la représentation¹³ ».

¹¹ « To use an analogy, site is like a set of coordinates upon a grid. It is positioned, in that it exists in a particular, discrete location. Thinking geographically, this would be equivalent to a longitudinal and latitudinal reading. » Je traduis. Jacob Daniel Rorem, *The Experience of Place in Performance: A Survey of Site-Specific Theatre*, *op. cit.*, p. 5.

¹² Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Presses du réel, 2008, p. 97.

¹³ « Our bodily perceptions of the performance event are heightened because we are aware that we are at an event to perceive something, and are therefore able to "actively look" at the contents of the performance around us ». Je traduis. Jo Newman, « The Phenomenology of Non-Theatre Sites on Audience », *Theatre Notebook*, vol. 66, n° 1, 2012, p. 53.

Les frontières créées par les limites d'un emplacement font en sorte que la notion de territoire existe, une notion que j'étayerai plus loin. Lorsqu'il est question de frontières et de territoires, le lieu peut rapidement être situé à l'échelle du paysage ou à l'échelle planétaire, voir même galactique. Tout est identifié, répertorié et classifié. Mais en demeurant dans la simple délimitation d'un lieu, l'endroit est donc une manière de l'identifier clairement, selon des codes précis. Pour le présent travail de création, l'emplacement géographique sélectionné est celui du 323, rue des Forges en plein cœur du centre-ville de Trois-Rivières.

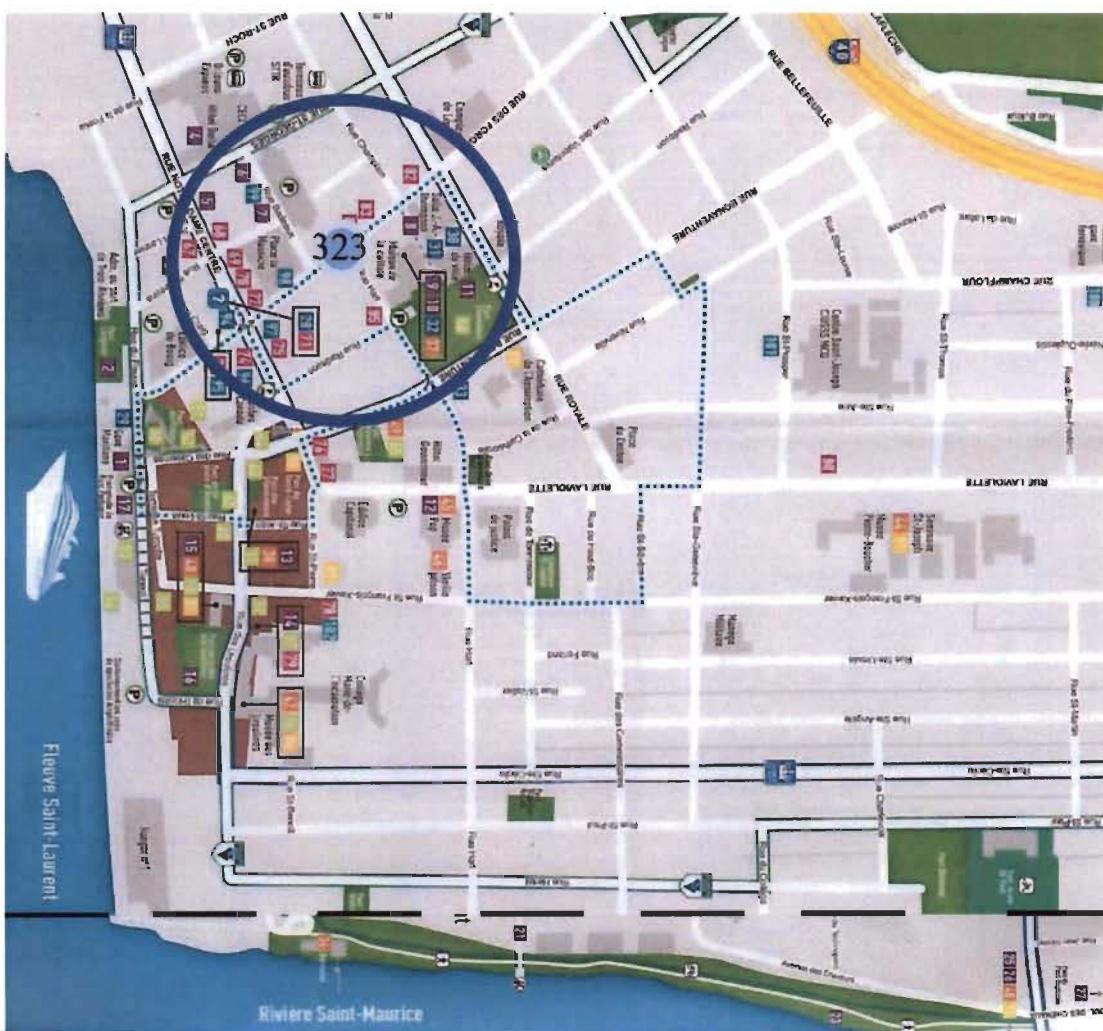


Figure 6. Carte touristique du Vieux Trois-Rivières. Source : Ville de Trois-Rivières.

L'investigation de cet endroit permet l'exploitation de son environnement immédiat, à savoir l'espace public qu'est un centre-ville. L'œuvre *in situ* peut s'approprier un emplacement public et extérieur. Cet endroit du quotidien, positionné au cœur de la ville, là où quidams et personnalités se succèdent au gré du temps qui se dérobe, permet une expérience de la localisation du lieu différente. L'artiste qui œuvre en situation oblige le spectateur impromptu à entrer en relation avec son œuvre et avec le contexte de diffusion : « ces événements agissent sur l'extériorité de l'espace urbain en introduisant du ludique et de l'artistique dans ce qui n'est habituellement qu'un lieu par lequel les citadins transitent quotidiennement¹⁴ ». C'est aussi ce que souligne l'architecte Catherine Aventin : « lors des spectacles de rue, les sens du public sont éprouvés de façon inhabituelle par les spectacles et la ville s'en trouve alors, pour eux, transformée¹⁵ ».

Un centre-ville étant un territoire où le divertissement et le passage du citadin sont primordiaux à son maintien, cette dimension fait partie des paramètres à prendre en compte pour ce qui est du 323, rue des Forges. La présente création ne devra donc négliger ni l'aspect urbain ni l'environnement immédiat du lieu. De la sorte, cette démarche s'inscrit dans une esthétique du déplacement, qui met de l'avant « la ville comme matière psychique et réservoir de traces de la vie sociale ou individuelle¹⁶ ».

¹⁴ Florent Siaud, « Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements *in situ* présentés dans l'édition 2010 du FTA : (*Tu vois ce que je veux dire, Domaine public, Le Très Grand Continental*) », *L'Annuaire théâtral*, 2010, n° 48, p. 102.

¹⁵ Catherine Aventin, « L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain », *Tangence*, n° 108, 2015, p. 99.

¹⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004, p. 95.

Ainsi, le simple emplacement géographique d'un lieu dicte déjà certains des paramètres esthétiques retenus.

La configuration de l'espace

Maintenant que le lieu est identifié et facilement repérable, il devient un sujet d'étude qui peut être exploité sous divers angles. Qu'en est-il de l'occupation du lieu ? Comment est-il possible de l'habiter ? Et comment est-il envisageable de le théâtraliser ? Le théâtre est un art du vivant, un art de temps et d'espace. L'espace est modulable pour qui veut y planter une représentation : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé¹⁷ ». Le mouvement en temps réel des acteurs devant des spectateurs fait en sorte que l'espace de jeu et l'espace du public deviennent inhérents à l'acte théâtral. Certains praticiens et théoriciens préconisent davantage une oscillation entre les deux espaces : « Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières¹⁸ ». Il va de soi que la prise en considération des espaces est d'une importance cruciale dans un travail de création théâtrale et que la disposition de la salle, ou de l'endroit sélectionné, détermine souvent la relation entre l'acteur et le public : « La forme du lieu scénique détermine, elle aussi, le type de jeu et surtout le type d'adresse, de rapport au public, l'action ou l'implication que le spectacle demande aux spectateurs¹⁹ ».

¹⁷ Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 25.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 40-41.

¹⁹ Christian Biet et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 261-262.

Dans le cadre d'une lecture mémorielle du lieu, ce ne sont pas les espaces théâtraux traditionnels qui m'apparaissent comme principalement pertinents, mais davantage l'espace architectural non conçu pour la représentation qui regorge de choix esthétiques, symboliques et rhétoriques : « Construire est un choix. Les choix du site, du plan, des matériaux, du parti d'aménagement et d'agencement se font selon des besoins d'ordre pragmatique et symbolique²⁰ ». De manière plus théorique, j'observe le lieu en tant que champ d'interprétation de ses signifiants. Ce qui revient à dire que son emplacement géographique ayant déterminé son allure architecturale et utilitaire, il est garant de certaines significations : « L'architecture urbaine est en un sens une expression du système²¹ ».

En ce sens, cette recherche-ci gravite davantage autour de la question de l'espace physique à l'intérieur et autour des limites d'un emplacement géographique et de la manière possible d'en tirer profit dans une lecture mémorielle du lieu que d'une pure scénographie recréée sur une scène à l'italienne. La disposition d'un lieu, ses données topographiques et l'architecture du bâtiment qui y est érigé viennent influencer la création d'une œuvre qui le met au cœur de son processus créateur : « Pratiquement tout espace contemporain est aujourd'hui un musée potentiel. Les abattoirs, les châteaux, les usines, les abbayes, les gares et les centres commerciaux se convertissent en territoire muséal. On planifie des musées pour des sites dont la topographie difficile constitue un véritable défi²² ».

²⁰ Jean Du Berger, « Tradition et constitution d'une mémoire collective » dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 43.

²¹ Marc Auger, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010, p. 174.

²² Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, op. cit., p. 50.

Dans ce travail, le bâtiment choisi est une ancienne salle de cinéma, une salle où la place du spectateur est évidente et bien distincte de l'espace de la projection. Cette salle a aussi accueilli des spectacles en tous genres, mais toujours dans un rapport frontal à la scène. Dans la tradition européenne d'une salle à l'italienne, la spatialité est loin d'être une topographie difficile, mais le défi se trouve plutôt dans une prise en compte de l'espace relationnel résultant de l'exploitation d'une salle de cinéma, surtout si « nous reconnaissions un espace par la somme de multiples relations ; construit par des interactions, allant de l'infiniment grand à l'infiniment petit²³ », donc de la conception à l'exploitation, en passant par la construction. Cet espace relationnel s'impose comme un paramètre susceptible d'optimiser la signification et l'appropriation de l'emplacement géographique, à savoir le centre-ville comme lieu de divertissement et de modernité. Les historiens Hardy et Séguin soulignent l'importance de ce lieu : « La ville offrait un ensemble de services et de loisirs nouveaux, dont le cinéma, qui n'était pas encore accessible à la campagne²⁴ ». Les relations commerciales relatives au type d'exploitation d'un cinéma ou d'une salle de spectacle suggèrent un mode de fonctionnement économique, comme le confirme la présence du guichet, des tickets, des files d'attente où le premier arrivé est le premier servi.

La construction du 323, rue des Forges remonte à l'urbanisation de cette grande artère commerciale à la suite du grand incendie de 1908 qui a ravagé 200 résidences et

²³ « we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny ». Je traduis. Doreen Massey, *For Space*, Londres, SAGE, 2005, p. 9.

²⁴ René Hardy et Normand Séguin, *Forêt et société en Mauricie. La formation de la région de Trois-Rivières. 1830-1930*, Montréal, Boréal Express, 1984, p. 210.

commerces situés dans le périmètre de l'actuel centre-ville²⁵. Quand les cendres de l'ancienne ville se disperseront, selon Hardy et Séguin, elles laisseront derrière elles un « siècle d'évolution à tâtons²⁶ ». À peine la poussière du XIX^e siècle retombée, la ville entreprend un chantier tourné vers la modernité : « L'uniformité architecturale caractérise les nouvelles constructions, donnant aux rues Notre-Dame et des Forges l'image de la modernité des grandes avenues des villes nord-américaines²⁷ ». Cet aspect du surgissement accéléré de la modernité appartient à la mémoire du lieu. D'ailleurs, au moment où la ville se reconstruit, Trois-Rivières connaît un essor industriel fulgurant avec l'installation des premières papetières : « L'année 1910 correspond à l'arrivée de la première usine de pâtes et papiers sur ce territoire²⁸ ».

Au fil des ans, l'espace intérieur du 323, rue des Forges est demeuré sensiblement le même, à savoir des sièges placés devant un écran. Le hall d'entrée et le parterre ont toujours été ouverts à tous, mais l'espace du projectionniste et l'espace administratif sont privés et seulement accessibles à ceux qui y travaillent. Lorsque la salle de cinéma s'est convertie en salle de spectacle (1999), l'écran a fait place à une scène plus vaste et des tables et des chaises se sont substitués aux fauteuils de l'orchestre. De salle de projection à salle de cabaret, c'est surtout la décoration intérieure qui a changé au gré des propriétaires. La configuration de l'espace souligne la nature commerciale du lieu de divertissement réglé par des relations spécifiques entre commerçants et usagers et entre les spectateurs eux-mêmes. L'architecture et la

²⁵ René Hardy et Normand Séguin, *Histoire de la Mauricie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 575.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Carole Payen, « Industries, nuisances et définition de l'espace urbain. L'industrie papetière à Trois-Rivières (1910-1925) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 68, n° 3-4, 2015, p. 243.

spatialité renvoient d'emblée aux relations attachées à ce type d'établissement et font ressurgir à la mémoire plus d'un siècle de divertissement, émergence du plaisir dans une société conservatrice plus habituée de s'adonner à la prière et à aller à la messe qu'à s'adonner à des frivolités.

L'expérience mémorielle

L'emplacement géographique et la configuration de l'espace participent déjà à l'élaboration d'une interprétation de l'expérience mémorielle du lieu par certaines informations sur l'environnement immédiat ainsi que grâce aux circonstances qui ont présidé à sa conception, amenant ainsi des éléments de compréhension sur la signification du lieu. D'où la nécessité d'en apprêhender l'esprit pour en faire surgir la mémoire, élément que j'ai retenu dans ma création : « Si l'esprit du lieu peut être perçu comme une stratigraphie d'histoires et de vocations, une expérience totale de l'esprit du lieu nécessiterait une fouille approfondie du passé, c'est-à-dire une fouille qui n'est pas que de surface²⁹ ». L'emplacement géographique de cet ancien cinéma tend à caractériser le centre-ville comme lieu de passage, de rencontre et de divertissement. La configuration de l'espace d'une telle salle de projection, suscite une multitude de relations commerciales et donne lieu à une hiérarchisation des spectateurs. Mais quelles seraient les strates inférieures à ces deux dimensions ? Qu'est-ce que révèlerait l'évolution du divertissement ? Qu'est-ce qui se cache sous les pavés de la ville ? En quoi la modernisation de la rue des Forges influence-t-elle les décisions relatives à

²⁹ « If place can be understood as a stratigraphy of histories and meanings, a more complete experience of place would necessitate excavation of the past, i.e. that which is not on the surface ». Je traduis. Jacob Daniel Rorem, *The Experience of Place in Performance : A Survey of Site-Specific Theatre*, op. cit., p. 27.

l'exploitation de cette salle ? Ce sont toutes des questions sous-jacentes qui refont surface à la fois à cause de l'emplacement géographique et de la configuration de l'espace du lieu et l'un et l'autre permettront de déterminer où et comment activer la mémoire du lieu. En cela, ma démarche est similaire à celle d'un archéologue qui part à la découverte d'artéfacts lors de fouilles systématiques. D'où les recherches auxquelles je m'adonnerai dans le but de déterminer les aspects décisifs de la mémoire du lieu à mettre en relief dans cette création.

L'expérience mémorielle du lieu s'est manifestée dans le travail de plusieurs artistes issus des arts visuels comme du théâtre³⁰. Influencée par leur démarche, je retiens certaines approches qui m'apparaissent plus pertinentes dans un processus de lecture mémorielle du lieu. Je retiens d'abord le travail de deux artistes qui œuvrent en milieu urbain en imposant des structures architecturales : Tadashi Kawamata et Melvin Charney. Le japonais Tadashi Kawamata exploite les espaces urbains en élaborant une relation axée sur l'expérience du lieu. Cette expérience va au-delà de la topographie comme défi, c'en est une de lecture symbolique et historique. Selon Christophe Domino, Kawamata « intervient toujours sur des sites chargés de vécu, sur des traces de l'histoire en train de s'effacer et autres lieux de mémoire³¹ ». En se focalisant davantage sur la signification émanant de l'endroit, Kawamata dialogue non seulement avec le lieu physique qu'il occupe, mais aussi avec « la sphère de l'imaginaire ainsi

³⁰ Même si je n'ignore pas que plusieurs compagnies théâtrales ont exploré le théâtre environnemental, comme par exemple au Québec, le Théâtre Zoopsie ou un collectif comme Momentum, je me suis davantage inspiré, pour ce projet, d'artistes venus de l'architecture, des arts visuels ou de la performance qui mettent au centre de leur travail la transformation du tissu urbain.

³¹ Christophe Domino, *À ciel ouvert. L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, Éditions Scala, 2006, p. 79.

que son apport au réel³² ». Il conçoit ses œuvres grandioses « en prêtant attention aux gens, à l'atmosphère et à la mémoire des lieux³³ ». Cette investigation d'une mémoire oubliée permet de prélever des traces intangibles, donc de creuser dans les strates subséquentes du visible. C'est aussi en ce sens que travaille l'architecte Melvin Charney lorsqu'il crée ses œuvres inscrites dans un lieu donné. En construisant *in situ* des façades évoquant l'histoire du début du XX^e siècle d'une artère principale de la ville, il a aussi voulu faire le pont avec l'histoire de l'urbanisation occidentale. Son œuvre phare, *Les maisons de la rue Sherbrooke*, avait pour objectif « de tirer parti d'un site urbain en ruine et de mettre en évidence sa forme urbaine : la configuration des maisons à l'intersection de deux rues principales³⁴ ». Bien que ma création ne porte pas sur la conception d'une œuvre architecturale ou sculpturale, cette mise à vue parasitaire du passé de la ville s'inscrit pleinement dans ma démarche et fait partie intégrante de mon travail, celle de mettre en évidence une lecture mémorielle du lieu, conduisant à « observer le lieu à partir des présences et des mémoires qui, tel un palimpseste, s'y accumulent³⁵ ».

La cohabitation du passé et du présent au sein d'œuvres visuelles insérées dans l'espace urbain est l'une de mes sources d'inspiration pour ce travail de recherche-création. Ces interférences temporelles qui existeront dans l'événement théâtral au cœur de mon projet se feront aussi par une superposition des espaces fictionnels et réels. Faire cohabiter deux univers parallèles – la trace et le réel – est le propre de l'art

³² « The imaginary realm and its investments into the real ». Je traduis. Falina Norres, *Performing Place : Landscape as Site of Disturbance*, Peterborough, Trent University, 2003, p. 86.

³³ Xavier Girard, « Tadashi Kawamata », *La pensée de midi*, n° 2, 2006, p. 154-155.

³⁴ Melvin Charney, *Œuvres 1970-1979*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979, p. 42.

³⁵ Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005, p. 13.

à ciel ouvert, qu'il soit en plein désert et gigantesque ou en paysage urbain et à hauteur d'homme. Le décor imposé qu'est la ville et l'espace public font en sorte qu'un dédoublement inévitable entre réalité et fiction parasite les perceptions du spectateur : « un décor naturel est apparemment suffisant pour livrer une qualité de production dotée d'un charme naturel et intangible qu'il ne serait possible d'atteindre à l'intérieur d'un théâtre conventionnel³⁶ ». Ce matériau qu'est le réel, tant visible et tangible qu'historique et symbolique, recèle toute une gamme de circonstances avec lesquelles il est possible de composer : « Un art dit « contextuel » regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de "tisser avec" la réalité³⁷ ». Ici, la réalité se retrouve davantage dans la mémoire inscrite dans le lieu et ses signifiants, dans toutes les traces du passé, tant du lieu physique que dans les circonstances de construction et d'exploitation de cet établissement.

La lecture mémorielle participe à la malléabilité du temps, en permettant une interférence entre passé et présent, mais mise aussi sur la possibilité de voyager qu'il offre au spectateur même s'il reste bien ancré, les deux pieds fixés au sol. À titre d'exemple, l'artiste Deirdre Heddon crée une œuvre *in situ* multidisciplinaire à partir d'un pied carré qu'elle choisit. À force de répondre à des questions provenant d'artistes de divers milieux, elle fouille le lieu de maintes manières et en vient à s'exprimer ainsi : « Pendant que je semblais me tenir debout, enracinée à ma petite surface de la Terre, je me suis en fait retrouvée à voyager à travers les siècles et les continents, entourée de

³⁶ « It was apparently sufficient that the natural decor lent an intangible spiritual quality to the productions that was unattainable in an indoor theatre ». Je traduis. Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 33.

³⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 17.

nouvelles connaissances³⁸ ». En misant sur les présences invisibles attachées au lieu, il sera possible de mettre en lumière la mémoire qui ne paraît plus exister, alors qu'elle continue néanmoins de faire partie de l'identité du centre de la ville.

La notion de territoire

Comme nous l'avons vu plus haut, l'emplacement géographique du lieu suggère un territoire précis et organise des zones spatiales reconnaissables, dans un premier temps, par des coordonnées géographiques. Toutes ces frontières peuvent être de l'ordre de la limitation d'un espace physique donné, mais aussi d'ordre temporel ou encore se rapporter à l'individu. Le lieu physique est une propriété assimilable à un contenu perceptible, donc un territoire visible. Il existe aussi toute une dimension culturelle au territoire qui se lit historiquement : « La réalité géographique d'un territoire repose sur un "fait total culturalo-géographique" inscrit dans une histoire spécifique³⁹ », ce qui en fait un contenu partiellement enfoui, parfois même effacé. La relation d'appropriation d'un territoire « qui n'est pas uniquement de nature physique, mais qui tout au contraire met en œuvre diverses intentions mythiques et politiques⁴⁰ » abonde dans une prise en compte du lieu par une lecture mémorielle. Ce territoire palimpseste permet alors de s'éloigner de plus en plus de l'œuvre *in situ* qui « prend le lieu comme un emplacement existant, une réalité tangible, dont l'identité se compose

³⁸ « Though I appear to be standing still, rooted to a small surface of the earth, in fact I find myself traveling across centuries and continents, in the company of new acquaintances ». Je traduis. Deirdre Heddon, « One square foot. Thousands of routes », *Journal of Performance and Art*, vol. 29, n° 2, 2007, p. 46.

³⁹ Thierry Paquot, « 1 : Qu'appelle-t-on un territoire », dans Thierry Paquot *et al.*, *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2009, p. 12.

⁴⁰ André Coboz et Lucie Morisset, *De la ville au patrimoine urbain : histoires de forme et de sens*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 73.

d'une unique combinaison des éléments physiques qui le composent⁴¹ ». D'où l'intérêt d'opter pour une mise en évidence de l'expérience mémorielle du lieu par le biais de la valorisation du « territoire investi et de l'appréhender d'abord de manière sensible, s'imposant moins comme milieu physique que comme générateur de sensation⁴² ».

La notion de territoire s'applique également à l'individu : « l'enveloppe corporelle peut faire fonction de plus petit espace personnel possible, de contour minimal [...] et constituer le type le plus pur de territorialité égocentrique⁴³ ». Au terme de son expérience de création *in situ* où elle devait créer une œuvre à partir d'un pied carré, Deirdre Heddon raconte qu'elle a découvert que « le pied carré sélectionné et “moi-même”, sont tous deux des “lieux spécifiques”⁴⁴ ». Sans la relation étroite entre son vécu et celui de l'espace en question, les multiples connections n'auraient pu se faire. Elle ajoute : « La spécificité de ce lieu est provisoire et dépend de la relation qui surgit entre moi et le pied carré⁴⁵ ». De l'individu aux frontières géographiques, le territoire se façonne par les relations et les événements qui s'y déroulent. Mon travail s'attachera davantage au territoire temporel, dans la mesure où le matériau principal se retrouve au cœur de ce qui n'est pas visible en surface et qui trouve son origine dans les traces du passé. C'est par le territoire mémoriel qu'il sera possible de dégager à la fois le passé du territoire physique, historique et relationnel de ce lieu. La mémoire du

⁴¹ « Took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements ». Je traduis. Miwon Kwon, *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 11.

⁴² Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 78.

⁴³ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973, p. 52.

⁴⁴ « Both the chosen square foot and “I” are “specific sites,” ». Je traduis Deirdre Heddon, « One square foot. Thousands of routes », *art. cit.*, p. 49.

⁴⁵ « The specificity of this site is provisional and dependent on the specific relationship conjured between me and the square foot ». Je traduis Deirdre Heddon, « One square foot. Thousands of routes », *Journal of Performance and Art*, *Idem*.

lieu est interprétée ici « comme un territoire d'identité, un territoire partagé par la science comme par l'esthétique⁴⁶ ».

Après avoir déterminé les aspects du lieu, autant visibles qu'invisibles, à mettre en relief, il est clair que les trois aspects que sont l'emplacement géographique, la configuration de l'espace et l'expérience mémorielle possèdent des ramifications communes et ne peuvent s'interpréter indépendamment les uns des autres. Même si l'expérience mémorielle du lieu prime dans ma recherche-création, les fouilles profondes doivent commencer en surface. À la manière d'un territoire géographique qui ne peut que se lire avec le visible, « il implique une profondeur, une épaisseur, une *solidité* ou une *plasticité* qui ne sont pas données d'abord dans une perception interprétée par l'intellect, mais rencontrées dans une expérience primitive⁴⁷ ». Le territoire historique du lieu devient donc l'élément essentiel du présent travail. C'est par la temporalité que seront activées les différentes strates qui composent la mémoire du 323, rue des Forges, elles-mêmes issues des multiples paramètres qui lui sont inhérents.

⁴⁶ Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1995, p. ix.

⁴⁷ Éric Dardel, *L'homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 19.

CHAPITRE II

LA MÉMOIRE COMME RETERRITORIALISATION

La lecture mémorielle comme principal paramètre dans la conception d'une œuvre théâtrale prenant en compte le lieu doit, dans un premier temps, se centrer sur les différents types de mémoire. Ces mémoires passent à la fois par les souvenirs personnels de l'individu, mais aussi par les empreintes laissées sur les communautés. La mémoire des lieux, comme par exemple celle d'une famille, n'est pas nécessairement connue par tous et en tout temps. La mémoire étant un territoire, il est nécessaire de bien le délimiter. Ce réservoir qu'est la mémoire a fait l'objet d'études dans plusieurs disciplines scientifiques. Je m'appuierai d'abord sur des éléments déterminants issus des sciences cognitives, de l'histoire et de l'urbanisme, mais aussi sur des réflexions venues des études théâtrales.

Dans ce deuxième chapitre, j'aborderai différentes interprétations de la mémoire, tant du point de vue de l'individu que de la collectivité. Ce besoin de se souvenir s'exprime à travers divers mécanismes, pouvant être présents dans l'encodage cérébral d'un individu ou dans le tissu urbain. Ces traces peuvent apparaître de manière consciente, mais aussi se manifester à notre insu. Cette mémoire publique qui se cache

dans les méandres des espaces communs peut se révéler à tout moment pour peu que la curiosité s'empare de celui ou celle qui la cherche. La mémoire publique s'inscrit dans ce que le théoricien en études théâtrales, Marvin Carlson, nomme la machine mémorielle théâtrale, qui fait de l'art dramatique un « dépositaire de la mémoire culturelle⁴⁸ ». Comment bâtir une mémoire crédible pour un lieu spécifique ? Comment déterminer les éléments qui seront retenus, afin de faire vivre une expérience mémorielle du lieu ? Pour répondre à de telles interrogations, il sera question dans ce chapitre de multiples types de mémoire et de la théorie de Carlson qui permet de repérer et de classer les différentes empreintes fantomatiques pouvant être activées dans la représentation. Les distinctions qu'il propose donneront des assises théoriques et méthodologiques à cette création en permettant de dégager et de sélectionner les différentes empreintes qui se terrent dans le lieu investi. Autrement dit, pour unir les souvenirs de la mémoire-individu et les ancrages de la mémoire-communauté, j'aurai recours à la machine mémorielle du théâtre élaborée par Carlson.

Les différentes mémoires

Fascinée par ces lieux dont on ressent la présence des anciens occupants ou par la charge des traces d'une autre époque sur une vieille photographie, je me tourne naturellement vers la mémoire comme principal matériau de création. Les empreintes du passé coexistent et habitent le présent sans toutefois être toujours perceptibles. Selon une connaissance plus ou moins précise de l'histoire, certaines traces d'un autre temps pourront ressurgir à différents moments ou différents endroits. Une photo ou une note

⁴⁸ « It is the repository of cultural memory ». Je traduis. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as a Memory Machine*, *op. cit.*, p. 2.

dans un carnet pour l'individu et un monument ou une plaque dans l'espace public pour la collectivité représentent des manières concrètes et tangibles de conserver et de partager une mémoire individuelle et collective. L'encodage mémoriel de l'individu se fait à chaque instant, formant un perpétuel cycle d'appropriation et de vécu : « Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée⁴⁹ ». Si ce cycle existe aussi pour un lieu, il serait constamment marqué par les personnes le fréquentant, les événements s'y déroulant ainsi que par son usage pour la communauté. Inscrit dans le tissu urbain, le lieu investi négocie à chaque moment avec le vécu de la ville et de ses citoyens.

C'est donc à travers ce processus qu'est l'encodage de la mémoire que je pourrai mettre au jour la mémoire du lieu tout en activant la machine mémorielle théâtrale. C'est cette communication entre la mémoire et le théâtre qui rend possible la tenue d'un événement qui s'efforce de prendre en compte la mémoire du lieu tout en considérant le théâtre à la fois comme témoin et comme réservoir de la mémoire individuelle, collective et publique. Un tel projet est d'autant plus réalisable si on se fie à Carlson que « [l]es liens entre le théâtre et la mémoire culturelle sont profonds et complexes⁵⁰ ».

La mémoire individuelle et collective

Les informations reçues arrivent nécessairement à l'individu par ses sens. C'est pour cette raison que certaines études ont été menées afin d'identifier les capacités

⁴⁹ Henri Bergson, *Mémoire et vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 71.

⁵⁰ « The relationship between theatre and cultural memory are deep and complex ». Je traduis. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as a Memory Machine*, *op. cit.*, p. 2.

mémorielles de chacun de nos sens. Alain Lieury compare les caractéristiques des mémoires sensorielles aux caractéristiques de la musique en identifiant des différences de fréquence, de durée de vie ou de dynamique selon le support d'enregistrement. Il écrit que : « la mémoire au sens de conservation de l'information peut être considérée en définitive comme l'ensemble de toutes informations codées⁵¹ ». L'enjeu d'une lecture mémorielle est aussi de connaître les mécanismes de récupération de la mémoire qui sont évidemment liés au codage des souvenirs. L'encodage de la mémoire est souvent mis en relation avec le fonctionnement des ordinateurs en séparant le stockage à court et à long terme, comme celles de la mémoire vive et du disque dur. La classification des éléments est fort importante dans le processus de récupération allant d'une catégorisation plus générale à des termes plus précis et plus rares. L'association, les rappels, les indices et l'organisation sont des manières de structurer et d'accéder à la mémoire. La mémoire autobiographique est une mémoire individuelle, mais bien qu'elle soit personnelle et privée, elle est largement associée aux événements publics et communs : « La mémoire individuelle n'est que la combinaison, le point de rencontre original, de plusieurs mémoires collectives, celle de la famille, de la classe, de la nation⁵² ». La mémoire individuelle se compose aussi de souvenirs flashes, rattachés à des moments marquants de l'histoire commune. Par exemple, qui ne se souvient pas de ce qu'il faisait et où il se trouvait précisément au moment où il a appris que des avions étaient entrés en collision avec les tours du World Trade Center ? Les

⁵¹ Alain Lieury, *Psychologie de la mémoire. Histoire, théories, expériences*, Paris, Dunod, 2005, p. 57.

⁵² *Ibid.*, p. 226.

souvenirs se gravent dans la mémoire le plus souvent grâce à des repères sociaux ou par le biais d'une charge émotive individuelle.

La mémoire est une représentation mentale dans laquelle figure une réactivation des événements passés. Tel que l'écrit Bonniol, la mémoire collective « permet d'activer entre les membres d'un groupe les liens d'une connivence sur la trame d'un passé dont les représentations sont communes⁵³ ». Le professeur d'anthropologie poursuit sa réflexion sur la mémoire collective en mentionnant que, contrairement au savoir historique, « elle [la mémoire] n'est pas, comme celui-ci, soumise à l'impératif de vérité et à l'exigence critique⁵⁴ ».

Afin de déterminer les éléments retenus pour mettre au jour la mémoire du lieu, j'ai fait appel à un processus d'encodage de la mémoire. Dans un premier temps, il s'agit de faire ressortir la mémoire individuelle du lieu, donc les éléments qui caractérisent cet endroit en particulier. Ensuite, il s'en dégage les traces qui s'inscrivent également dans la communauté. C'est à partir des éléments d'archives légales qu'il se trace une mémoire du lieu plus pragmatique et véridique. Les faits amassés dans cette cueillette d'information sont ensuite mis en relation avec certains événements historiques et communs. Ces événements marquants se retrouvent autant dans l'histoire de la ville ou, plus largement, dans l'histoire de l'humanité. À la manière de la construction d'une mémoire individuelle, il est possible d'écrire une mémoire du lieu

⁵³ Jean-Luc Bionnel, « Mémoire collective et anthropologie », dans Georges Comet *et al.* (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, SOLAL Éditeur, coll. « Résilience », 2008, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

qui est en relation constante avec celle de son environnement immédiat et de l'ensemble du monde.

La mémoire publique et le tissu urbain

Il existe des tas d'anecdotes et d'innombrables faits associés à différents lieux. Évidemment, il est impossible de connaître l'ensemble de ces informations. Certaines histoires sont plus connues que d'autres et peuvent même devenir des mythes et des légendes pour un ensemble d'individus. En revanche, certaines d'entre elles sont méconnues et nécessitent une fouille plus ardue et précise pour en dégager des sens. Même si cette mémoire publique est disponible et accessible, il n'en demeure pas moins qu'il faut creuser pour y avoir accès, comme le mentionne Sylvie Freney : « Cette mémoire est saisissable par tous, elle est dans l'espace public. Mais chacun est libre de se l'approprier ou non⁵⁵ ». La mémoire publique peut d'abord se lire dans l'architecture et dans les monuments qui constituent le tissu urbain d'une ville. En reconstituant le tissu urbain, dont la composition se modifiera au fil des époques, du tronçon de la rue des Forges où sied le 323, il est possible de dépouiller un ensemble de faits plus ou moins enfouis qui ont trait à l'avènement de la modernité et qui ont donné naissance à notre mode de vie actuel. Bien que Françoise Choay s'intéresse avant tout aux cités préindustrielles européennes, il est tout de même possible de reconnaître avec elle que le tissu urbain de Trois-Rivières qui se dessine depuis le grand incendie témoigne lui aussi : « de notre identité, personnelle, locale, nationale, humaine⁵⁶ ». En faisant le pont

⁵⁵ Sylvie Freney, « La mémoire à travers le tissu urbain : l'exemple du Vieux-Montréal » dans Alain Beaulieu et Gaétan Thériault (dir.), *Mythes, mémoires et histoire*, Montréal, Cahiers du Célat, UQAM, 2004, p. 186.

⁵⁶ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 140.

entre ces différents aspects individuels et collectifs, il est possible de construire une mémoire du lieu qui s'inscrit à la fois dans le lieu à proprement dit et dans son environnement immédiat. Le lieu investi faisant lui-même partie du tissu urbain de la ville, il est important de prendre en considération l'urbanisation de la ville ainsi que les empreintes qui perdurent dans ce tissu. À la manière de l'encodage de la mémoire, il y a un échange constant, dans cette création, entre l'impact du lieu sur la ville et ses citoyens ainsi que de la ville et de ses habitants sur le lieu.

Pour ce qui est de la dimension publique qui se lit à travers le tissu urbain, la manière de déployer les informations se fera à l'aide de nombreux documents dont des archives légales conservées par la ville. Cette première fouille permettra de dégager les éléments pertinents relatifs à l'édification du tissu urbain. Ensuite, la fouille relative à la portion plus individuelle du lieu se fera à l'aide de journaux locaux qui permettront de visiter le lieu à travers le temps d'après les traces écrites. Les différents articles et les différentes publicités figurant dans la presse écrite établiront les multiples identités du 323, rue des Forges au cours de son histoire. Ce sont ces identités qui contribueront à définir l'esthétique des différents tableaux de la production théâtrale au cœur de ce projet, afin d'en activer les multiples facettes mémorielles. C'est donc à partir de la mémoire publique que la lecture mémorielle de ce lieu s'amorcera. Sylvie Freney est d'avis qu'il s'agit d'un bon point de départ : « Il paraît juste de qualifier cette mémoire de publique, car, outre le fait qu'elle soit « partagée par tous », elle reste avant tout un « espace-mémoire », un témoin du passé, mais ne produit de sens qu'à l'unique

condition qu'on l'interprète⁵⁷ ». Ceci résume bien en quoi consiste ce travail de recherche-création : interpréter un espace-mémoire à l'aide d'un événement théâtral afin qu'il puisse susciter des effets sur les spectateurs qui y prendront part.

La machine mémorielle et les empreintes fantomatiques

Bien que la mémoire du lieu puisse se lire à partir d'archives légales et journalistiques, il est également possible de l'interpréter à l'aide d'éléments inhérents au théâtre. D'après le livre *The Haunted Stage : Theatre as Memory Machine* de Marvin Carlson, le théâtre est une machine mémorielle qui crée, transporte et libère constamment des empreintes fantomatiques⁵⁸. D'ailleurs, le théoricien américain écrit sur ces empreintes qui s'additionnent autant du point de vue de la discipline théâtrale que de celui de la société en général. Les quatre aspects qui font du théâtre une machine mémorielle selon Carlson permettront d'isoler ce qui sera cherché dans les archives. Il identifie le texte, le corps, la production et la salle comme les quatre dimensions où sont produites et circulent de telles empreintes au théâtre. Il postule du reste que ces empreintes sont perçues aussi bien par l'individu que parmi la collectivité.

⁵⁷ Sylvie Freney, « La mémoire à travers le tissu urbain : l'exemple du Vieux-Montréal » dans Alain Beaulieu et Gaétan Thériault (dir.), *Mythes, mémoires et histoire*, op. cit., p. 185.

⁵⁸ L'auteur désigne ce phénomène d'activation de la mémoire des expériences passées comme étant le *ghosting*, ce que je traduis par le syntagme « empreintes fantomatiques ». Bien qu'ailleurs (Hervé Guay, « La mémoire de la tradition spectaculaire au Québec », *L'Annuaire théâtral*, no 53-54, p. 91-104), on ait fait mention de « présences fantomatiques », je me permets de traduire le terme autrement. Les présences suggèrent davantage une affirmation provocante des fantômes, alors que la notion d'empreintes suggère plutôt une révélation et des traces enfouies qu'il faut rappeler à la mémoire. Cette manière plus vaporeuse de considérer les présences correspond mieux au travail de dévoilement auquel je veux me livrer dans cette recherche-création. Il s'agit en fait d'un perçu possible qui existe toujours sans nécessairement être visible. Ce peut être une impression, mais c'est surtout un élément-clé dans l'interprétation d'une expérience. Souvent inconscientes, ces empreintes participent à l'idée qu'on se fera d'un spectacle ou, comme c'est le cas dans le présent travail de recherche, pourront structurer la manière dont sera sensible le passé plus ou moins oublié d'un lieu.

La machine mémorielle s'active surtout au contact des expériences vécues dans le passé comme si toute histoire au théâtre était racontée par des fantômes collectifs et personnels. L'expérience intime du spectateur comme individu vient ainsi influencer sa lecture d'un spectacle. Ses connaissances des textes, des comédiens, des conventions théâtrales et des endroits qui présentent des spectacles s'accumulent au fil de ses rencontres avec cet art. Carlson considère le théâtre comme un lieu de mémoire à la fois personnel et culturel puisque le théâtre est composé d'une foule d'éléments qui ont déjà été vus, (« *that we have seen before* ⁵⁹ »), tels des mots entendus, des mouvements exécutés, des objets vus ou des endroits visités. Il avance aussi que le théâtre cite, dans toutes les cultures, un ensemble de faits politiques, religieux ou sociaux qui sont significatifs pour le public, ce qui en fait un art propice à la circulation d'une mémoire collective, culturelle et publique.

Parmi les membres du public, les mémoires personnelle et culturelle sont nécessairement sollicitées dans le but de réinterpréter, de remettre en contexte et de négocier avec le souvenir et la réalité. Pour Carlson, cette négociation est souvent inconsciente, mais elle n'en est pas moins constamment présente dans la représentation : « L'expérience vécue est toujours *hantée* par des expériences antérieures et ces *fantômes* sont constamment remplacés ou modifiés dans un processus de récupération et de négociation avec le souvenir⁶⁰ ».

⁵⁹ Marvin Carlson. *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, op. cit., p. 135.

⁶⁰ « The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection. » Je traduis et c'est moi qui souligne dans le corps du texte. Marvin Carlson. *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, op. cit., p. 2.

Il sera question ici des quatre lieux hantés qui existent au théâtre selon Carlson et je me servirai donc des catégories qu'il propose pour susciter, au cours de la représentation, une expérience mémorielle du lieu investi. Je les passerai donc en revue dans les paragraphes qui suivent, afin d'expliquer le fonctionnement de chacune de ces catégories à la lumière des travaux du théoricien américain et l'utilisation qui en sera faite dans la production qui accompagne cette réflexion.

Le texte

Ces empreintes fantomatiques peuvent être véhiculées par l'intertextualité puisque les auteurs et les lecteurs ont toujours en mémoire les textes déjà lus. Le texte théâtral serait aussi hanté par certaines conventions, par certaines traditions, certaines structures comme la forme des dialogues, les didascalies ou encore certains noms de personnages issus de textes anciens. Au-delà de la structure formelle, certains écrits sont davantage porteurs d'empreintes fantomatiques, comme des textes très joués ou abondamment étudiés dans les écoles.

Dans cette création, les empreintes du texte se révéleront par une recherche des films qui ont déjà été projetés dans ce lieu et par l'utilisation de répliques qui ont déjà retenties à l'intérieur de la salle. Comme l'indique Carlson à propos de la récupération de matériaux antérieurs :

cela encourage les spectateurs à comparer les différentes versions d'une même histoire, les amenant ainsi à porter davantage leur attention sur la manière dont l'histoire est racontée et moins sur l'histoire elle-même. Paradoxalement, l'auteur récupère un sujet familier pour appuyer l'authenticité de sa contribution⁶¹.

⁶¹ « It encourages audiences to compare varying versions of the same story, leading them to pay closer attention to how the story is told and less to the story itself. Thus, in a kind of paradox the author uses a familiar story to emphasize the originality of his contribution. » Je traduis.

Tout ce qui sera dit dans la création l'aura déjà été dans le 323, rue des Forges et je m'en assurerai par le truchement d'anecdotes lues dans les journaux et par la consultation d'archives. Cette matière pourra aussi être évoquée de manière virtuelle par l'entremise de citations tirés des films projetés dans les nombreux cinémas ayant élu domicile dans cette salle.

Le corps

Le corps des acteurs devient fréquemment un site où les empreintes fantomatiques sont fortement identifiables. Que ce soit par le type ou par les traits physiques, les acteurs sont souvent choisis pour occuper un rôle précis dans la distribution d'une pièce, types avec lesquels on les invite sans cesse à renouer. Dans la mémoire individuelle et souvent collective, l'acteur est parfois identifié par le nom de son personnage.

Certains rôles joués maintes fois au théâtre demeurent imprimés dans la mémoire des spectateurs et des acteurs qui devront le jouer à leur tour. Pensons à Jacques Villeret dont le François Pignon a marqué *Le dîner de con*, rendant la tâche difficile pour les acteurs qui devront incarner ce personnage par la suite. Cette superposition de corps fait en sorte que les différentes couches qui s'amoncèlent peuvent être issues de personnages maintes fois incarnés ou d'un comédien qui joue beaucoup de rôles. De plus, si le personnage incarné est un personnage public ou historique, la superposition peut être triple.

Les empreintes du corps se révéleront à l'aide d'informations publiques relatant des événements précis où est mentionnée la présence de personnalités marquantes ou encore par les empreintes du corps des différents travailleurs qui ont œuvré dans et autour du lieu. Les empreintes du corps des artistes qui ont fréquenté cet endroit en chair et en os peuvent être retrouvés grâce aux archives, mais certains artistes l'ont plutôt fréquenté virtuellement par l'entremise d'images projetées. Mon corps sera le véhicule des empreintes passées et permettra de confirmer que : « l'empreinte fantomatique est davantage visible au jeu que le corps qui se fait estamper⁶² ».

La production

Cette empreinte existe surtout dans la citation de productions antérieures. Certains objets ou certains accessoires ne manquent pas non d'être réutilisés à maintes reprises. Ces formes d'interdiscursivité demandent une culture certaine et une bonne expérience spectaculaire à qui veut être en mesure de les identifier. Si toutefois un personnage manipule un crâne sur scène, la référence sera évidente sans avoir à mentionner quoi que ce soit. Cette empreinte fantomatique sera davantage identifiée à la mémoire collective et à certaines références à l'histoire commune.

La convention cinématographique du générique servira d'empreinte de la production. Le générique étant traditionnellement absent du théâtre, il s'immiscera ici pour citer un aspect marquant du cinéma. Non seulement révélateur du passé cinématographique du bâtiment, ce générique servira de pont entre théâtre et cinéma. En s'appuyant sur certains usages du cinéma, telle la conception sonore et musicale, il

⁶² « The ghost had a greater performative visibility than the body it haunted. » Je traduis. Marvin Carlson. *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, op. cit., p. 58.

sera aussi possible d'attirer l'attention sur des traces du passé rattaché à la présentation de films, tout en agrémentant la création de cette empreinte fantomatique. Ces référents agiront comme des « éléments de la production qui gravitent autour du corps de l'acteur, comme les costumes, le décor, et les accessoires⁶³ ».

La scène et la salle

L'événement théâtral se produit nécessairement dans un lieu délimité. Que ce soit à l'intérieur d'une institution à vocation uniquement théâtrale, d'une salle en location ou même d'un espace extérieur, tel un immeuble ou l'espace public, tous ces lieux sont pareillement hantés. Ils le sont par des souvenirs, des événements isolés qui viennent s'inscrire dans l'histoire entière des populations ou encore dans la mémoire individuelle des acteurs ou des spectateurs. Se retrouver dans un lieu évocateur d'une personnalité marquante peut suffire à faire ressentir sa présence : la Comédie-Française est à titre d'exemple évocatrice de la vie et de la mort de Molière.

Dans ce travail, il est question d'un lieu de divertissement qui s'apparente à une salle de théâtre à l'italienne. Tout comme les bâtiments dédiés au théâtre, cette ancienne salle de cinéma convoque des souvenirs pour les individus et pour la communauté. Les empreintes reliées à la scène et la salle seront surtout celles des relations et des codes qui régissent ce genre d'endroit. Carlson exprime bien le rapport d'un individu à sa ville et à certains lieux : « Tout comme les liens culturels et la mémoire s'identifient à des arrondissements et des quartiers spécifiques des villes, les liens et les souvenirs qui

⁶³ « The elements of the production that surround the body of the actor, such as costume, scenery, and properties. » Je traduis. Marvin Carlson. *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine, op. cit.*, p. 97.

se construisent au fil du temps pour les spectateurs assidus de théâtres sont naturellement plus spécifiques et plus déterminants⁶⁴ ».

⁶⁴ « As the collective cultural associations and memory come to be in relationship to particular districts and neighborhoods of any city, the associations and memories that regular theatregoers develop over time in relationship to particular theatres naturally are on the whole even more specific and focused. » Je traduis. Marvin Carlson. *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, op. cit., p. 143.

CHAPITRE III

LA CRÉATION

Le processus créatif est loin d'être un chemin tracé d'avance. Rempli de surprises impromptues ou providentielles, il mène toutefois vers des solutions libératrices. C'est cette trajectoire qui sera présentée dans ce dernier chapitre. D'abord, je ferai un résumé des cinq tableaux qui composent *Le gars des vues*, présenté le 16 octobre 2018 à trois reprises. Trois sections documenteront le travail de création. Une première expose les textes intégraux, une seconde fait état des traces intégrées dans les textes. Des découpages de journaux ou des extraits documentaires permettent ainsi d'établir des liens précis entre les traces trouvées lors de la phase de recherche et leur immixtion dans la création finale. Les portions des textes que j'ai mis en gras renvoient aux traces concrètes que j'ai réunies dans la deuxième section. Dans la dernière partie du chapitre, j'ai rassemblé les traces photographiques des représentations qui attestent des multiples espaces scéniques exploités ainsi que des différentes stations où se sont arrêtés les spectateurs.

Le tableau qui ouvre le spectacle a lieu sur la scène où est projeté le générique de début. Des images reproduisent également de manière stylisée l'incendie de 1908 par le truchement d'une maquette construite à partir de photographies d'archives qui s'enflamme (voir figures 40, 41 et 42, page 72). Le texte de nature documentaire – il

est issu du *Bien public*⁶⁵ – est joué de manière expressionniste par une actrice vêtue de satin rouge, qui n'est autre que l'auteure de ce mémoire. Ce tableau exprime l'emplacement du lieu et la modernité qui a surgi au lendemain de l'incendie historique.

Le deuxième tableau couvre la période où le cinéma a comme vocation d'être une salle de projection de films, soit le début des années 1910. À travers le récit d'un jeune draveur, l'idée d'une ville toute en lumière est mise en avant. Le jeune homme veut s'affranchir de la terre et de sa famille tout en rêvant de divertissement et de modernité. Lors de l'événement, les spectateurs se regroupaient en petits groupes pour regarder une vidéo sur un ordinateur tout en écoutant le texte retransmis par haut-parleur. Pour la première fois, le cinéma apparaît ici sous la figure du diable et deviendra l'un des fils conducteurs de la création.

Le troisième tableau situe le spectateur dans les années quarante, pendant les cinq ans que dure la Deuxième Guerre mondiale. Une infirmière s'évade de son quotidien et de sa peur du mal en allant voir des films de cow-boys et des épisodes d'action. L'adresse directe au spectateur ainsi que l'organisation spatiale, qui tirait parti du bar, rendaient le monologue intime et naïf, tout en permettant au public de grignoter pendant la prestation.

Le quatrième tableau plonge le spectateur au cœur des années soixante à travers l'histoire d'une jeune pensionnaire. Son éveil amoureux et sexuel survient avec celui d'une bonne partie de la jeunesse de cette époque. La grandeur de ses rêves reflète la hauteur des ambitions du peuple à l'aube de la Révolution tranquille. Présenté dans le

⁶⁵ *Le bien public*, vol. 1, n° 5, 22 juin 1909, p.1.

hall d'entrée (environ 15 m²), le tableau conviait le spectateur à écouter une bande sonore, laissant la place à l'imaginaire et à la construction mentale de ses rêves ainsi de ceux de son amoureux qui veut devenir cinéaste.

Le dernier tableau est raconté par un prolétaire. La vitesse à laquelle la société change le dépasse, *encarcané* qu'il est dans des valeurs conservatrices. Le tournant des années soixante-dix vient fissurer les liens familiaux et creuser un fossé entre les générations. Pour l'événement, le texte est lu par un chœur de cinq hommes. Le public est assis au balcon et le chœur est derrière lui, non visible, laissant les voix résonner dans l'espace pendant que le regard des spectateurs est attiré par le scintillement de la boule fixée au plafond.

Les textes du spectacle *Le gars des vues*

Tableau I – L'incendie

LA FEMME DE FEU. Il y a un an aujourd'hui, quelques minutes avant midi, la main d'un enfant allumait le brasier qui devait détruire plus de la moitié d'une ville. Quand ce midi-là, nous entendîmes le tocsin jeter ces appels désespérés, dans notre belle insouciance, nous étions loin d'imaginer que c'était le glas de la joie du grand nombre qui sonnait.

Quelle chose terrifiante que ce feu ! D'abord ce concours de circonstances étrange : cet appel sonné trop tard, cette pression insuffisante de l'eau, puis surtout ce grand vent d'ouest, ce vent de rage qui soufflait la flamme avec furie. Nous revoyons encore cette stupeur grandissante de la foule devant qui chaque minute précise d'avantage l'imminence d'un désastre.

Puis le sauvetage qui commence, lent d'abord à s'organiser, et qui enfin s'accentue, d'instant en instant.

L'élément rageur précipite sa marche. Le dévouement est partout : depuis ces militaires, superbes d'ardeur et de décision, jusqu'à ces humbles franciscains qui arrachent des flammes les enfants que les mères, affolées, oublient, ou prennent soin de ces pauvres meubles que l'on jette pêle-mêle dans la rue.

Puis toujours ce vent d'ouest qui pousse devant lui l'élément dévastateur : vent de colère, tantôt couchant la flamme et la faisant se tordre comme prise de délire, tantôt l'élevant dans l'air en une immense colonne blafarde ; et la foule, stupéfiée, voyait tristement tourbillonner dans la fumée blême mille débris incandescents, tristes épaves qui, pour deux cents familles, faisaient toute à l'heure la joie reposante d'un chez-nous.

La résistance plus effective, parvient à limiter le malheur et le terrible élément, dompté, achève en grondant de carboniser sa proie.

Les sinistrés ont donné le spectacle d'un courage, d'une vaillance de cœur extraordinaires. À peine les cendres étaient-elles refroidies que déjà nous voyions commencer l'œuvre de la reconstruction. Nous avons vu surgir de ce que nous appelions la « ville morte » une exubérance que nous étions loin de prévoir⁶⁶.

⁶⁶ Anonyme, « L'anniversaire d'un désastre », *Le bien public*, vol. 1, n° 5, 22 juin 1909, p.1.

Tableau II – Le diable est en ville

LE DRAVEUR. Le printemps s'est installé d'un trait. L'eau sucrée est coulée pis bouillie. Le sucre du pays est finement emballé dans la dépense à sa mère. En revenant du chantier, je suis débarqué à l'hôtel tu sais ben. Astheure que je suis poilu pas pour en douter, je me gêne pu d'y aller. Même que des fois on écoute mes histoires. Encore mieux, ça arrive qu'on les croie. Depuis le temps que je traîne là sans parler, j'en ai entendu des affaires.

Je le savais que la lumière luit depuis longtemps en ville. **Pis je le savais aussi que le gars de Sorel se promène avec ses bobines. Y'a même demandé au maire pour réserver sa place tous les jeudis.** Ça ben l'air que c'est ça l'affaire astheure.

Je vas laisser le chantier pis la terre. La mère va ben en mourir mais ça va faire. Je veux voir moi aussi la vraie lumière. Y'a pas rien que le village trop petit pour toute nous autres. **Depuis que ça brûlé, ça l'air que la ville déborde, qu'est toute arrangée pour le mieux.** Y paraît qu'y vont même faire le papier direct aux Trois-Rivières. C'est rendu gros leur affaire.

Le vieux Wilbray cherche un homme pour embarquer sur les billes cette année. Je vais enfin pouvoir descendre la rivière.

À force de la nourrir par le haut en bûchant tout l'hiver, j'en ai rêvé du bas. M'en va faire la drave. La job est dure pis dangereuse, faut pas m'en faire à croire. Mais pour l'instant, ce qui compte pour moi, c'est de m'arrêter aux Trois-Rivières pis de voir de mes yeux toutes ces vues-là.

C'est ben beau en rêver, mais les vues, c'est fait pour être vu. **Y paraît que le Bijou** **surpasse le Laviolettoscope astheure.** Tout fourmille en ville, ça grouille vite.

M'a l'avoir la paye. Une coupe de cennes pour les vues. Une coupe pour les buvettes, y'en a pas mal, à ce qui paraît le gin coule comme de l'eau dans grand ville. Pis les grosses piasses, ben, ça va être pour les femmes. Je me marierai peut-être pas, mais c'est pas vrai que j'en aurai pas, moi, avec des histoires à conter. Je vais profiter de la vie, là-bas.

Le diable est en ville.

Y'a rien vu encore.

On est parti du lac à Robarge. On a passé par la Pointe à doré pour finir la première étape à la rivière Métinac, où ce que Jos Parent habitait. C'est là que le grand Lionel m'a conté sa peur de l'eau. Je le croyais pas qu'un draveur de sa trempe savait pas nager. C'est vrai qui est rarement mouillé, c'est le meilleur pour sauter sur les billes. Entre deux bouchées de patates au lard, je me suis senti devenir un homme.

C'est en rêvant des Trois-Rivières que j'ai enduré les journées sans fins, l'eau jusqu'aux os. Plus la rivière avançait, plus l'eau était frette. **Pis comme je suis pas assez vieux, je couchais loin de la truie,** j'avais pas assez de la nuit pour sécher. Je suis arrivé dans la ville avant la gelée. La plus chaude journée de ma vie.

Quand le boss m'a donné ma paye au complet, j'ai à peine dit salut aux autres. Je les reverrai ben au bout d'une bouteille de gin.

Tout de suite en descendant les grands trottoirs de bois de la Terrasse Turcotte, j'ai vu la grandeur de la rue des Forges. Une fois la rue du Platon franchie, y'avait la rue Notre-Dame. J'ai été attiré par la foule à l'ouest.

Je suis arrivé devant chez Fortin, un magasin avec des étages. Je suis allé m'acheter des habits neufs pis secs.

Ça l'air qu'un nouveau théâtre ouvre aujourd'hui ?

C'est ça qui m'a dit le gars des habits quand je lui ai demandé y'est où le Bijou. Y m'a dit reviens d'où tu viens pis continue. Ça voulait dire de continuer à monter la majestueuse rue des Forges.

« Reviens d'où tu viens pis continue. Tu pourras pas le manquer. Ça va s'appeler le Gaieté ».

Paraît que les vues animées apportent tellement de joie que le gars de Sorel l'a appelé de même.

J'ai décidé de me prendre une chambre chez Dufresne. Je me suis toiletté avant d'aller m'entasser avec des centaines de gens.

Ça y est, je suis devant la scène. L'orchestre est dans son trou pis moi, je respire le parfum des autres en me régalaient. Quand je ferme les yeux, les billes me reviennent, ça fait que je les laisse ben ouverts. J'ai tellement pas cligné que les pupilles voulaient me tomber.

Les trente musiciens accompagnent à merveille The Birth of a Nation. Un film de douze rouleaux !! À chaque fois qu'Armand Gaudet change un rouleau, on a droit

à un spectacle en vrai. Ça chante, ça danse. C'est ben assez pour me faire rester.

Pauvre môman.

J'habite dans un loyer astheure. **Me suis fait engager par La Poche sur l'Île St-Christophe.** C'est pu juste des scieries maintenant, on fait la pulpe. La Guerre fait couler de l'encre en masse de l'autre bord. Pis icitte, on fournit le papier. Je veux pas le dire trop fort, mais je trouve que la guerre me sert.

Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer

L'INFIRMIÈRE. Un autre hiver engourdisant pis assassin s'est installé ce matin. **Au moins, depuis que l'unité sanitaire est en fonction, les enfants meurent moins.** Les pauvres bonnes sœurs. **En plus de se priver de tout, elles endurent des conditions comme ça.** J'ai pas leur vocation, moi. J'aime ça être garde-malade. Mais j'aurais pas voulu m'occuper des bébés. Pas de même en tout cas. Je préfère ceux qui peuvent te dire où y'ont mal, pis ce qu'ils veulent.

Mon grand-père, le Docteur Bourgeois, serait vraiment fier de voir que la ville se discipline. On dit qu'y'avait pas grand-chose à son épreuve. D'après ma mère, il a travaillé sans relâche pendant l'épidémie de la grippe espagnole. **C'était le directeur de l'hôpital d'urgence.** Y'a donné sa vie aux malades.

Je pourrais peut-être faire comme lui, pis aller dans les vieux pays pour aider les blessés. **Le bon Colonel Bourgeois était le chirurgien-chef de l'hôpital St-Cloud, en France, pendant la guerre.** J'aurais tellement aimé le connaître plus.

J'ai pas sa force de toute façon, je pense pas que je pourrais. Pis, à part de ça, ma place est ici, dans la ville qu'il a aidé à devenir ce qu'elle est aujourd'hui.

La guerre qui vient de repartir. Pendant qu'il neige à gros flocons ici, **il pleut des obus en Pologne.**

Extrait de la chanson Lili Marlène

Ce soir, je m'en vais au théâtre Rialto. **C'est le treizième épisode du Mysterious Dr. Satan.** Robert Wilcox est tellement beau. C'est lui le Copperhead avec son masque. Personne le sait, sauf nous autres. C'est comme si on était dans le secret avec lui. C'est pas mêlant, y'a peur de rien. Même quand il reçoit des coups de poing, il reste debout. L'autre fois, il a même réussi à défaire la corde qui tenait ses mains. Avec un grand bâton, il a fait tomber une caisse de bois sur la tête du gars qui le surveillait en jouant aux cartes. C'est pas mêlant, si j'étais Alice Brent, la belle secrétaire, je pense que je me pâmerais.

Je préfère les épisodes aux grands films. Mais j'haïs pas ça non plus les films de poussière. Les beaux grands cowboys ont leur charme aussi. **Surtout Charles Starrett avec son grand chapeau blanc.**

Je peux pas croire ce qui est arrivé au Rialto.

Le beau rideau peint, les plaques murales en or. Partis en fumée. Ça l'air que c'est tout un barda là-dedans. Y'ont promis de tout remettre en place, en mieux même. **Mais la guerre aide rien. Les restrictions retardent les travaux.**

Ça prit six mois. Les planchers étaient crevés, la scène abîmée, les ameublements brûlés.

Mais enfin, avec le mois d'août qui s'annonce beau et chaud, le nouveau Rialto rouvre ses portes.

Ça tombe bien. C'est du comique qui joue. **Laurel et Hardy me font ben rire, surtout par les temps qui courent.** La guerre finit pu de finir.

Y'a une bombe épouvantable qui a été lancée au Japon. Le monde va ben finir par exploser. J'ose même pas m'imaginer les hôpitaux là-bas.

Ça doit être ça l'Enfer.

La salle a changé pas mal, y'a plus de places. **Y'a même un balcon et le plancher est en pente.** On voit bien de partout, c'est pas mêlant. **Les murs sont mauves, le plafond est bleu comme le ciel. Les fauteuils rouges sont encore plus confortables qu'avant. Dans le lobby, dans l'allée du centre et sur les côtés, y'a un grand tapis épais qu'on sent sous les pieds quand on marche dessus.** Ça fait vraiment oublier que le monde se meurt de l'autre bord.

Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures

LA PENSIONNAIRE. L'été s'en vient me libérer. Me libérer pour de bon. Les chaleurs de juin éternisent mon supplice. Il fait tellement beau dehors. Le fleuve fait pitié tout seul sans nous autres. Il peut pas se vanter de connaître nos secrets quand on est enfermé.

Quand les pisseuses nous laissent sortir, je te jure qu'on se garoche aux alentours du Séminaire. L'abée Léo Cloutier en fait rêver plusieurs. Avec ses soirées de cinéma, on peut regarder les épaules des gars dans la pénombre. Je le sais qu'en dessous de leur

robe trop bien épinglee, les bonnes sœurs les regardent aussi. Elles se font pas trop prier pour aller au Ciné-club.

Après la projection, Michel me parle tout le temps de ses impressions. Ses mots sont savants, des fois un peu trop pour moi. Dans la grande bibliothèque de son école, il se perd dans les livres qui parlent de cinéma.

Je veux devenir actrice. Lui, il veut faire des films. Je vais jouer dans ses histoires. C'est ça qu'on se raconte devant le fleuve.

La plus belle des pensionnaires retenue malgré elle par les sœurs en mal d'amour s'enfuit pendant la nuit. À travers le grand tunnel secret, elle avance à pas feutrés vers le séminariste. Quand ils se rejoignent en plein cœur du mystérieux chemin, les deux amoureux sortent par la trappe qui aboutit à un grand escalier qui mène au fleuve. La nuit est douce. Leurs murmures se perdent dans un grand baiser. Les mains fines mais fortes de son doux amant caressent ses boutons printaniers. Elle s'abandonne. Leur plus grand complice se tait. Le St-Laurent ne parle jamais des échanges dont il est témoin.

C'est ce que Michel veut raconter. La belle c'est moi. Même si des fois ça me gêne, je trouve ça beau. Ça me brûle en dedans quand il me raconte tout ça. Je le sais qu'il faut pas, mais avec toutes les précautions qu'ils inventent, ça me donne envie de me laisser embrasser pis...

Si mon père savait tout ce qui me trotte dans la tête.

Lui qui mourrait de malaise devant la femme à la télévision. Elle répondait bien franchement à l'indiscret Raymond Laplante : « J'ai aucun problème de conscience à contrôler mes naissances ». Juste le fait d'entendre ça à côté de moi, ça l'a rendu tout

mou, il callait dans son fauteuil. Pauvre pôpa, c'est comme si y'avait oublié que j'étais pas le fruit du Saint-Esprit.

Je l'avais lu le reportage dans la Revue populaire. On s'en passe des feuilles en dessous de nos oreillers. Les sœurs voient pas tout. Pis, au yable les Mères supérieures, même le Pape leur dit de se déshabiller.

Pareil à l'an passé, à la sortie des classes, j'ai le droit de rester en ville pour la veillée.

Pareil à l'an passé, Michel va venir me trouver sous le flambeau de la Reine. Pareil à l'an passé, on va aller au cinéma. Juste nous deux. Pas de frères avec des gros yeux ni de paniers percés qui ont peur des bonnes sœurs. Pour me faire plaisir, Michel m'a amené au Baronet. C'est un petit cinéma qui passe des films avec les grandes actrices.

L'an passé, on a vu Cléopâtre avec Élizabeth Taylor.

Quand j'ai vu ce film-là. Pis elle, tellement belle. C'était certain. Après le collège, j'allais jouer dans la troupe de la ville. **J'ai vu dans le journal que les Compagnons de Notre-Dame avaient un comité d'auditions et d'admissions.** Ils cherchent des talents pour l'interprétation. Je vois vraiment pas ce que je pourrais faire d'autre. Après, si ça se passe à mon goût, ce sera les grandes écoles de Montréal.

La porte du couvent a jamais été aussi légère. En descendant les marches pour la dernière fois, j'ai remarqué pour la première à quel point la vue est belle. La petite rue qui surplombe le fleuve. Ce grand fleuve qui m'écoute en blottissant mes rêves dans ses abysses. Les arbres sont gigantesques. L'air est opaque, y'a un silence pur qui s'installe autour de moi. Les oiseaux se sont tus. Ça sent encore le lilas.

En prenant ma bouffée parfumée, je descends la rue des Ursulines vers le flambeau. La flamme qui brûle pour toujours me laisse présager que celle de Michel en fera autant. Malgré ses ambitions pis ses bonnes notes.

Sous cette lueur discrète, je regarde les passants profiter de la journée qui s'achève. Le jour est comme moi, il veut plus quitter Trois-Rivières. Cette ville qui m'a accueillie pendant toutes ces années.

Michel apparaît. La carrure de ses épaules me fait déjà sauter un battement. Ses lèvres charnues font picoter mon ventre.

On se dirige vers le Baronet. Je sens sa main effleurer la mienne. La douce empreinte que ça me laisse est suffisante pour me plaquer un grand sourire. Mes joues sont rose foncé, je le sens.

Avec sa voix caverneuse, Michel me raconte les exploits de Hitchcock. D'après lui, c'est un grand faiseur de films. **Celui qu'on va voir, il est génial.** Un vrai bijou dans le genre. Ça se pourrait que j'aille peur, mais je le sais que c'est juste du cinéma.

La pauvre Marion, même si elle avait volé son patron, elle méritait pas de mourir comme ça dans la douche. C'est horrible. Je pense que Michel a fait exprès. Je me suis collée sur lui. Il a caressé ma cuisse pour me réconforter. J'ai pu eu peur du film. Juste de moi.

Tableau V – Damnée Machine

LE PROLÉTAIRE. La nudité de l'automne me glace par en dedans. J'endure pu d'être enfarmé dans maison avec eux. Au moins, quand j'arrive, ils s'en vont manger leur misère dehors un peu. Ma sueur pis mes doigts crasseux par l'ouvrage dur me donnent le droit d'avoir un peu de paix. À force de cambouis, on s'encrasse le cœur.

La sirène du matin est toujours plus cinglante que celle du soir. Après des heures à me frotter à l'emprise de ma machine, la sirène est mélodique. Ça prend toujours un temps pour se remettre au diapason avec la vraie vie. Les cliquetis des engrenages pis les chottes de vapeur résonnent pour un moment. Ça se fracasse dans le crâne, c'est dur à faire décoller.

Avec les gars, on remplace ça par les verres qui cognent pis les rires gras. Les jokes à Morissette sont un excellent tampon entre le bruit des machines pis le train des enfants.

Quand y'a sa paye din poches, ça peut devenir un spectacle qui dure toute la nuite. C'est les meilleures veillées. Le calme plat en entrant. Personne ose bouger d'un poil. Même pas Lucille. À fait semblant de dormir mais je m'en sacre. Pas question que j'y en pousse un autre dans le ventre. Qu'à sèche. Je vais m'arranger.

J'ai commencé ça l'autre soir. C'est rare, mais j'avais pas le goût de boire de la bière pis ramper jusqu'à maison. Dans ce temps-là, je laisse passer le souper pis les chicanes en allant marcher sur des Forges. Je vois les jeunes rentrer din boîtes à chansons avec leur maudit air de révolutionnaire. Sont pouilleux jusque din os. Au moins, les bombes ont arrêté depuis que le Ministre est mort. Même si c'est juste à Mourrial que ça se passait, je le sais qui avait des gars icitte qui en rêvaient.

Les odeurs du fleuve m'apaisent. J'arrête d'être en criss un p'tit boute.

Je pensais au moins que Jacques, mon plus vieux, suivrait mes traces. Ben non, y lit.

Les criss de livres. Comme si ça apportait à manger.

Moé, je suis né icite. J'ai grandi dans les draps noircis par la steam du mardi. Quand l'usine crachait son dû, ma mère criait après ses guénilles ou parce que le père l'aimait encore. Pendant la guerre, mes parents se sont installés en haut de l'escalier qui vrille à en pu finir. À deux pas du gagne-pain. Le train qui sifflait ses copeaux nous amenait à petite école d'un trait. C'était ça la vraie vie. Pas de questions. Pas de problèmes.

Comme moi, mon père parlait pas. Mais y'était fort lui. Pis fier en chien. On entendait quasiment les portes de l'usine ouvrir. Y'avait un bourdonnement quand c'était le changement de shift.

Mon père, lui, il l'avait son bonheur. Y'arrivait pas mal plus vite que moi à maison. Souriant dans sa face pas d'expression. Ma mère s'époumonait pis suait à force de vouloir l'accueillir comme un roi.

Je suis même pas un valet.

Je le voyais arriver dans le bas de la rue Hertel. J'avais le cul serré. Comme un Louis Cyr, je le voyais en dessous de sa chienne torse nu. Ses muscles brisaient sa chemise tellement y'était fort. Je le voyais bronzé pis étincelant. Je comprenais pas que son teint venait de la suie.

Je rêvais juste d'une affaire quand j'étais ptit. C'était d'être fort pis fier comme mon père.

Je me retrouve à pelleter sans fin le brasier du monde dans une machine.

Damnée machine.

Gagner son ciel ça pu de poids. J'ai juste celui de mon salaire.

C'est pour ça que je marche en ville. Du fleuve jusqu'à Royale. Pis de Royale jusqu'au fleuve.

J'y ai pris goût. Plus que du goût amer de la broue pis des câlifs de farces de cul à Morissette.

Ça fait des semaines que je marche. À chaque aller-retour, je vois l'affiche en avant du théâtre. Des vues de fesses.

Torieux.

Éjarrée de même.

C'est pas Lucille qui s'habillerait comme ça. Pis qui prendrait ses précautions pour qu'on fasse juste s'amuser un brin.

À midi ou à minuit, y'a toujours un homme dur comme le fer qui se bat contre sa machine à Trois-Rivières.

À soir, j'ai pris une entrée pour les vues.

Les hôtesses de l'air me font voyager. Entre leur touffe pis leur peau neuve, je me fais mon cinéma.

Les empreintes fantomatiques dans les textes

Tableau I – L'incendie

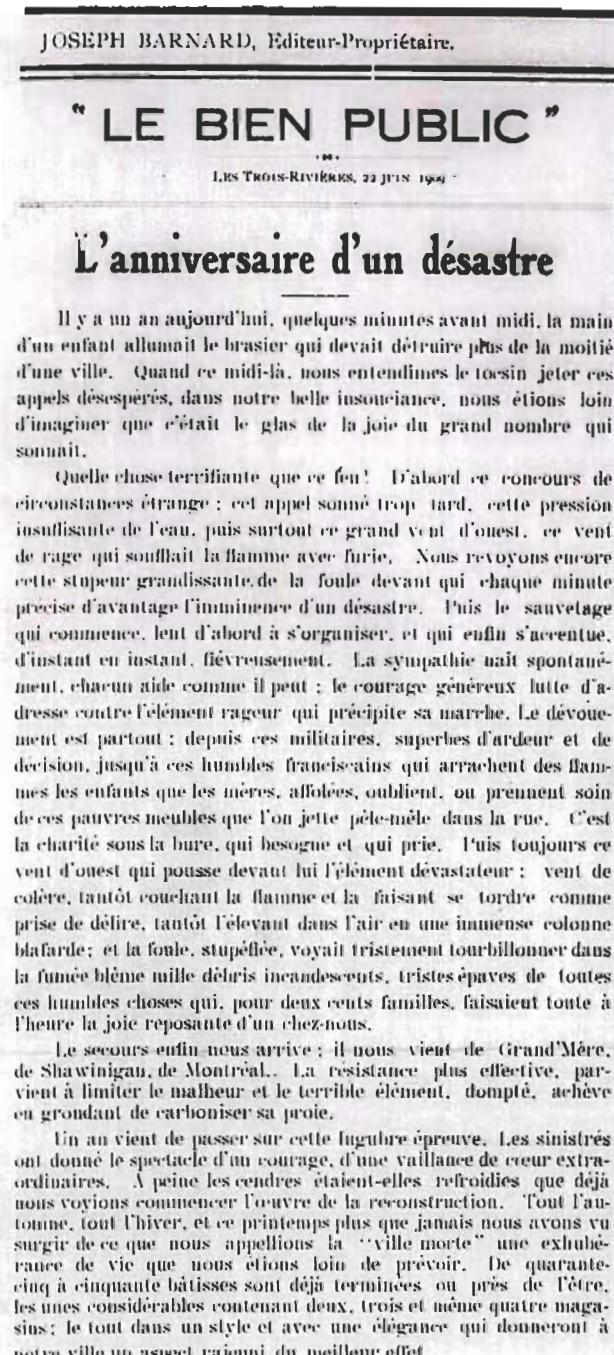


Figure 7. Extrait d'article. *Le Bien public*, 22 juin 1909, p. 1.

Tableau II – Le diable est en ville

2.1.2)- 1907-1909 : L'affrontement Lacouture et Leprohon : le cinéma commence à devenir populaire

C'est à partir de juin 1907 que la salle de l'hôtel de ville est fréquentée de façon régulière par deux projectionnistes Hilaire Lacouture, de Sorel, et Joseph Leprohon, de Trois-Rivières. Au cours des trois années suivantes, chacun cherchera à s'imposer, pour le plus grand bonheur des trifluviens, qui verront le nombre de représentations sans cesse augmenter. <<Les vues animées sont à l'ordre du jour >>, de nous affirmer *Le Trifluvien*. La source journalistique consultée semble laisser croire que les services de ces deux hommes étaient surtout requis à compter de l'été. Pour la période de janvier à juin, il est difficile de confirmer si l'un ou l'autre a fait des projections à Trois-Rivières.

Aucune recherche précise n'a été effectuée pour cerner l'origine et les antécédents de Hilaire Lacouture. Germain Lacasse le retrace en 1906, alors qu'il donne des représentations de vues animées à Sorel, ainsi qu'à Berthier et Joliette ⁸. La première apparition notée de Lacouture à Trois-Rivières est du 7 juin 1907, alors qu'il se présente à la salle de l'hôtel de ville chaque mercredi. Il est logique de croire que Lacouture, avec son Lacouturoscope, s'était dessiné un trajet le menant de Sorel à Berthier, puis à Joliette et à Trois-Rivières, tout comme il reste à vérifier s'il repartait vers Sorel par la rive sud, visitant probablement Nicolet. À partir d'octobre 1907, ses séances ont lieu le jeudi.

Figure 8. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 61.

Au moment où l'optimisme semble être le sentiment le mieux partagé, l'incendie du centre-ville, le 20 juin 1908, sème la consternation et le découragement. Mais cette terrible catastrophe qui, sur le coup, mine la confiance en l'avenir, s'avère un autre ferment dans le mouvement de progrès que connaît Trois-Rivières. Les établissements commerciaux de toutes sortes tirent profit de la reconstruction et de la présence des centaines d'ouvriers qui s'y emploient. On mesure l'ampleur des travaux par l'importance de la dévasta-

Figure 9. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 575.

Lorsque M. Wilbray Grenier a commencé à draver, les hommes couchaient dans des tentes à baker.”¹⁴

Figure 10. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 51.

En 1909, à partir de l'été, le Lacouturoscope présente des films chaque lundi et jeudi, alors que le Laviolettoscope occupe la salle les mercredi et vendredi. Les trifluviens n'ont jamais eu droit à autant de cinéma. Mais il est possible que Leprohon, voyant la salle du Bijou en construction, ait abandonné la partie à Lacouture, car le 20

Figure 11. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 63.

- A quel âge avez-vous commencé à draver ? —
- J'ava' 14 ans.
- A quelle place avez-vous commencé à draver ? —
- J'ai dravé sur la p'tite rivière icitte, lac à Robarge.
- Quel était le nom de la rivière ? —

Figure 12. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 139.

viron. Le doré bondit si prestement qu'il faillit chavirer mon embarcation. Le courant de la rivière ainsi subitement débloqué fut si fort, que je franchis plus d'un mille, rien que dans le temps d'y penser.”²⁹ La blague^{29a} avait été assez forte que les hommes du chantier appellèrent dans la suite “Pointe à doré”, l'endroit où Isaïe avait fait sa merveilleuse trouvaille. Isaïe demeurait en

Figure 13. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 57.

La première étape après le départ des Piles se terminait ordinairement à la rivière Mékinac, (les vieux disaient Métinac) chez Jos. Parent, un ancien trifluvien, qui avait fait partie autrefois “de la force municipale des Trois-Rivières.”³¹ Jos. Parent avait conservé quelque chose de son ancien métier. Le geste et le regard étaient

Figure 14. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 58.

A ce mobilier, fabriqué sur place, il faut ajouter la “truie”, bidon à l'huile (“drum” d'huile, selon l'expression de M. Grenier) dont on avait fait sauter un bout et auquel on avait ajouté des pattes. Il faudrait, cependant, faire une réserve, car la “truie” n'a fait son apparition que relativement tard. Jadis, la chaleur n'était fournie que par le

Figure 15. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 48.

“Des tentes ouvertes, pas de devant, avec un petit feu en avant, entretenu par un homme toute la nuit. On se coucha’ là-dedans tout mouillé, les plus jeunes au fond et les vieux près du feu.”¹⁵

Figure 16. Extrait de l’ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 51.



Figure 17. Publicité de cinéma. *Le Courier*, 16 juin 1916, p. 3.

Armand Gaudet a été, entre autres, le premier projectionniste du Gaieté, la salle ouverte par Robert en octobre 1913, parce que le Bijou ne pouvait répondre à la demande de la nombreuse clientèle. Le Bijou et le Gaieté seront en opération simultanément pendant un peu plus d'une année, avant que Robert ne ferme le Bijou vers la fin de 1914.

Figure 18. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 68.

des grands entrepreneurs forestiers de la région, Alex Baptist. Quelques années plus tard, le Groupe Glenns Fall fait l'acquisition d'un autre parterre forestier de superficie presque équivalente. Entre-temps, une autre entreprise américaine de papier, l'Union Paper Bag & Box, construit en 1901 une scierie sur l'île Saint-Christophe, à la confluence du Saint-Maurice et du fleuve. En 1904, la Gres Falls, la filiale qu'elle a créée, achète les installations de sciage

Figure 19. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 575.

route terrestre de quinze ans. Quinze années durant lesquelles il transporta des bataillons d'hommes, de chevaux, et d'énormes quantités de matériel et de provisions vers les terrains de coupe qu'exploitaient la Belgo, La Laurentide, l'Union Bags (Les Poches, comme disaient les gens du pays) et la Wayagamack. Entre-temps, il s'intéressait de près aux techniques d'exploitation de la forêt et se fit la main en exécutant plusieurs petits contrats de coupe.

Figure 20. Extrait de l'ouvrage *La drave en Mauricie, des origines à nos jours* de Normand Lafleur, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970, p. 109.

Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer

En fait, en matière de santé, la ville de Trois-Rivières présente un bilan particulièrement sombre durant les années 1930, puisqu'elle affiche les plus hauts taux de mortalité infantile au Québec. La mortalité exorbitante qui sévit à la crèche de l'hôpital Saint-Joseph, laquelle reçoit des enfants de Trois-Rivières mais aussi d'autres localités de la région, est la principale responsable de la hausse vertigineuse des décès d'enfants dans la ville. En 1934, plus de

Figure 21. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 768.

La situation devient très gênante pour le Conseil de ville, alors que Trois-Rivières est pointée du doigt comme le centre urbain le plus malsain au Québec. Bien qu'en conflit depuis plusieurs années avec le Service provincial d'hygiène, il accepte que celui-ci mène une enquête. Son rapport conclut en 1936 à une mauvaise administration du service de santé municipal. Se disant incapables d'en respecter les nombreuses recommandations, les élus municipaux demandent l'érection d'une unité sanitaire urbaine, la première de ce type au Québec. Elle entre en fonction au début de 1938. Son directeur obtient rapidement des religieuses de la crèche, jusqu'alors réticentes aux interventions extérieures, qu'elles apportent certains correctifs, notamment dans le choix du fait. La mortalité à la crèche recule aussitôt et, en quelques années, Trois-Rivières redresse sa situation sanitaire.

Figure 22. Extrait de l'ouvrage *Histoire de la Mauricie* de René Hardy et Normand Séguin, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 768.

En sa qualité de membre du Conseil d'Hygiène provincial en cette ville, le Dr Bourgeois prit une large part l'automne dernier dans la campagne de protestation contre le service de l'aqueduc ici.

Figure 23. Anonyme, *Le bien public*, n° 29, 24 décembre 1919, p. 8.

Peu de temps après son retour du champ de bataille, les autorités sanitaires le chargeait de l'organisation de l'hôpital d'urgence pour les victimes de la grippe espagnole qui sévissait ici. On se rappelle avec quel dévouement le Dr Bourgeois se mit à la tâche, n'épargnant ni son temps ni ses peines, pour répondre à tous les besoins. Cette organisation de secours fut un véritable succès et contribua grandement à enrayer le terrible fléau aux Trois-Rivières.

Figure 24. Anonyme, *Le bien public*, n° 29, 24 décembre 1919, p. 8.

tiqua jusqu'en 1915. Il s'est enrôlé en 1915 pour la guerre en qualité de major, reçut le titre de colonel en 1916, nommé chirurgien-chef de l'hôpital de St-Cloud, il est de retour en 1918. Il avait été nommé officier de la ligue anti-tuberculeuse et officier de l'Académie nommé par le gouvernement français.

Figure 25. Anonyme, *Le bien public*, n° 29, 24 décembre 1919, p. 8.

U N I T E D

Pluie d'obus sur des villes po'onaïses

La loi martiale appliquée en Pologne depuis ce matin

Varsovie, 2 (P.C. Havas) | POUR LA PAIX

Figure 26. P.C. Havas, *Le Nouvelliste*, 2 septembre 1939, p. 1.



Figure 27. Publicité de cinéma. *Le Nouvelliste*, 22 novembre 1941, p. 11.



Figure 28. Publicité de cinéma. *Le Nouvelliste*, 26 janvier 1939, p. 7.

... le renouvellement de leur contrat.

Belle toilette du Théâtre Gaieté

Les travaux que la direction du Théâtre Gaieté a fait exécuter à son établissement sont terminés.

Dans sa nouvelle toilette du genre, le théâtre Gaieté ne le cède à aucun autre théâtre au pays. Il a fallu plus de deux mois pour brosser les décors magnifiques du Gaieté et dans les moindres détails, se lit la volonté d'une ordonnance parfaite et fort saisissable. Le plafond et les murs regorgent de riches ornementations et de peintures décoratives. **Les plaques murales avec leurs teintes or antique, les lumières vertes et blanches ainsi**

que les consoles, les médaillons du plafond qui ont été faits en or de 18k anglais ainsi que les panneaux bleu azur donnent au théâtre un cachet tout particulier. La gamme bleus de l'ensemble charme l'œil et les moulures ainsi que l'ornementation sont finies vieil or antique, comme le vestibule.

Le théâtre possède un rideau d'amiante entièrement à l'épreuve du feu. Ce rideau est peint à la main et est d'une réelle beauté. Des éventails nombreux ainsi que des ventilateurs puissants concourent à faire du Gaieté un endroit idéal. Somme toute les travaux et les dessins exécutés au théâtre Gaieté sont toute une révélation.

Le chemin de Rouen

Figure 29. Anonyme, *Le Nouvelliste*, 9 juin 1925, p. 1.

Cet incendie du 2 février 1945 a détruit l'ameublement, crevé les planchers et abîmé la scène. Les réparations durent six mois et sont retardées par les restrictions du temps de guerre. Le public découvre un tout nouveau Rialto, avec maintenant cinq cent vingt-six sièges et un balcon, ainsi qu'un plancher en pente converse pour permettre une meilleure visibilité. Les plans de l'architecte Jules Caron précisent même qu'on y

Figure 30. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 81.



Figure 31. Publicité de cinéma. *Le Nouvelliste*, 1^{er} septembre 1945, p. 10.

Cet incendie du 2 février 1945 a détruit l'ameublement, crevé les planchers et abîmé la scène. Les réparations durent six mois et sont retardées par les restrictions du temps de guerre. Le public découvre un tout nouveau Rialto, avec maintenant cinq cent vingt-six sièges et un balcon, ainsi qu'un plancher en pente converse pour permettre une meilleure visibilité. Les plans de l'architecte Jules Caron précisent même qu'on y

Figure 32. Extrait du mémoire *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects* de Mario Bergeron, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 81.

Une visite que nous avons faite en compagnie de M. Solio Robert, gérant du théâtre nous a permis de constater que d'importantes améliorations ont été réalisées dans la salle sur la scène, à la cabine de projection des films et dans l'aménagement général. Les nouveaux fauteuils (500) sont une merveille du genre, bien rembourrés, plus larges et plus confortables. La décoration intérieure est de bon goût. Les décorateurs ont réalisé un beau choix de teintes pastels : plafond bleu-ciel, murs mauves, ornés de motifs légers, teintes douces mises en relief par les vives couleurs de la scène, les draperies rouges et bleues et les rangées de fauteuils rouges. Un épais tapis rouge couvre le lobby intérieur et les allées centrales et latérales. Une ton-

Figure 33. Anonyme, *Le Nouvelliste*, 28 juillet 1945, p. 9.

Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures

Un enfant si elle veut et quand elle veut!

Date de diffusion : 26 mai 1966

Une vague d'émancipation déferle sur la société québécoise. Elle se manifeste notamment par la volonté de soustraire la vie conjugale au contrôle de l'Église et de ses normes.

Le contrôle de la fécondation est rendu possible grâce aux nouveaux procédés contraceptifs tels que la pilule. Substituée aux méthodes naturelles, peu fiables et incertaines, elle permet à la femme de maîtriser sa reproduction en lui épargnant stress et angoisse.

Un enfant si elle veut et quand elle veut!

- En 1963, la *Revue populaire* publie « La régulation des naissances : la joie d'avoir un enfant quand nous l'avons voulu ». Les réactions affluent de toute la province pour obtenir de l'information.
- Les pratiques contraceptives étaient connues et diffusées dans les sociétés grecques et romaines, mais furent oubliées sous l'influence religieuse.

Figure 34. Description de l'émission Aujourd'hui, diffusée à Radio-Canada le 26 mai 1966, Archives de Radio-Canada. URL : <http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/3188/>, site consulté le 24 novembre 2017.

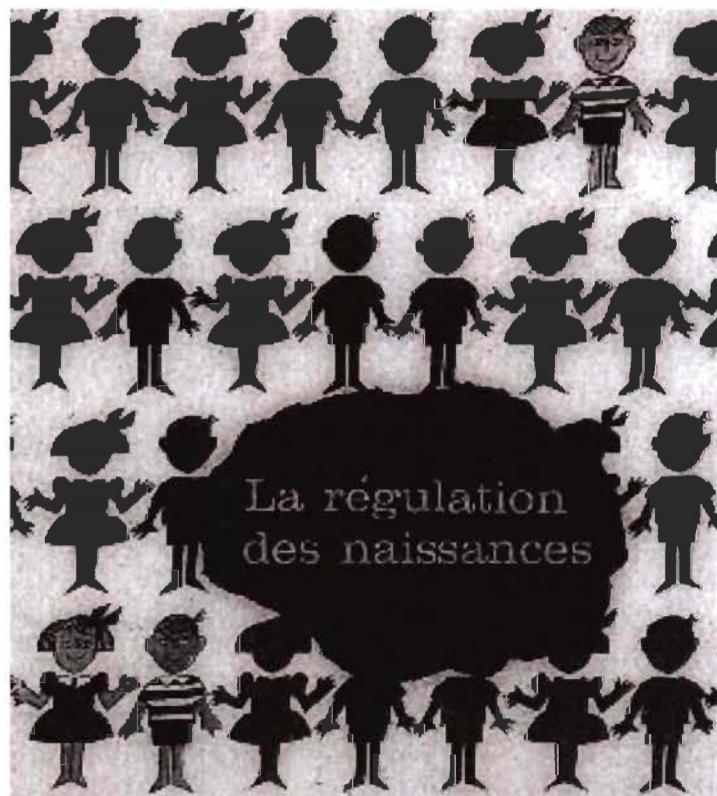


Figure 35. Renée Rowan, *La Revue populaire*, septembre 1962, p. 32.

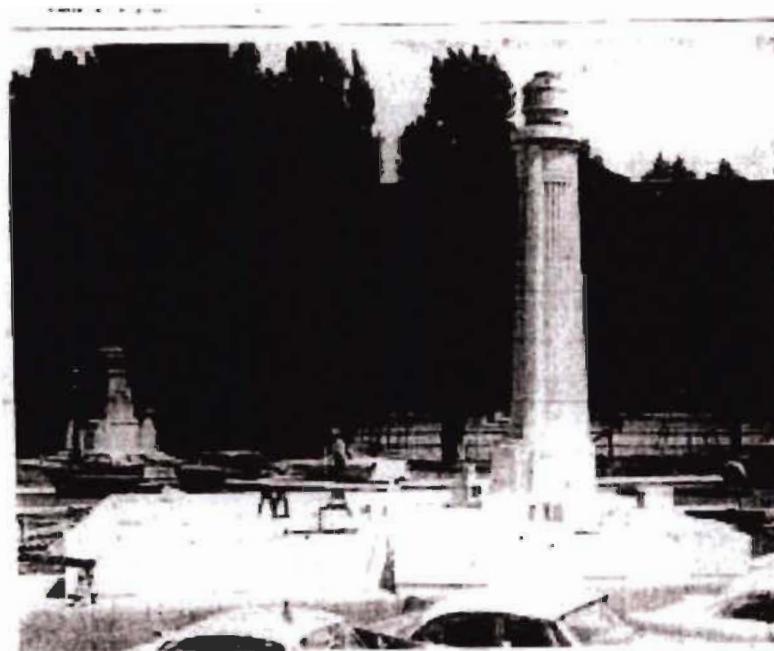


Photo: A. Rappeneau

LES EMPLOYES MUNICIPAUX ont dressé l'estendeur sur laquelle pendant place les invités d'honneur à la réception qui sera donnée à la reine Elisabeth, après demain. Ceux qui auront le privilège d'assister seront présentés à la reine par son hôte le maire Laurent Paradis. Tous les membres du conseil de ville seront de nombre.

Les derniers préparatifs pour la visite de la reine se poursuivent

Figure 36. Anonyme, *Le Nouvelliste*, 22 juin 1959, p. 3.



Figure 37. Publicité de cinéma, *Le Nouvelliste*, 24 août 1964, p. 10.

Auditions chez les Compagnons

Les Compagnons de Notre-Dame viennent de former un comité d'audition et d'admission en vue de leur prochaine saison artistique. Ce nouvel organisme sera présidé par M. Antonio Mondor et formé de membres masculins et féminins de la troupe.

Le comité s'occupera spécialement de passer des auditions aux aspirants interprètes. Si ces derniers sont jugés aptes à aborder la scène, ils seront mis à l'essai durant une période d'un an, après quoi ils pourront être admis définitivement au sein de la troupe.

Figure 38. Anonyme, *Le Nouvelliste*, 21 juillet 1956, p. 8.



Figure 39. Publicité de cinéma. *Le Nouvelliste*, 6 juillet 1965, p. 12.



1 LE POLICIER SOUPÇONNEUX

Après avoir volé 40 000 dollars à un client de son patron, Marion Crane (Janet Leigh) s'enfuit vers la ville où habite son petit ami. Endormie dans sa voiture, elle est réveillée par un policier; son agitation trahit son sentiment de culpabilité et sa confusion.

Figure 40. Extrait de l'ouvrage *Tout sur le cinéma. Panorama historique* de Philip Kemp, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 297.



3 LA SCÈNE DE LA DOUCHE

Marion est poignardée sous la douche – trente-six plans en seulement trente secondes. Les spectateurs ne voient pas réellement le poignard lacérer la chair de Marion, mais l'habileté des effets sonores et les crissements des violins leur en donnent l'impression.

Figure 41. Extrait de l'ouvrage *Tout sur le cinéma. Panorama historique* de Philip Kemp, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 297.

Tableau V – Damnée machine

Figure 42. Publicité de cinéma. *Le Nouvelliste*, 12 janvier 1973, p. 16.

Les traces du spectacle

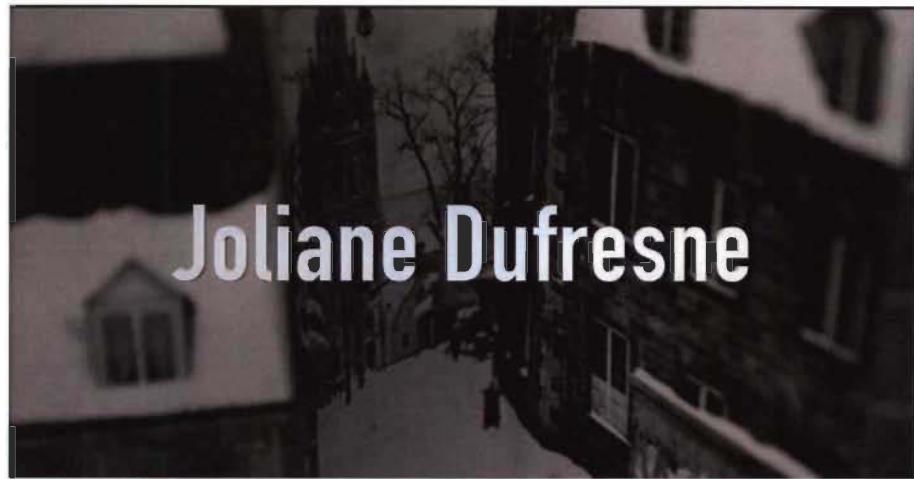
Tableau I – L'incendie



Figures 43 et 44. Marie-Christine Perras dans le rôle de la femme de feu dans *Le gars des vues*. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 45. Marie-Christine Perras dans le rôle de la femme de feu dans *Le gars des vues*. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figures 46, 47 et 48. Générique de début dans *Le gars des vues*. Source : Marie-Christine Perras.

Tableau II – Le diable est en ville



Figure 49. Spectateurs visionnant la vidéo sur ordinateur. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figures 50 et 51. Spectateurs visionnant la vidéo sur ordinateur. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 52. Rémi Francoeur dans le rôle du draveur dans *Le gars des vues*. Source : Jean Chamberland, 2018.

Tableau III – Ça doit être ça l'Enfer



Figure 53. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans *Le gars des vues*.
Source : Jean Chamberland, 2018.



Figures 54 et 55. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans *Le gars des vues*. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 56. Marie-Christine Perras dans le rôle de l'infirmière dans *Le gars des vues*.
Source : Jean Chamberland, 2018.

Tableau IV – Au yable les Mères Supérieures



Figure 57. Spectateurs écoutant le tableau audio interprété par Joliane Dufresne.
Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 58. Spectateurs écoutant le tableau audio interprété par Joliane Dufresne. À droite, Daniel Morissette dans le rôle du guide. Source : Jean Chamberland, 2018.

Tableau V – Damnée machine



Figure 59. Le chœur de prolétaires composé de Luc Archambault, François Laneuville, Luc Martel, Patrick Lacombe et Guy Marchand. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 60. Le chœur de prolétaires composé de Luc Archambault, François Laneuville, Luc Martel, Patrick Lacombe et Guy Marchand. Source : Jean Chamberland, 2018.



Figure 61. Spectateurs écoutant le dernier tableau. Source : Jean Chamberland, 2018.

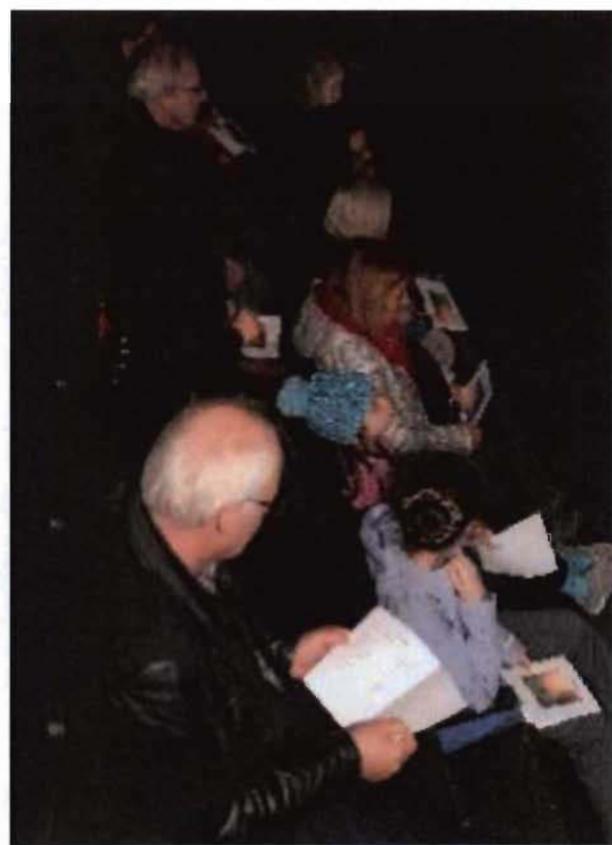


Figure 62. Spectateurs écoutant le dernier tableau. Source : Jean Chamberland, 2018.

CONCLUSION

Au cours de la réalisation de cette recherche-création qui portait sur le passage du temps au sein d'un même lieu, le temps s'est parfois allongé, parfois rétracté, parfois arrêté. Puis le temps a mis au monde un projet de création qui m'a prise par surprise même si l'idée de prise en compte du lieu m'aura accompagnée tout au long de cette recherche et m'a aidé à garder le cap. Mon intérêt pour l'histoire et ma fascination pour les empreintes laissées par le passé ont fait le reste et donné lieu à la production que l'on sait et sur laquelle je souhaite revenir au moment de boucler cette recherche en réfléchissant de manière critique sur certains aspects esthétiques qui ont façonné cette création.

L'histoire par la fiction

Les empreintes fantomatiques du lieu se sont révélées à travers la vie de quatre personnages issus de quatre périodes historiques distinctes liées à des incarnations précises du cinéma de la rue des Forges qui nous intéressait et que j'ai indiquées sur la liasse de billets remise au spectateur à l'entrée du spectacle. Le Gaiété a été ouvert de 1913 à 1931 ; le Rialto, de 1931 à 1964; le Baronnet, de 1964 à 1972 et le Midi-Minuit, de 1972 à 1976.



Figure 63. Fac-similé de la liasse de billets des quatre cinémas remise au spectateur au début du spectacle *Le gars des vues*. Source : Marie-Christine Perras, 2018.



Figure 64. Fac-similé de la liasse de billets des quatre cinémas remise au spectateur au début du spectacle *Le gars des vues*. Source : Marie-Christine Perras, 2018.

Ce fut un choix délibéré de ma part que chacun des personnages révèle une intimité personnelle à travers ses désirs d'émancipation et des fantasmes bien à lui, que chacun raconte son rapport à la ville, son rapport au cinéma. Le rêve que procure le cinéma transporte ainsi le spectateur à l'intérieur du personnage, de son monde secret peuplé de désirs et de fantasmes. Cette oscillation de la fiction à l'histoire se produit en même temps que le spectateur observe la réalité du lieu au temps présent et pendant qu'il est confronté aux empreintes fantomatiques du lieu évoquant des étapes successives d'un passé intangible. La fiction m'a permis d'ajouter l'empreinte fantomatique du corps à ce spectacle par la suggestion que ces quatre personnages auraient pu fréquenter ce cinéma. Leur évocation révèle la vie insoupçonnée de tout cinéma où les clients ne font ordinairement que passer. Ceci me paraissait une manière particulièrement efficace d'activer un passé possible

La déambulation par la fiction

Au départ de ce projet, je voulais m'efforcer de rendre compte du centre-ville de Trois-Rivières comme lieu de passage où le spectateur serait appelé à vivre une expérience déambulatoire. Le spectateur aurait été un témoin anonyme des multiples couches du passé. Cette option, bien que fort valable dans l'élaboration d'une esthétique des empreintes fantomatiques et temporelle, fut abandonnée en cours de route au profit d'une véritable exploration de la salle de spectacle à partir du moment où j'ai eu davantage accès au lieu que je le croyais possible. D'une certaine manière, je suis passée à côté de l'expérience du marcheur, du quidam qui découvre la ville au profit d'autre chose, à un contact plus immédiat avec un intérieur très précis et très codé. Il est vrai que si j'avais produit un parcours urbain, j'aurais pu exploiter

davantage les abords du centre-ville comme lieu de rencontre et de passage. L'accès au Cabaret Memphis⁶⁷ en a décidé autrement sans que l'histoire de la vie culturelle de Trois-Rivières soit délaissée pour autant.

L'urbanité de Trois-Rivières demeure présente dans le spectacle *Le gars des vues*, mais à un niveau plus subtil. Bien que le déplacement à travers la ville ait été écarté pour toutes sortes de considérations techniques (dont la période de l'année) et pour faciliter l'accès au spectacle, la présence de la ville se fait sentir par d'autres moyens que par le fait d'arpenter ses rues. Ainsi, le premier tableau de l'événement porte sur le grand incendie de 1908 et en montre les ravages et le caractère dramatique sans que le spectateur ait besoin de graviter autour de son périmètre physiquement. C'est par le recours à une source documentaire que surgit l'empreinte fantomatique du passé. En effet, la lecture du texte tiré du journal *Le bien public* donne une idée de l'ampleur de l'événement et fait partie des traces écrites que cet incendie a laissées dans l'histoire générale de la ville et dans la mémoire des individus qui vivaient au centre-ville de Trois-Rivières au début du XX^e siècle. Le tableau emprunte à la fois à la forme théâtrale et cinématographique, puisqu'une reconstitution animée de l'incendie de 1908 sert de générique à l'ensemble, comme si le spectateur assistait au début d'un film. Le tableau annonce également l'orientation multimédia de la production. Cette empreinte du texte est la plus évidente de tout le spectacle puisque c'est une lecture intégrale de l'article de l'époque. En plus, il s'agit du seul document mentionné, de la seule empreinte soulignée de manière plus technique. Les autres empreintes demeurent révélées par le biais de la fiction. L'interprétation

⁶⁷ Nom que porte le lieu au moment de l'événement.

expressionniste du texte s'oppose à son ton littéraire, lui donnant alors une couleur théâtrale et le propulsant au-delà du simple article documentaire. Ce choix esthétique met en valeur les images terrifiantes de la détresse vécue.

L'empreinte fantomatique du texte est évidente pour ce tableau, mais moins cadrée que pour les autres. Une de mes intentions était de révéler plus précisément une empreinte par tableau, mais je me suis rendu compte qu'il n'était pas aisé de les séparer. Elles se retrouvent donc souvent ensemble, déferlent en groupe et finissent par se manifester sans que je les aie toujours vu venir.

Bien que le spectateur ne se déplace pas dans la ville comme marcheur, il peut le faire par le truchement des textes entendus et des lieux qui sont nommés dans ceux-ci. Chaque personnage évoque une relation à la ville de Trois-Rivières et mentionne un parcours en nommant des rues et en parlant de son trajet. Plutôt que d'offrir un théâtre déambulatoire dans la réalité de la ville en écoutant une fiction, c'est davantage la fiction qui permet d'évoquer la réalité de la ville et de plonger le spectateur dans l'idée d'un parcours. Ce choix esthétique convoque davantage l'imaginaire et le rêve véhiculés par le cinéma. Le marcheur n'est pas le spectateur mais le personnage fictif. La ville relatée par les personnages et leur parcours dans celle-ci se manifeste par les textes qui accentuent cet ancrage géographique.

La déambulation à l'intérieur de l'ancien cinéma

Depuis le début de ce projet et ce, jusqu'au mois d'août 2018, l'accès au lieu n'était pas tellement envisageable, c'est pourquoi le projet gravitait autour d'une déambulation extérieure dans la ville. Pour cette raison, je me demandais dans quelle

mesure je pouvais prendre en compte ce lieu culturel et créer une œuvre détachée physiquement de ce lieu. Dès que l'accès au lieu fut officialisé, le travail de mise en espace s'est concrétisé dans l'exploitation de la salle dans son ensemble. En plus d'utiliser chacune des sections accessibles aux spectateurs, la mise en espace se devait aussi de combiner une panoplie de stratégies qui suggéreraient l'évolution du divertissement ainsi que le rapport entre le théâtre et le cinéma. Le théâtre par station a permis de donner lieu à cinq manières de vivre la relation entre l'espace de jeu et celui du spectateur. Donc, l'accès au lieu et son exploitation spatiale dans les choix esthétiques de mise en scène m'amène, dans le présent travail, à affirmer qu'il est difficile de détacher le lieu, de la création, dans un projet qui le prend en compte.

La mémoire culturelle

La mémoire des activités culturelles liées à l'espace s'est manifestée à plusieurs niveaux dans ma création. D'abord, ce fut réalisé par les différentes stations auxquelles le spectateur s'arrête. Ce déplacement autorise déjà le spectateur à visiter tous les espaces publics de l'endroit : il n'est pas confiné à une seule place pendant la durée totale de la représentation. À l'aide des directives d'un guide, le public se déplace en petit groupe dans la salle de spectacle et cela crée, par le fait même, un nouveau rapport entre l'espace du spectateur et l'espace de jeu.

En plus d'exploiter l'ergonomie de la salle, l'espace entre l'acteur et le spectateur devient un enjeu central dans le surgissement des empreintes fantomatiques. Les stratégies de mise en espace explorent cinq espaces de jeu, cinq espaces scéniques et demandent au spectateur de s'adapter à un rapport scène-salle en constant mouvement. Cette exploitation de la composition de l'espace intérieur du bâtiment

instaure des choix esthétiques précis. Inévitablement, la mise en espace convoque les espaces propres au théâtre, mais révèle également des empreintes commerciales et relationnelles. Par exemple, l'utilisation du bar comme espace scénique témoigne du changement de vocation du lieu qui est maintenant une salle de spectacle de type cabaret, ce qui ajoute une empreinte fantomatique à celle de la salle de cinéma sur laquelle je me suis concentrée dans ma création. En outre, ceci fait cohabiter ces deux couches de passé en plus de créer une situation dramatique inédite entre le personnage et le spectateur.

La mémoire de l'ancienne salle de cinéma et de ses identités successives se fait principalement grâce aux textes présentés sous forme de monologues librement liés entre eux sur le plan thématique. Les récits des personnages se tissent autour de faits réels et de souvenirs communs. Comme cette création n'est pas une reconstitution historique, certaines dates ne concordent pas exactement avec la chronologie historique à l'intérieur des quatre récits. Il s'agit plutôt de faits et d'anecdotes qui reflètent la période ciblée par le monologue plutôt qu'une logique linéaire qui pourrait être corroborée par un historien. Bien que chaque élément référant à la réalité historique soit vérifique, sa présence dans la fiction nourrit la trame dramatique globalement et propose des ancrages suggestifs d'une lecture temporelle des diverses époques. Cependant, ce va-et-vient constant entre réalité et fiction permet de camper des époques bien distinctes en lien direct avec les quatre salles de cinéma qui se sont succédé entre 1913 et 1976. En plus de faits historiques marquants, les textes renvoient à des titres de films, à des réalisateurs et à des acteurs culte reliés à chacune des époques. La mémoire du lieu se révèle aussi par l'évolution des technologies du divertissement qui

est évidemment soulignée dans les textes : on y parle de vues animées, de film à rouleaux, de séries à épisodes. En variant les relations entre la scène et la salle pour chaque station, certains choix de mise en espace privilégient une rencontre avec l'évolution du divertissement et la manière changeante de consommer le cinéma. Par exemple, à la deuxième station, le spectateur est invité à regarder une vidéo sur un ordinateur, ce qui donne lieu à de petits regroupements plus intimes autour d'un écran individuel, contrairement au grand écran caractéristique du cinéma en salle. L'évolution du divertissement aide à décliner les empreintes de la mémoire culturelle de la ville, témoin de plus de 100 ans de divertissement.

La mémoire individuelle ancrée dans l'histoire commune est clairement activée dans chacun des textes. Pour l'époque du Théâtre Gaiété, c'est la Première Guerre mondiale ; pour le Théâtre Rialto, c'est la Deuxième Guerre mondiale. L'époque du Baronnet est teintée des changements apportés par le concile de Vatican II et la Révolution tranquille, tandis que celle du Midi-Minuit est marqué par les attentats du FLQ et la Crise d'Octobre. Ces références à l'histoire commune activent davantage le souvenir individuel des personnages qui évoluent, avec en trame de fonds, des événements plus grands qu'eux, toile de fond sur laquelle se déploie leur intimité profonde. L'expression de la société québécoise se lit, d'une part, dans le titre de chacun des tableaux qui renvoie à la religion catholique et, d'autre part, dans le désir de s'affranchir des personnages qui passe par la fréquentation du cinéma, plus précisément celui sis au 323, rue des Forges. Ces personnages profondément marqués par la société québécoise en changement se traduit par l'usage d'un registre de langue populaire, reflet également de ceux qui fréquentèrent ce cinéma pendant les années

exploitées dans cette recherche, révélant du même coup l'origine ouvrière d'une bonne partie de la population de Trois-Rivières.

Du début à la fin, les tableaux sont parsemés d'empreintes. Il est possible de remarquer que les traces du réel sont davantage présentes dans les premiers textes et qu'ils tendent à s'estomper. La réalité extérieure se rétracte doucement afin de laisser la place à celle intérieure et intime des personnages. Le dernier tableau témoigne bien de cette intérieurité, alors que le spectateur est assis au balcon, dans le noir, et écoute un chœur de voix d'hommes. Cet effet volatile de la présence laisse planer une forte empreinte fantomatique de cette salle de cinéma. L'aspect public des salles de cinéma est donc en affrontement avec le caractère personnel de la perception de celui qui la fréquente. Cette confrontation entre public et privé s'est également dévoilée dans les choix de mise en espace. La relation scène-salle permet au spectateur de vivre des instants plus ou moins intimes et de voir leur imaginaire sollicité plus ou moins amplement, selon les dispositions spatiales.

De la même manière que les empreintes fantomatiques théorisées par Marvin Carlson teintent la réceptivité du spectateur, celles du lieu ont traversé mon processus créatif. Avec l'encodage de la mémoire qui se fait souvent à partir de souvenirs communs, cette recherche-création m'a permis d'approfondir la mémoire d'un lieu qui fait partie de l'espace public, du tissu urbain de la ville de Trois-Rivières. Le passé culturel de la ville s'est activé au présent, dans une salle aujourd'hui bien vivante, à travers les multiples empreintes fantomatiques qui sommeillaient dans l'Histoire commune, et dont les traces étaient visibles grâce à l'évolution du divertissement cinématographique et dans la modernisation du centre-ville de Trois-Rivières.

Réactiver la mémoire d'une salle de spectacle en y cherchant ses multiples empreintes fantomatiques sous les formes diverses de texte, de corps et de production pour les rattacher à une fiction et à une mise en espace s'est avéré concluant pour le 323, rue des Forges, car cette salle en était chargée et que ces traces étaient disponibles, repérables, sous diverses formes, dans les médias et les archives. Faire revivre la mémoire culturelle était un défi plus aisé à relever en se centrant sur un lieu précis ayant connu plusieurs vies et à partir d'une théorie concevant le théâtre en tant que « machine mémorielle », mais c'est aussi une voie de création qui pourrait tout autant s'appliquer à des lieux non-culturels et solliciter d'autres appuis théoriques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources scientifiques

- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.
- ARONSON, Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- AUGER, Marc, « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010, p. 171-178.
- AVENTIN, Catherine, « L’engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l’espace urbain », *Tangence*, n° 108, 2015, p. 95-105.
- BABIN, Sylvette (dir.), *Lieux et non-lieux de l’art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005.
- BERGERON, Mario, *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : quatre aspects*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999.
- BERGSON, Henri, *Mémoire et vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BIONNEL, Jean-Luc, « Mémoire collective et anthropologie », dans Georges Comet et al (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, SOLAL Éditeur, Coll. « Résilience », 2008.
- BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BUREN, Daniel, *Les écrits, t. I*, Bordeaux, Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991.
- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage. The Theater as a Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003.
- CHARNEY, Melvin, *Œuvres 1970-1979*, Montréal, Musée d’art contemporain de Montréal, 1979.
- CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- COBOZ, André et Lucie MORISSET, *De la ville au patrimoine urbain : histoires de forme et de sens*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2009.
- DARDEL, Éric, *L’homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.
- DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert. L’art contemporain à l’échelle du paysage*, Paris, Éditions Scala, 2006.

- DU BERGER, Jean, « Tradition et constitution d'une mémoire collective » dans Jacques Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1995.
- FRENEY, Sylvie, « La mémoire à travers le tissu urbain : l'exemple du Vieux-Montréal » dans Alain Beaulieu et Gaétan Thériault (dir.). *Mythes, mémoires et histoire*, Montréal, Cahiers du Célat, UQAM, 2004.
- GIRARD, Xavier, « Tadashi Kawamata », *La pensée de midi*, n° 2, 2006, p. 154-155.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.
- GUAY, Hervé, « La mémoire de la tradition spectaculaire au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 53-54, 2013, p. 91-104.
- HARDY, René et Normand SÉGUIN, *Forêt et société en Mauricie. La formation de la région de Trois-Rivières. 1830-1930*, Montréal, Boréal Express, 1984.
- HARDY, René et Normand SÉGUIN, *Histoire de la Mauricie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.
- HEDDON, Deirdre, « One Square Foot. Thousands of Routes », *Journal of Performance and Art*, vol. 29, n° 2, 2007, p. 40-50.
- KEMP, Philip, *Tout sur le cinéma. Panorama historique*, Montréal, Hurtubise, 2011.
- KWON, Miwon, *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002.
- LAFLEUR, Normand, *La drave en Mauricie, des origines à nos jours*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1970.
- LAMOUREUX, Johanne, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 2001.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.
- LIEURY, Alain, *Psychologie de la mémoire. Histoire, théories, expériences*, Paris, Dunod, 2005.
- MASSEY, Doreen, *For Space*, Londres, SAGE, 2005.
- MATHIEU, Jacques (dir.), *La mémoire dans la culture*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 1995.
- NEWMAN, Jo, « The Phenomenology of Non-Theatre Sites on Audience », *Theatre Notebook*, vol. 66, n° 1, 2012, p. 49-60.
- NORRES, Falina, *Performing place : Landscape as site of disturbance*, Peterborough, Trent University, 2003.
- PAQUOT, Thierry, « 1 : Qu'appelle-t-on un territoire », dans Thierry Paquot *et al.*, *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2009.

PAYEN, Carole, « Industries, nuisances et définition de l'espace urbain. L'industrie papetière à Trois-Rivières (1910-1925) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 68, n° 3-4, 2015, p. 241-270.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Presses du réel, 2008.

ROREM, Jacob Daniel, *The Experience of Place in Performance: A Survey of Site-Specific Theatre*, Eugene, University of Oregon, 2014.

SIAUD, Florent, « Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements *in situ* présentés dans l'édition 2010 du FTA : (*Tu vois ce que je veux dire, Domaine public, Le Très Grand Continental*) », *L'Annuaire théâtral*, 2010, n° 48, p. 99-112.

Journaux, revues et site internet

Le Bien public, 22 juin 1909 et 24 décembre 1919

Le Courier, 16 juin 1916

Le Nouvelliste, 1925-1976

La Revue populaire, septembre 1962

Site de Radio-Canada : <http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/3188/>, consulté le 24 novembre 2017.