Document generated on 07/18/2025 1:05 a.m.

**L'Annuaire théâtral**
**Revue québécoise d'études théâtrales**

# De l'expérience collective à la découverte des cycles

Jean-Marc Larrue

Number 8, Fall 1990

Les dix ans de Repère

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041105ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041105ar

See table of contents

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Larrue, J.-M. (1990). De l'expérience collective à la découverte des cycles. *L'Annuaire théâtral*, (8), 9–30. https://doi.org/10.7202/041105ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Jean-Marc Larrue

# De l'expérience collective à la découverte des cycles

C'est en avril 1980 que Jacques Lessard rassemble autour de lui quelques diplômés du Conservatoire d'art dramatique de Québec et jette les bases de ce qui allait devenir l'une des plus remarquables entreprises théâtrales du Québec des années 80. Le Théâtre Repère, tout comme le groupe Carbone 14, le Nouveau Théâtre expérimental, la troupe Omnibus, le Théâtre expérimental des femmes et le groupe La Veillée, s'inscrit dans ce que, faute d'appellation officielle, on pourrait qualifier de courant postmoderne. Fruits d'une lente maturation et alimentés par de fréquents contacts avec des créateurs étrangers[1], ces différents groupes, qui dominent aujourd'hui le champ de la recherche et exercent une profonde influence sur les troupes plus jeunes et sur les théâtres institutionnels[2], portent l'empreinte de la grande vague contestataire des années 68-70.

Il suffit pour s'en convaincre, d'en refaire la genèse et d'analyser les trajectoires de leurs principaux artisans. Si toutes ces troupes ont développé une esthétique et un mode de fonctionnement originaux et si chacune d'elles occupe dans le paysage théâtral actuel une place parfaitement délimitée, le Théâtre Repère se distingue des autres grandes troupes de recherche à au moins trois titres. Il s'agit, tout d'abord, de la première compagnie théâtrale de cette génération et de cette importance qui soit parvenue à se développer et à s'imposer à l'extérieur de

---

[1] On songe ici à l'influence exercée par Eugenio Barba, Jacques Lecoq ou Jerzy Grotowski, par exemple.

[2] Qu'on songe, entre autres, aux mises en scène de Robert Lepage pour le Théâtre français du Centre national des arts ou pour le Théâtre du Nouveau Monde.

Montréal, brisant ainsi l'hégémonie de la métropole et réalisant, en toute simplicité, la preuve que la décentralisation[3] n'est pas une utopie.

Le Théâtre Repère s'impose également par un mode de fonctionnement et des choix esthétiques qui relèvent à proprement parler d'une méthode articulée et transmissible. Il n'y a pas de doute que toutes les grandes troupes de recherche de l'heure sont caractérisées par des orientations et une gestion qui leur sont propres. Mais chez Repère, le processus de création est systématisé. Au même titre que les créations, il est l'objet d'une réflexion critique et fait de Repère un lieu de recherche tout autant que de formation. Finalement, et cela incite aussi à situer l'organisme dans une classe à part, le Théâtre Repère a remporté une série de succès publics et critiques qui, depuis *Circulations* en 1984, en a fait la troupe québécoise la plus souvent primée au Québec et à l'étranger.

Si cette reconnaissance est souvent associée aux qualités artistiques et à la personnalité de Robert Lepage[4], il n'en reste pas moins qu'ils sont aussi le fait d'un groupe né de l'ambition d'un visionnaire.

**Jacques Lessard: du Conservatoire à l'expérience collective**

C'est en juin 1970 que Jacques Lessard obtient son diplôme du Conservatoire d'art dramatique de Québec. La période est mouvementée. Au sein même du Conservatoire, les remises en question sont radicales. De la fonction du théâtre dans la société à la formation des comédiens,

---

[3] Sur la difficulté de mener une activité théâtrale stable et régulière à l'extérieur de Montréal, principalement pour les jeunes troupes, on lira avec intérêt le récent ouvrage de Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé (du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue), *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Cahiers du Département d'histoire et de géographie du Cegep de l'Abitibi-Témiscamingue, 1990, 265 p.

[4] Il suffit pour s'en convaincre de relire les comptes rendus critiques des spectacles du Théâtre Repère (qu'on peut trouver dans les archives de la compagnie au Périscope).

de la place du texte au rôle du metteur en scène, tout fait l'objet d'âpres débats[5]. Deux ans après avoir découvert *les Belles-soeurs* et les possibilités d'un nouveau langage théâtral, Jacques Lessard prend le parti de la nouveauté, celui des jeunes, des classes populaires québécoises, du joual. On voit mal comment il aurait pu en être autrement alors que le Grand Cirque ordinaire triomphe avec son célèbre *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* et que le Théâtre du Même Nom rompt avec la tradition du «répertoire» en célébrant bruyamment *les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu.* Cet incroyable bouillonnement théâtral, alimenté par les fonds fédéraux des Projets d'initiative locale (P.I.L.), participait d'un mouvement beaucoup plus vaste de contestation artistique et politique qui secouait tout l'Occident.

Bien que les influences soient difficiles à saisir, il est indéniable que l'explosion théâtrale des années 70 au Québec recoupe bien, par sa thématique et ses objectifs, celle des théâtres d'affirmation nationale qui, à partir du début des années 60, s'imposent aux Antilles comme en Indonésie, en Afrique comme dans les ghettos noirs américains. Elle correspond également à la révolution culturelle et sociale que l'Action Painting et le Pop Art[6] avaient déjà lancée aux États-Unis au début des années 50 et qui trouvait des échos sur plusieurs scènes du monde grâce à des groupes comme le Living Theater, le Bread and Puppet ou le Teatro Campesino. Curieusement, si les animateurs de l'effervescence québécoise subissent ces influences et participent pleinement à cette révolution, ils s'en réclament rarement. À cette époque, l'urgence de la situation locale imposait l'action, et les troupes qui se constituaient à travers toute la

---

[5] Jean Valcourt, le directeur du Conservatoire, meurt en 1969 et son poste n'est comblé qu'à l'automne suivant. Les étudiants profitent de cette vacance pour faire valoir leurs revendications parmi lesquelles figure la mise en veilleuse des «classiques». Jacques Lessard se trouve sur la ligne de front puisqu'il est, à ce moment précis, président de l'Association des étudiants de l'établissement. C'est également l'époque où il se lie d'amitié avec Raymond Cloutier, transfuge du Conservatoire de Montréal (où il avait mené le mouvement de contestation) et cofondateur du Grand Cirque ordinaire.

[6] Le mouvement surréaliste contribua largement à ce renouveau, tant par sa démarche artistique que par ses prises de position et manifestes politiques.

province avaient bien d'autres priorités que de se situer dans des courants mondiaux.

À sa sortie du Conservatoire, Jacques Lessard se lance dans l'expérience collective, parce que cela va de soi, et crée une première troupe avec des camarades diplômés du Conservatoire[7]. Leur Circuit temporaire préconise un théâtre démocratique, voire populaire, qui traite du quotidien québécois, mais sans sacrifier à des critères esthétiques assez élevés pour l'époque (et sans doute liés à la formation classique des membres de la troupe) et sans donner dans le théâtre d'intervention et de revendication. Le Circuit temporaire était d'ailleurs beaucoup plus porté sur les destinées individuelles que sur les combats grégaires et collectifs[8]. Il est indéniable que, à travers ces choix de groupe, c'est la personnalité de Jacques Lessard qui, déjà, s'exprime et s'impose. Son aversion pour le théâtre politique et son goût du spectacle soigné sont déjà évidents et cadrent difficilement dans le mouvement ambiant, fait d'urgence et de spontanéité.

Toute la démarche de Jacques Lessard est d'ailleurs marquée par cette dualité fondée d'une part, sur l'héritage d'une solide éducation classique et d'une rigoureuse formation professionnelle et, d'autre part, sur une idéologie contestataire, anarchisante et libertaire, bien à l'image du «Flower Power». Ses dix premières années d'activité professionnelle et para-professionnelle illustrent bien ce perpétuel déchirement.

En 1971, Jacques Lessard[9] abandonne provisoirement le Circuit temporaire et entreprend un séjour d'étude d'un an à Londres où il suit

---

[7] Parmi lesquels se trouvent Irène Roy, qui fera également partie de Repère, Marie-France Desrochers (ensuite membre du Théâtre Euh!...), Michel Daigle. À ce premier noyau viennent s'ajouter Jean-Claude Sailleur (issu de l'École nationale de théâtre) et Pierre Fortin.

[8] Le titre de son premier spectacle, *Toute pogné en-dedans*, est à cet égard très révélateur.

[9] Il avait reçu le prix Jean Valcourt du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Ce prix était assorti d'une bourse d'étude qui lui permit de passer l'année 1971-1972 à Londres.

des stages dans divers théâtres, dont l'un avec Peter Brook (à l'occasion de la création du *Songe d'une nuit d'été*). La rigueur du metteur en scène britannique, sa vision du travail théâtral et la discipline des comédiens anglais sont une révélation. De retour à Québec, il entraîne ses camarades du Circuit temporaire dans une production d'*En attendant Godot*[10], dont il confie la mise en scène à Marcelle Leclerc. La rupture avec le mouvement collectif radical[11] semble consommée. En 1972, le Circuit temporaire se désintègre, en raison des obligations personnelles et professionnelles de ses membres, en raison aussi de questions d'orientation.

La fin du Circuit temporaire marque un tournant dans la vie de Jacques Lessard puisqu'il entreprend, à ce moment-là, sa carrière de pédagogue. Au Collège de Lévis (de 1972 à 1978), puis au Conservatoire d'art dramatique de Québec (à partir de 1974), il se découvre une passion pour la pédagogie et s'y investit généreusement. À l'époque, le théâtre collégial est complètement dominé par les happenings et les créations collectives. Jacques Lessard se lance dans l'aventure en oubliant ses réserves passées. Avec douze de ses étudiants, il décide de ressusciter le Circuit temporaire. Nous sommes en 1973.

Ce deuxième Circuit temporaire se distingue peu des autres jeunes groupes similaires de l'époque. Il ne produit que des créations collectives[12] qu'il promène dans le réseau du Jeune Théâtre québécois; il fonctionne en collectif communautaire (avec tout ce que cela implique d'interaction affective et de renoncement de soi) et opte pour un théâtre où le langage gestuel l'emporte sur le dialogue. Cette tendance révèle le goût grandissant de Jacques Lessard pour le mouvement et son intérêt pour l'espace.

Durant les quatre saisons que dure le nouveau Circuit temporaire (de 1973 à 1976), Jacques Lessard travaille donc parmi des artistes auxquels il

---

[10] A l'été 1972, au Conservatoire.

[11] Celui qui s'en tient à la création collective intégrale et rejette l'auteur autant que le metteur en scène.

[12] Parmi les productions les plus marquantes du groupe, il y a *le Coeur gros* et *les Hommes bibelots*.

a tout appris et avec lesquels il mène la vie grégaire et épuisante des collectifs. Le succès aidant, il est de plus en plus sollicité par l'extérieur, au Conservatoire et dans d'autres groupes, animant, enseignant, dirigeant création collective sur création collective[13], jusqu'à saturation.

En 1976, le Circuit temporaire éclate. Le groupe ne résiste plus aux tensions qui l'habitent et au mûrissement de ses membres. Pour Jacques Lessard, c'est le signal d'une profonde remise en question. Ses réserves antérieures ressurgissent. Il poursuit néanmoins son travail d'animateur-pédagogue, au Collège de Lévis, au Conservatoire d'art dramatique de Québec et au sein d'autres groupes pour des projets ponctuels.

En 1978, il cesse toute activité. Le bilan des dernières années n'est pas positif. Au sentiment d'innover a succédé une profonde lassitude. Les créations manquent d'audace, de nouveauté. Les participants tournent en rond, répétant sans cesse le même discours usé, ramenant l'univers à leurs propres préoccupations et s'y complaisant. L'expérience permet au moins à Jacques Lessard d'acquérir certaines certitudes qui sont à la base de toute sa démarche ultérieure et de la fondation de Repère. «Il n'y a pas de démocratie en art»[14] et le discours des tenants de la création collective est fallacieux. Sous ses apparences démocratiques et égalitaires, celle-ci cache un système répressif, qui force les individus à concéder mais ne produit pas de consensus («des concessions sans consensus»). Le rejet du concept de démocratie directe[15] implique, chez Jacques Lessard, que les membres n'ont ni la même importance ni la même fonction dans le processus de création. Le travail exige donc qu'on reconnaisse les qualités et compétences de chacun et qu'on les mette à profit. Cette constatation tient de l'évidence aujourd'hui, mais à l'époque

---

[13] Il participe à près de 40 créations collectives entre 1973 et 1978, soit avec le Circuit temporaire, soit dans le cadre de son enseignement et de ses collaborations.

[14] Voir «Les cycles Repère, une méthode», entretien de Jacques Lessard avec Philippe Soldevila, *Jeu*, n° 52, 1989.3, p. 37.

[15] Ce concept veut que les décisions viennent de la base, que tout le monde vote et se prononce sur tout. L'égalité théorique des individus est ici assimilée à leur capacité de juger et de décider de tout.

elle était dangereusement réactionnaire (évoquant le mode capitaliste de production fondé sur les spécialisations et sur la hiérarchie des fonctions). La deuxième leçon que Jacques Lessard tire de sa période «tripeuse»[16], c'est que la création artistique nécessite un véritable travail et ne peut pas tenir de la pure spontanéité. Finalement, et c'est là sans doute un autre élément capital de son orientation théâtrale actuelle, la créativité d'un individu est indissociable de ce qu'il vit et de ce qu'il est.

**L'appel californien**

Déçu et épuisé, Jacques Lessard met un terme à ses engagements et cherche à se ressourcer. Son goût pour le théâtre gestuel l'entraîne vers un studio de danse-théâtre en Californie (destination encore très en vogue en 1978). Le San Francisco Dancer's Workshop, qu'anime Anna Halprin[17], se distingue peu de la multitude de centres qui, dans le sillage du mouvement «Peace and Love» et des nouvelles philosophies, offrent des cours d'expression artistique et de croissance personnelle confondues, où l'individu, en même temps qu'il se révèle à lui-même, redécouvre son rapport à l'universel.

Formée à la danse classique dont elle juge les règles trop contraignantes, Anna Halprin s'oriente dès le milieu des années 60 vers une pratique chorégraphique plus expressive et surtout plus engagée.

> The chief intention of [my] works was to understand how the process of creation and performance could be used to accomplish concrete results: social change, personal growth, physical alignment and spiritual attunement[18].

En 1972, Anna Halprin apprend qu'elle souffre d'un cancer et cesse de se produire en public. Elle continue à danser chez elle et pour elle,

---

[16] C'est ainsi qu'il qualifie lui-même son activité de 1973 à 1978.
[17] Anna Schuman, de son nom de jeune fille. Elle épouse Halprin en 1940.
[18] Anna Halprin, «Planetary Dance», *The Drama Review*, T. 122, été 1989, p. 56.

se servant de la danse comme d'une thérapie. Elle découvre que cette expression artistique, orientée vers soi («internally oriented») plutôt que vers un public (par la représentation), pouvait devenir un formidable outil de croissance et un précieux facteur d'équilibre émotif.

> How a dance looked or how it might be received by an audience [is] not on my mind. More important [is] how it felt to the performers and how they were able to use the experience of its creation and performance in furthering their own personal, artistic and communal growth[19].

Forte de ces découvertes, Anna Halprin ouvre son atelier et fait école. Jacques Lessard est d'emblée séduit par l'esprit et l'enseignement du San Francisco Dancer's Workshop qui confirment certaines de ses intuitions. Mais surtout, il y voit la démonstration que la création artistique peut et doit résulter d'une démarche systématisée et ordonnée, fondée sur un «processus de création dans un environnement humain»[20]. Ce premier contact de Jacques Lessard avec la méthode qui allait donner naissance aux cycles Repère mérite d'être rapporté.

> Debout devant un immense tableau carrelé rempli de signes à peine déchiffrables, je demeur[e] perplexe et intrigué. Anna Halprin nous expliqu[e] que cela [est] un «score» (partition) et que si nous laiss[ons] libre cours à notre imagination tout en respectant les paramètres suggérés par la partition, une danse organique mais structurée en émerger[a] dans quelques heures[21].

---

[19] *Ibid.*, pp. 56-57.

[20] «Creative Processes in the Human Environment». Tel est le sous titre de l'ouvrage que Lawrence Halprin consacre aux cycles (Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles - Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller Inc., 1969, 207 p.).

[21] Jacques Lessard, «Pour une histoire du Théâtre Repère», *Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 3, mars 1991 (à paraître).

**La découverte des «RSVP Cycles» et de Lawrence Halprin**

Anna Halprin est mariée à l'architecte environnemental Lawrence Halprin considéré comme une des figures marquantes de la «nouvelle architecture» sur la côte ouest américaine[22]. Lawrence Halprin s'inscrit tout à fait dans le courant architectural postmoderne qui condamne, avec vigueur, les excès de l'architecture (moderne) dominante du XX$^{e}$ siècle et qui correspond à la réaction profonde d'une civilisation contre les abus causés par sa propre croissance. Halprin est aussi intimement lié à cette école qui, de l'expressionnisme abstrait au happening, remet en cause le statut de l'artiste et la nature de l'art en accordant une place considérable, sinon primordiale, au processus même de création (plutôt qu'à son résultat, l'oeuvre).

D'un point de vue strictement architectural, l'apport d'Halprin n'est pas négligeable. Il est parmi les premiers à concevoir des centres d'achats et des places d'affaires aérés, éclairés et spacieux, avec végétation intérieure, fontaines et bassins, qui ne rompent pas avec l'univers extérieur mais, au contraire, le prolongent. Il est aussi l'un des premiers à se préoccuper du fragile tissu urbain des métropoles, qu'il s'est efforcé de préserver en revitalisant les centres des villes et en recyclant les vieux bâtiments à valeur patrimoniale[23]. Mais c'est surtout dans sa façon d'aborder la création et, en particulier, dans celle de concevoir des projets architecturaux que Lawrence Halprin a vraiment remis en question certaines habitudes bien établies dans la profession.

Sa démarche, sous ce rapport, vise à soumettre les projets de construction à un processus de concertation entre, d'une part, les futurs usagers ou les groupes affectés par le projet en question et, d'autre part,

---

[22] «In the annals of landscape architectural history, few individuals have had such an impact on the human environment as Lawrence Halprin» (Ann Lee Morgan et Colin Naylor, *Contemporary Architects*, Chicago, St. James Press, 1987, p. 378).

[23] Voir à ce propos deux autres ouvrages de Lawrence Halprin, autant pour juger de ses propres oeuvres que pour ce qu'il dénonce dans l'architecture moderne (*Cities*, Cambridge, MIT Press, 1972, 240 p.; *New York New York*, New York, City of New York, 1968, 120 p.).

le client payeur (constructeur, spéculateur et promoteur) qu'on n'avait guère habitué à pareil altruisme! Pour parvenir à concilier les intérêts de ce dernier, les désirs des usagers et les contraintes d'ordre concret ou financier, Halprin convie les intéressés à des rencontres de travail collectif. On comprend bien ce que de telles rencontres peuvent avoir d'explosif, surtout quand l'enjeu est important. Mais Lawrence Halprin imagina une façon de fonctionner qui désamorçait toute crise.

> Workshops were organized in communities where representatives of different interest groups would come together under the leadership of a professional designer/facilitator. Their dreams, desire, aspirations, and needs were discussed in a creative, collective effort and synthetized by the professional into a final design statement[24].

Le succès de cette entreprise délicate repose sur trois facteurs-clés: l'état d'esprit du groupe, l'approche du projet, la méthode.

**a. Le groupe:**

Pour travailler collectivement et dans l'harmonie, le groupe doit d'abord se révéler à lui-même. Le facilitateur s'efforce de créer une atmosphère de disponibilité, de réceptivité et de respect mutuel chez les participants. Chacun se présente, disant qui il est, ce qui l'anime, ce qu'il attend, ce qu'il est prêt à faire, sans censure et sans exagération. Comme le souligne Halprin, cela nécessitait, au préalable, une bonne connaissance de soi[25]. On voit bien tout ce que cela doit à la Gestalt, aux théories de la communication intrapersonnelle et aux ateliers de croissance personnelle.

L'étape suivante consiste à préciser le cadre de travail et les contraintes dont le groupe allait devoir tenir compte au cours de sa

---

[24] Ann Lee Morgan et Colin Colin, *op. cit.*, p. 378.

[25] «The private personal level of the self», Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 2.

démarche, tels que les délais, les particularités du site envisagé, le budget en jeu, les matériaux disponibles, les réglements municipaux, etc.

**b. L'approche:**

Si la mise en confiance du groupe relevait de techniques éprouvées et largement répandues, la façon d'envisager le travail à accomplir était tout à fait révolutionnaire.

La méthode traditionnelle de création en équipe consiste d'abord à définir des objectifs, ensuite à trouver les moyens de les réaliser en recourant à des techniques diverses (dont le «brain storming»). Pour Halprin, cette approche utilitariste («goal-oriented») est à rejeter catégoriquement car elle sacrifie, à une démarche collective discutable, l'individualité des participants.

> The results of this oversimplified approach, now into general vogue, are all around us in the chaos of our cities and the confusion of our politics [...]. It generates tension in personal relationships by burying the real problems [...][26].

Jacques Lessard, qui avait vécu la difficile gestation des oeuvres collectives, partageait tout à fait cette opinion applicable à la plupart des groupes de création qu'il avait fréquentés.

Pour éviter l'écueil des tensions, des affrontements et des frustrations destructrices qui en découlent, Halprin inverse totalement le processus de création. Au lieu de partir d'objectifs préalables, sélectionnés et définis rationnellement, il préconise une approche fondée sur la sensibilité et la personnalité des individus. La libre expression, sans censure et sans cadre, est la clé de voûte de toute sa philosophie. Il importe donc que les individus, impliqués dans un projet collectif, s'expriment totalement, librement et gratuitement; qu'ils disent leurs rêves, leurs angoisses, leurs obsessions et qu'ensuite, ils les cristallisent autour d'un

---

[26] *Ibid.*, p. 4.

objet, d'une sensation (une couleur, un son, une chaleur, etc.), d'un mot que tous peuvent partager. Et c'est seulement après une longue série de reprises, d'échanges, de remaniements, que se dégagera de tout cela l'objectif du groupe, puis, éventuellement, l'oeuvre collective.

L'accent n'est donc pas mis sur la recherche d'une solution, sur un objectif à atteindre («goal-oriented»), mais sur une démarche dont l'aboutissement paraît presque accessoire («process-oriented»). En ce sens, encore une fois, Halprin s'inscrivait tout à fait dans la tradition nouvelle du happening et de l'Action Painting.

### c. La méthode cyclique: des RSVP Cycles aux cycles Repère

Il est clair que, en dépit des affirmations de Lawrence Halprin, toute cette préparation est motivée par un but qui va bien au-delà du mieux-être individuel des participants ou de l'exercice de communication. Il doit en résulter un produit concret (projet précis, performance ou oeuvre). Bien entendu, cela nécessite une organisation, une méthode.

Au lieu de structurer sa méthode en étapes successives et linéaires (première, puis deuxième, etc.), Halprin a conçu une approche cyclique ou circulaire qui permet de revenir continuellement à une phase antérieure sans remettre en cause l'ensemble du projet. Rien n'est jamais définitif ni définitivement réglé. Le concept de circularité implique également que le projet n'est jamais terminé, d'où l'idée de «work in progress» perpétuel. Mais cela ne signifie pas que les phases sont confondues. Au contraire, le mérite des RSVP Cycles est de cerner les éléments essentiels de la démarche créatrice. Et si la méthode, dans son essence, est cyclique, elle nécessite, au moins au départ (et dans l'ordre) de réunir un groupe, de le mettre en confiance, de favoriser l'expression de ses membres et de cristalliser leur discours autour de mots, d'objets, de sensations qu'ils auraient individuellement et librement choisis.

Cette étape liminaire essentielle était le premier des quatre cycles RSVP, appelé «Resources».

> Resources [R] which are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims[27].

Les «Resources» sont le «R» de la méthode RSVP; elles correspondent à la «Ressource», «RE», des cycles REpère, bien que, du moins à l'origine, Jacques Lessard ait négligé le travail sur le groupe et ait peu mis l'accent sur la personnalité et la sensibilité de ses membres, ramenant la ressource à de simples contraintes matérielles et aux objets concrets ou aux images suggérés par les participants.

Jacques Lessard reconnaît aujourd'hui qu'il s'agissait d'une erreur et propose une définition de la «ressource» plus précise et plus fonctionnelle qu'antérieurement. Cette ressource est scindée en ressource sensible (les participants, leur personnalité, leurs attentes, ainsi que les objets, les mots auxquels ils attribuent un pouvoir évocateur) et en ressource matérielle (contraintes de temps, d'argent, équipement disponible, etc.). Ce réajustement (et tous ceux que nous verrons plus loin) est révélateur d'une situation qui vaut d'être précisée.

C'est par les ateliers d'Anna que Lessard découvre Lawrence Halprin. Mais Anna ne prend de la théorie de son mari que ce qui lui est utile dans son enseignement. Elle ne propose pas d'application globale des RSVP Cycles, parce que ce n'est pas nécessaire et parce que ce n'est pas possible. Ces cycles, rappelons-le, ont été conçus en vue d'assurer la concertation de groupes dans des projets architecturaux.

Si Lessard porte un tel intérêt aux RSVP Cycles, c'est qu'il en perçoit bien tout le potentiel; mais il sait également qu'il devra les adapter à la réalité théâtrale. Lessard se met donc à étudier la méthode de Lawrence Halprin dans sa totalité. Il lit son livre en se concentrant essentiellement sur le mécanisme des cycles et en délaissant les phases préparatoires à leur fonctionnement ou le contexte dans lequel on les utilise. Cela explique que, en s'en tenant strictement à la définition théorique des ressources proposée par Halprin, il ait escamoté l'approche psychologique du groupe et sa lente maturation.

---

[27] *Ibid*, p. 2.

Tant chez Halprin que chez Lessard, la ressource est «recyclable» dans la mesure où il est toujours possible de la reprendre et de la redéfinir en tout ou en partie. Cette possibilité, rappelons-le, s'applique également aux trois autres cycles, ce qui confère une grande souplesse à la méthode.

Une fois les «ressources» établies, le groupe passe à la séance de création proprement dite, c'est-à-dire au deuxième cycle ou «scoring».

> Scores [...] describe the process leading to the performance[28].

La notion de «partition» est au coeur même de tout le processus, «the crux of creativity» et de la pensée de Halprin. Elle repose sur une analogie assez étonnante entre des inscriptions en apparence aussi différentes qu'un plan d'architecte, une représentation d'almanach japonais, une peinture rupestre ou une partition musicale. Ces inscriptions possèdent cependant deux qualités communes. D'une part, elles sont des représentations symboliques dans l'espace; d'autre part, elles permettent, à des degrés divers, d'apprivoiser l'avenir, en le prévoyant, le précisant ou le provoquant (dans le réel ou dans l'imaginaire)[29].

La partition peut donner naissance à une oeuvre d'art, une production, une performance (par exemple la partition de musique ou le plan d'architecte), mais elle n'est pas elle-même une oeuvre d'art[30], elle est un processus exploratoire. Bien que Halprin ne donne pas d'exemples concrets de cette phase du travail collectif, on devine qu'il s'agit d'un approfondissement des «ressources» personnelles avancées par chacun. Cette ressource (un mot, un son, un objet, une sensation[31], etc.) est

---

[28] *Ibid.*, p. 2.

[29] «[...] symbolizations of processes which extend over time» (*Ibid.*, p. 1); «A score is a way of using media to cause things to happen» (*Ibid.*, p. 5).

[30] Une partition musicale n'est pas la musique et un plan n'est pas un immeuble (*Ibid.*, p. 9).

[31] Ce peut être, aussi, le poème, le film, le texte qui déclenche cette sensation.

inscrite dans une action et une situation que «jouent» tous les participants. Cette inscription est un «score» ou, chez Lessard, une partition (le «P» de Repère).

Là encore, ce qui n'était qu'un concept théorique chez Halprin s'est précisé au fil des expériences menées par Lessard. Il est apparu aux membres du Théâtre Repère que cette phase du travail collectif revêt deux dimensions très distinctes. D'une part, il y a la dimension purement exploratoire, d'autre part, il y a le résultat de ces explorations. Dans ce processus d'«inscription», il y a donc la phase «automatique» où on essaie tout, en toute liberté; il y a ensuite la phase critique où le groupe décide ce qu'il retient de ce matériau brut, où il fait une synthèse. Irène Roy[32], qui a été membre du Théâtre Repère dès ses origines, situe ainsi l'exploration synthétique:

> [...] elle suit une évaluation dans le but de faire communiquer entre eux certains éléments choisis suivant les deux principes de base de l'évaluation qui sont: «créer, c'est faire des choix», «faire, c'est comprendre»[33]. [...] La combinaison des choix et des hasards conjuguée à la signification fera communiquer entre eux les langages spectaculaires: espace, parole, objets, éclairages, corps, deviennent tour à tour source d'inspiration[34].

C'est à André Jean, le dramaturge du groupe Repère, qu'on doit l'adoption des termes «exploratoire» et «synthétique». Entre la partition exploratoire et la partition synthétique intervient donc le troisième des cycles Repère, l'Évaluation«, le «E» (è) central de Repère. C'est la première fois au cours du processus de création que le groupe évalue son propre travail en fonction de ses ressources, en fonction également de critères plus personnels et de la réaction spontanée de ses membres.

---

[32] Auteure de l'article «Robert Lepage et l'esthétique du contrepoint» dans le présent numéro.

[33] Extraits d'une entrevue de Jacques Lessard par Irène Roy réalisée à Québec le 10 mai 1989.

[34] Extrait de la communication intitulée «Des spectacles qui ont une âme avant toute chose», donnée par Irène Roy en mai 1989, lors du congrès annuel de la SHTQ, à l'Université Laval, dans le cadre du congrès de l'ACFAS.

La scission de la «partition» en deux parties distinctes et l'intervention, entre les deux, d'un processus critique (d'évaluation) sont sans doute ce par quoi les cycles Repère se distinguent le plus des RSVP Cycles. Chez Lawrence Halprin, en effet, la partition, ou «score», ne comporte pas de dimension critique. La partition doit toujours être libre. Et dès le moment où le groupe décide d'évaluer ses partitions, il passe au cycle suivant, la «Valuaction».

> Valuaction [...] analyzes the results of action and possible selectivity and decisions. The term «valuaction» is one coined to suggest the action-oriented as well as the decision-oriented aspects of V in the cycle[35].

Chez Halprin, le travail de synthèse est indissociable de l'évaluation dont elle est le résultat. Cette différence entre les RSVP Cycles et les cycles Repère révèle un autre aspect important mais négligé de la démarche. Il s'agit du rôle du facilitateur et de son pouvoir relatif. Chez Halprin, le facilitateur semble beaucoup plus présent que chez Repère. Dès le moment où le groupe abandonne (définitivement ou provisoirement) le cycle «partition», il s'en remet au facilitateur qui assume une véritable autorité, comme agent critique, et qui propose des synthèses. Bref, il prend les choses en main. Cela se comprend vu le contexte et les enjeux des projets architecturaux et le degré de spécialité qu'ils nécessitent. À mesure que le projet progresse, le pouvoir du groupe diminue. Tout indique, à la lecture de l'ouvrage de Lawrence Halprin que, une fois que le groupe s'est entendu sur les grandes lignes d'un projet, il en est exclu au profit de professionnels (architectes, ingénieurs, entrepreneurs en construction). On voit mal, d'ailleurs, comment il pourrait en être autrement. S'il est toujours possible, pour une équipe théâtrale, de modifier un spectacle, comment un groupe de concertation peut-il modifier le tracé d'une autoroute urbaine une fois qu'elle est terminée?

Dans la méthode de Halprin, le facilitateur est le leader du groupe, parce qu'il détient le pouvoir et les connaissances. Chez Repère, le

---

[35] Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 2.

facilitateur n'a pas un tel ascendant sur les participants. D'abord parce que les connaissances sont mieux partagées (en dépit des aptitudes particulières de certains), et aussi parce que la nature même du rôle de facilitateur et la personne qui l'assume changent d'un cycle à l'autre. Lors du premier cycle, les ressources, le facilitateur est un animateur de groupe. Lors des partitions exploratoires, le facilitateur est celui qui propose et prépare une partition. C'est ensuite le dramaturge du groupe qui se charge d'établir les partitions synthétiques et de les soumettre au groupe. C'est donc lui à ce moment qui joue le rôle de facilitateur. Et finalement, lorsque le groupe s'est entendu sur une partition synthétique, c'est à un autre facilitateur, le metteur en scène, qu'il confie la fin du processus de création, celle qui mène à la représentation. Le metteur en scène est le facilitateur du quatrième cycle.

Le dernier cycle des RSVP Cycles est donc la «Performance». Chez Repère, c'est la «Représentation», «re».

> Performance [...] is the resultant of scores and is the «style» of the process[36].

Lessard n'est guère plus précis, réduisant la représentation «à la matière théâtrale présentée à un public»[37]. Si on comprend que Lawrence Halprin ait négligé ce cycle, on ne voit pas pourquoi il n'occupe pas une place plus centrale dans la méthode de Repère, dont la raison d'être est d'abord de faire des spectacles.

Dans les deux cas, la performance ou représentation peut elle-même servir de ressource sensible, d'élément déclencheur à une nouvelle création. Il est également toujours possible de la modifier, puisque le processus est cyclique.

---

[36] *Ibid.*, p. 2.

37 Voir «Les cycles Repère», entrevue avec Jacques Lessard, dans le présent numéro.

**La marque des cycles**

Lawrence Halprin reconnaît volontiers les limites de sa méthode.

> Nothing in the RSVP has attempted to define talent or ability or the final making of a decision which, of course, remains at the very core of personal creation. The magic of magic remains[38].

Il n'y a pas de recette magique dans les cycles, qu'il s'agisse des RSVP Cycles ou des cycles Repère. Mais il faut admettre que leur application n'est pas totalement étrangère aux succès de la troupe de Québec. Si les cycles Repère ont, à plusieurs occasions, fait la preuve de leur efficacité, aucun indice tangible ne permet d'en dire autant des RSVP Cycles. Dans le cas du San Francisco Dancer's Workshop, ils servaient de moyen pédagogique destiné à favoriser la créativité des individus; dans le cas des projets architecturaux, ils favorisaient la concertation des membres. Chez Repère au contraire, les cycles fonctionnent dans un contexte de production véritable.

Si les cycles ne sont pas une recette, s'ils n'ont aucun effet magique sur la création, force est d'admettre que leur utilisation transparaît à travers les spectacles qui en résultent et chez les artistes qui les utilisent. Nous avons ainsi constaté deux caractéristiques de la création par cycles. La première tient à leur capacité de réduire les tensions interpersonnelles qui, particulièrement dans les groupes de création, minent l'efficacité de la démarche collective. La seconde se manifeste par une certaine facture esthétique. Parce qu'ils basent la création sur des éléments concrets, sensibles, et non sur des idées, les spectacles créés à l'aide des cycles portent la trace d'une relative hétérogénéité, qui n'est pas sans évoquer les spectacles à collage.

Cette hétérogénéité contribue grandement à la variété et à la richesse des spectacles, mais elle peut aussi être cause d'éparpillement et de dispersion. Dans cette perspective, l'unité (relative et souhaitable) des

---

[38] Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 3.

productions dépend beaucoup de la qualité du travail de synthèse (effectué lors du cycle appelé partition synthétique) et donc de la capacité de l'auteur à organiser et mettre en forme le résultat des explorations du groupe. Tel n'est pas toujours le cas.

Le support à la création que constituent les «ressources sensibles» provoque un autre effet esthétique caractéristique, qui tient à l'importance que prennent ces éléments concrets, tant dans la scénagrophie que dans le contenu de ces spectacles.

**La Californie et après**

La découverte des cycles et l'enseignement d'Anna Halprin sont donc les ferments d'où va naître le Théâtre Repère. Ils déclenchent chez Jacques Lessard de profondes réflexions sur lui-même, sur son époque, sur la fonction de l'art et sur sa place dans la société. Pour alimenter sa recherche, il se lance dans des lectures hétéroclites et dévore en quelques mois tout ce qui, du «Nouvel Âge» à la révolution écologique, figure au palmarès des best-sellers californiens. Il résulte de cette démarche enthousiaste un texte dont l'importance historique est considérable: *Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique).*

Il s'agit, en fait, d'un manifeste que Jacques Lessard rédige en Californie en mars 1978 et qui jette les bases d'un projet très vaste où le théâtre occupe, à première vue, une place bien équivoque. Il y part du principe que l'art est indissociable de la vie et que, en conséquence, l'art est un engagement total, non un travail ou une occupation. C'est une manière de vivre. Sur ces entrefaites, Lessard achète une ferme (en Beauce) avec l'intention bien arrêtée d'y établir une cité artistique avec ceux et celles qui partageraient sa vision du monde. Parallèlement à cet objectif généreux, qui relève sans doute de l'euphorie post-californienne, le manifeste affirme certains postulats qui ont contribué à façonner le théâtre Repère et à permettre son succès. Il détaille avec précision le fonctionnement du futur groupe et son calendrier de formation. Jacques Lessard affirme que le groupe sera constitué et opérationnel en moins d'un an. Cette efficacité a de quoi surprendre, quand on songe à l'ambi-

tion du projet et à toutes ses implications pour les individus. Mais elle est réaliste dans la perspective que suggère Lessard, car elle découle de l'application des cycles.

Si aujourd'hui, les cycles sont principalement perçus comme une méthode de création, le texte fondateur de Jacques Lessard, *Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)*, nous rappelle qu'ils sont d'abord un mécanisme de structuration sociale. Et le Théâtre Repère ne fait pas qu'utiliser les cycles Repère, il a lui-même été conçu par ces cycles. Pour reprendre la terminologie d'Halprin, il en est le produit, «la performance».

Le projet de fondation est donc une application directe des RSVP Cycles. Il suffit pour s'en convaincre de le relire selon la grille d'Halprin.

Phase 1: L'exploration:

Première étape: «Les ateliers (l'auto-portrait, le soi en relation, la création en groupe)».

Deuxième étape: « Les rencontres (discussions, échanges, retours critiques)».

Troisième étape: «La vie en commun».

Phase 2: La mise en chantier[39].

Si les cycles sont utilisés à chacune des étapes (en totalité dans la première et la troisième, partiellement dans la seconde), le programme général est également calqué sur le mode cyclique (exploration = ressources + partition + valuaction/évaluation; mise en chantier = performance/représentation).

---

[39] Voir l'extrait de Jacques Lessard, «Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)» dans le présent numéro.

**Le manifeste et ses suites**

De Californie, Jacques Lessard fait parvenir son texte à une vingtaine de personnes de la région de Québec susceptibles de partager son idéal. Cinq d'entre elles y répondent favorablement. Bien que, dès le départ, le rêve de cité artistique s'avère irréalisable et soit écarté, le groupe adopte le mode de fonctionnement proposé par Lessard, dans un but exclusif de création théâtrale.

Le Théâtre Repère est donc le premier produit des cycles (au Québec). Son mode de création est fondé sur l'exploitation de ces cycles et sur la souplesse qu'ils autorisent, sur un type de rapports interpersonnels qui exclut la compétition (à l'interne comme à l'externe), comme l'agressivité[40], et qui mise sur la transparence, tant chez les membres que dans le processus même de création. Quant aux orientations esthétiques qui découlent de tout cela, elles correspondent bien à ce théâtre régional à résonnance universelle que Jacques Lessard préconisait dans son texte fondateur.

---

[40] À cet égard il est remarquable que, après dix ans d'expérience, le Théâtre Repère n'ait pas connu de déchirement attribuable à des conflits personnels. Cette attitude explique aussi qu'une personnalité telle que celle de Robert Lepage ait pu s'épanouir dans ce milieu sans susciter de jalousie et qu'un auteur comme André Jean ait pu quitter le groupe au moment où il sentait que ce dernier nuisait à sa créativité, sans pour cela créer de frictions ou provoquer d'amertume.

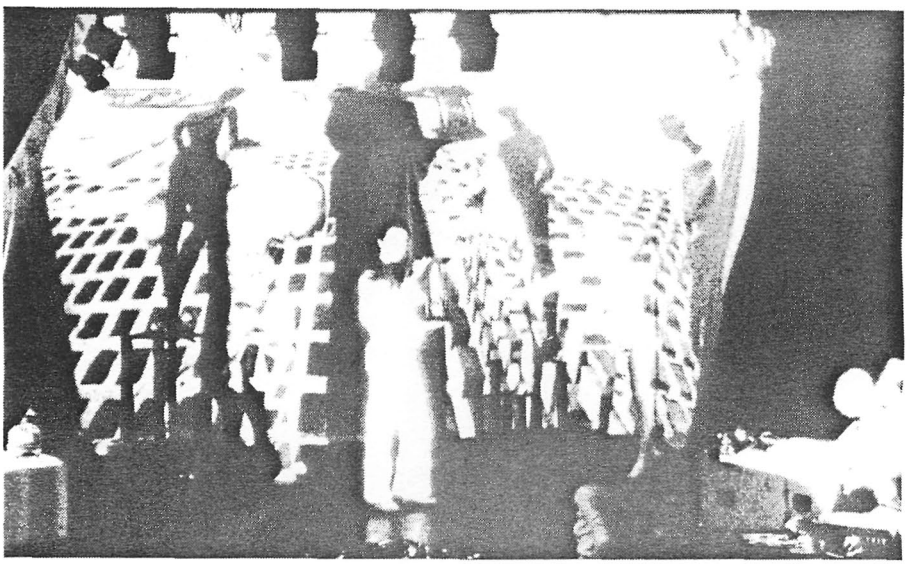
# Iconographie

Les photographies contenues dans ce dossier sont reproduites avec l'aimable autorisation du Théâtre Repère. Les légendes renvoient à la théâtrographie, pp. 55-69.

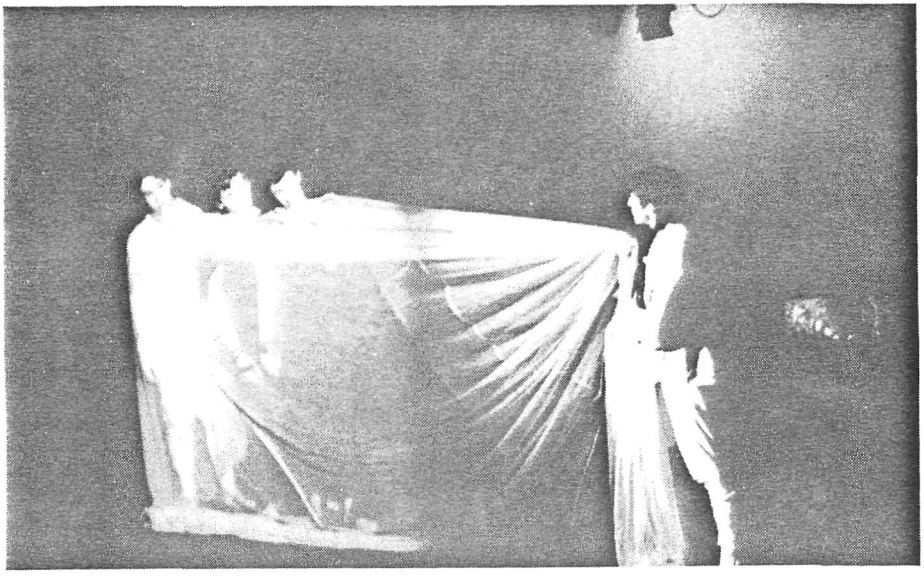
1. *En attendant* (1982): Richard Fréchette, Jacques Lessard et Robert Lepage (Archives de Repère).

2. *En attendant* (1982): Richard Fréchette devant le **sumi-e** (Archives de Repère).

3. *Couples* (1982): Serge Thibodeau, Marie Michaud, Marc Bertrand et Sylvie Auger (Archives de Repère).

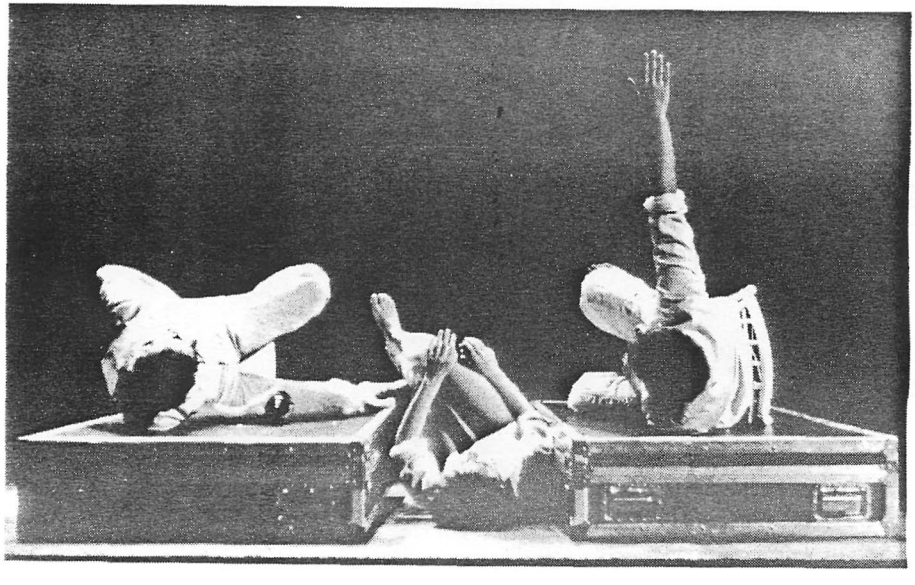


4. *Le PassAnge, une autre création du monde* (1982): Lise Castonguay et Jacques Lessard (Archives de Repère).

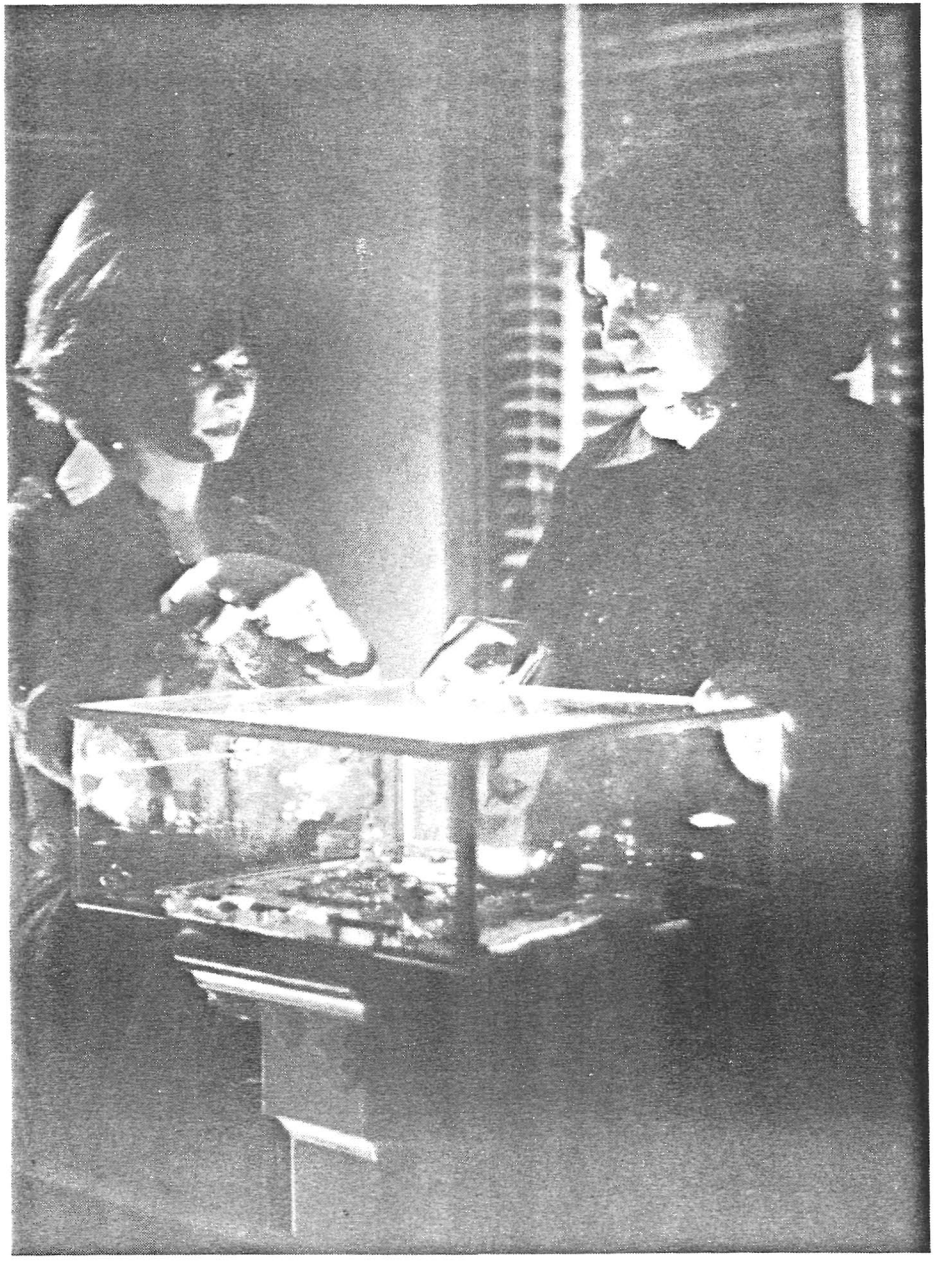


5. *Coriolan et le monstre aux mille têtes* (1983): Marc Bertrand, Richard Fréchette, Robert Lepage et Sylvie Auger (Archives de Repère).

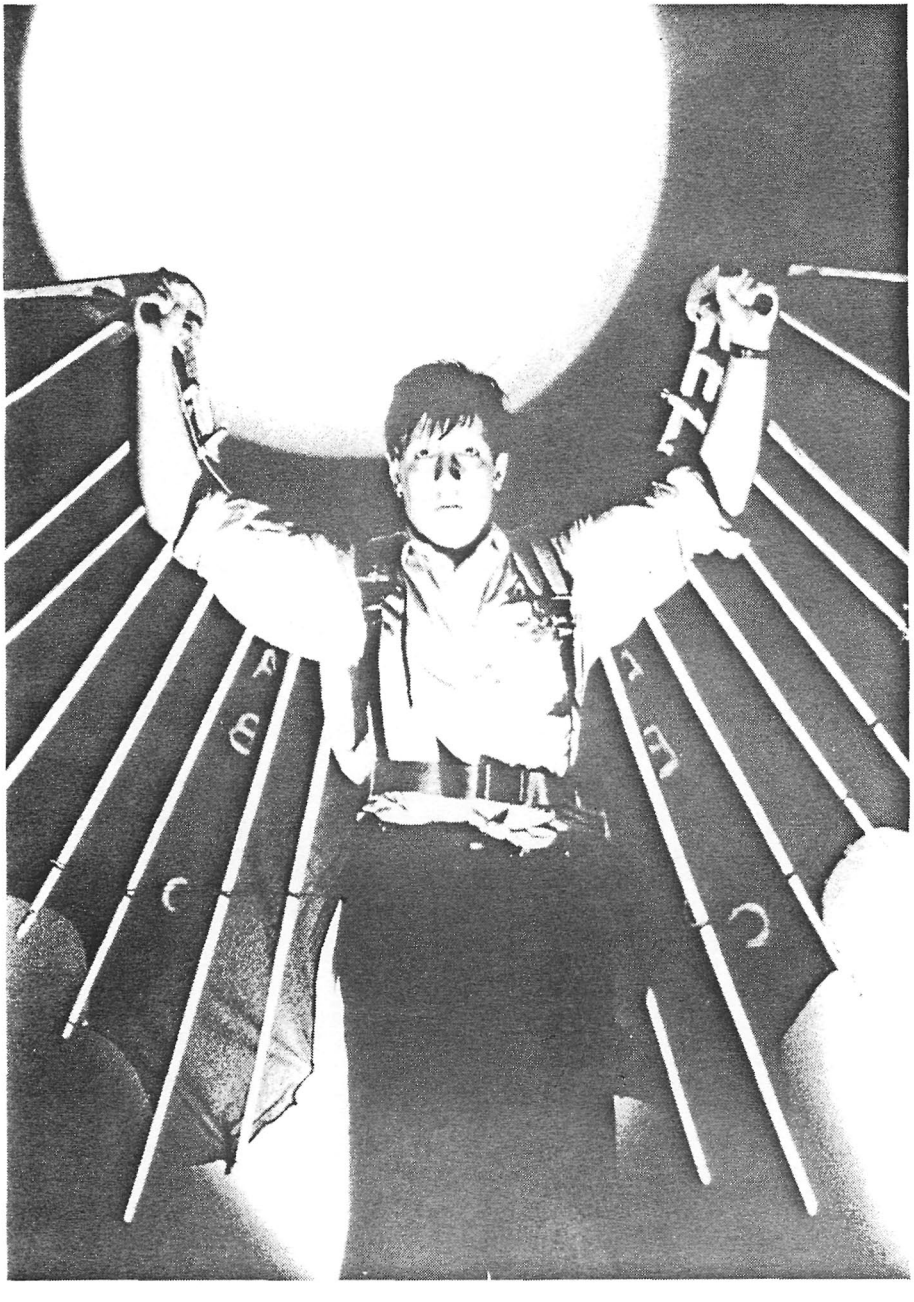
6. *Le Misanthrope* (1984): Jacques Lessard, Guy Richer et Richard Fréchette (Archives de Repère).



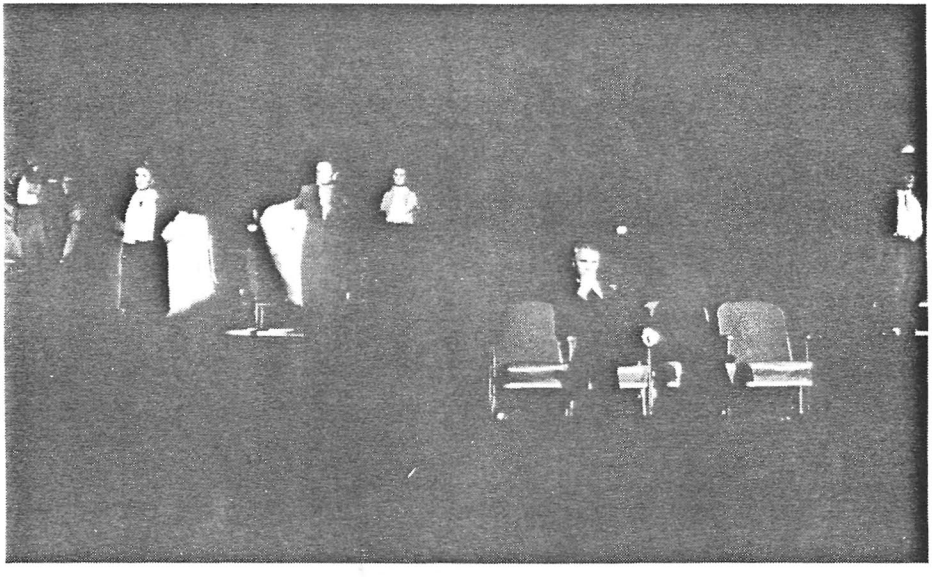
7. *Circulations* (1984): François Beausoleil, Lise castonguay, et Robert Lepage (Archives de Repère).



8. *À propos de la demoiselle qui pleurait* (1985): Guylaine Tremblay et Irène Roy (Archives de Repère).



9. *Vinci* (1986): Robert Lepage (photo: Robert Laliberté).



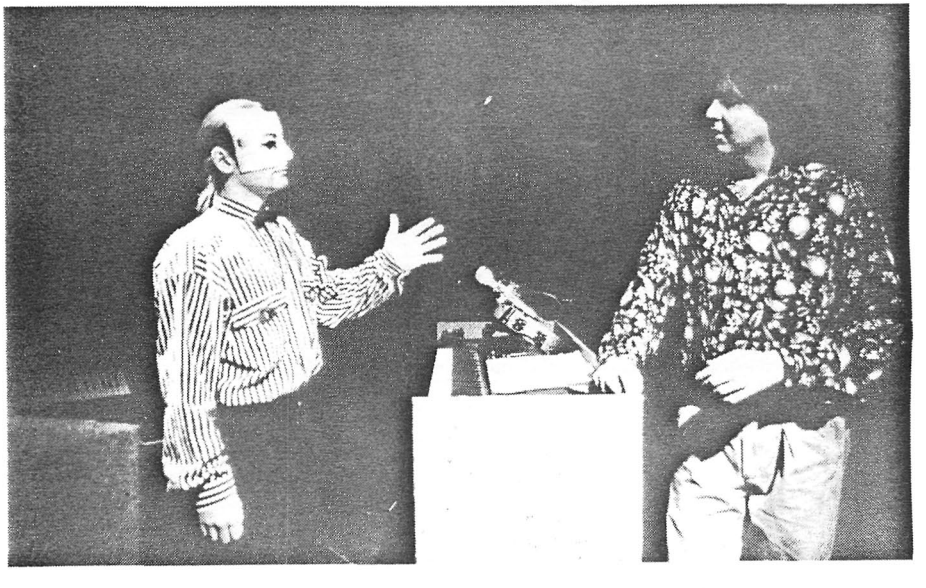
10. *Le Bord extrême* (1986): John Applin, Marie Michaud, Johanne Bolduc, Hélène Leclerc, Jean Casault et Jacques Leblanc (photo: Claudel Huot).

11. *La Trilogie des dragons III* (1987): Lorraine Côté (photo: Claudel Huot).

12. *Le Polygraphe* (1988): Marie Brassard (photo: Robert Laliberté).

13. *Vixit* (1988): Jacques Leblanc et Gérard Gagnon (Archives de Repère).

14. *Plaques tectoniques* (1988): François Pick et Marie Gignac (photo: Claudel Huot).



15. *Chroniques de mon habit de métal* (1990): Bernard Bonnier et Jacques Lessard (Archives de Repère).