

Les cycles Repère

Entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère

Hélène Beauchamp and Jean-Marc Larrue

Number 8, Fall 1990

Les dix ans de Repère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041114ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041114ar>

[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 document

Beauchamp, H. & Larrue, J.-M. (1990). Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral*, (8), 131–143. <https://doi.org/10.7202/041114ar>

ENTREVUE

Les cycles Repère

(avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère¹)

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL: Depuis dix ans, le Théâtre Repère utilise et développe des cycles de création. Quels sont ces cycles qui constituent l'acronyme de Repère?

JACQUES LESSARD: Il y en a quatre. Ce sont les Ressources (RE), les Partitions (p), l'Évaluation (e) et la Représentation (re), pour Repère.

A.T.: Vous préférez le terme «cycle» à celui d'«étape de création». Est-ce bien parce que vous rejetez l'idée de linéarité dans la création?

J.L.: En effet, une création n'est pas linéaire. Les cycles définissent bien des phases dans la création, et ces phases ne sont ni systématiquement successives ni exclusives. On peut toujours passer d'un cycle à l'autre, revenir sur un choix arrêté au tout début, reprendre une expérience qui, après coup, s'avère infructueuse, mais non dans l'anarchie ou en toute spontanéité. Plutôt en sachant toujours, autant que possible, où nous en sommes. Par cycles nous entendons que le processus de création est circulaire et que même la représentation n'est pas une fin, un aboutissement (l'extrémité de la ligne droite), mais une période dans un travail de création qui n'est jamais achevé, toujours à reprendre, à améliorer. C'est un processus dynamique.

¹ Extraits d'une entrevue réalisée au Périscope et chez Jacques Lessard à Québec, le 4 octobre 1990, par Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue.

A.T.: Les cycles de Repère ne sont pas une recette infaillible, vous ne les définissez pas non plus comme une méthode. De quoi s'agit-il au juste?

J.L.: J'hésite à parler de méthode parce que les cycles évoluent à mesure qu'on les expérimente. Ils sont eux-mêmes dynamiques et on ne peut pas les associer à une recette qui, par définition, est figée, définitive. Ce n'est pas parce qu'on va utiliser les cycles Repère qu'on va réussir sa création ni qu'on va faire du «Repère». Le Théâtre Repère fait ce qu'il fait à cause des gens qui le composent et les cycles, utilisés par un autre groupe, pourraient et devraient donner un résultat très différent. Je préfère dire des cycles qu'il sont un processus de création. Leur plus grand avantage est de structurer la démarche créatrice, non pas de la transformer mais d'en définir les différentes phases, parfois successives, parfois parallèles. C'est donc un guide qui nous permet de savoir où nous en sommes dans la création et ce que nous devons et pouvons faire à telle étape.

A.T.: Il s'agit là d'une des caractéristiques de votre démarche: vous sériez les objectifs, les préoccupations, les contingences, bref toutes les composantes de la création, mais vous le faites sur un mode cyclique.

J.L.: Oui, nous n'avancions pas sur tous les fronts en même temps, mais nous essayons de cibler une chose à la fois: la définition des objectifs est prévue à un moment déterminé, la recherche d'images à un autre, etc. Nous essayons de saisir ce qu'il peut y avoir d'ordre dans tout le processus de création sans pour autant nuire à la créativité. C'est un exercice périlleux que d'ordonner l'acte créateur, mais c'est nécessaire si l'on veut fonctionner efficacement et exploiter au maximum ce que nous sommes et ce dont nous disposons, surtout quand on prend le parti du travail en groupe.

A.T.: Justement, les cycles sont-ils applicables dans un contexte autre que celui de la création en groupe ou que celui de l'activité pédagogique?

J.L.: Sûrement, mais leur utilisation nécessite un plus grand engagement de chacun à tout le processus de création. Cela demande plus de temps qu'habituellement, mais c'est faisable et nous avons travaillé ainsi, avec

succès, pour un spectacle à produire sur une scène commerciale. Bien entendu, ce processus est un peu déroutant pour les artistes qui sont habitués à être dirigés par un metteur en scène traditionnel.

A.T.: Le premier des cycles est la ressource. Mais sa définition a évolué au cours des dix dernières années. Pouvez-vous préciser le sens de cette évolution?

J.L.: Comme tous les cycles, la notion de «ressource» part d'une vision purement théorique de la création. Au début, je la concevais comme étant tout ce avec quoi on crée. Plus tard je considérais que tous les matériaux de la création constituaient la ressource. Aujourd'hui, je la définis de la façon suivante: la ressource est constituée de tous les éléments qui sont à l'origine de la création. Cet élargissement de la définition s'est imposé puisqu'il permet d'inclure les personnes qui participent à la création, leurs intentions et leurs objectifs.

A.T.: Vous englobez donc les ressources humaines dans la «ressource»?

J.L.: Exactement. Je me suis rendu compte que la personne était la première ressource sensible, que c'était là une dimension fondamentale et trop souvent oubliée (justement parce qu'elle va de soi) dans le processus de création, particulièrement dans le monde du théâtre. Il faut absolument s'entendre sur les objectifs de départ de chacun.

A.T.: Ainsi, il existe deux types de ressources. Les ressources sensibles et les ressources matérielles. Parlons d'abord de ces dernières puisqu'elles sont plus faciles à cerner. Qu'est-ce qu'une ressource matérielle?

J.L.: Ce sont tous les facteurs concrets, physiques, toutes les contraintes d'argent, de temps, avec lesquels on doit composer lors de la création. Par exemple, pour *En attendant*, la ressource matérielle était assez simple: trois valises, trois malles, quarante dollars, trois gars; une autre fois, c'était un sumi-e [dessin japonais]. Ça peut être un lieu, une échéance, etc.

A.T.: C'est donc dans les ressources sensibles que vous intégrez la personnalité et les motivations des participants, mais aussi les objectifs

sur lesquels ils vont s'entendre. Ces objectifs constituent bien les éléments premiers de la démarche, ceux sur lesquels ils ont à faire consensus.

J.L.: Effectivement, la définition des objectifs est très importante. S'ils sont bien définis et acceptés, le processus de création fonctionnera rondement, sinon il y aura inévitablement des problèmes. Ces objectifs sont très variés. Ils peuvent être très simples et très généraux comme, par exemple, faire un bon show ou vouloir parler de quelque chose en particulier. Ils peuvent aussi être beaucoup plus personnels.

A.T.: Mais comment, lors de ce premier cycle, l'équipe parvient-elle à exprimer et à identifier ces facteurs de motivation et ces objectifs, puis à les intégrer à sa démarche collective?

J.L.: Simplement en ce que chacun dit ce qui le motive, pourquoi il est là et ce qu'il veut faire. Par exemple, un participant est là parce qu'il n'a pas d'emploi, un autre parce qu'il a des ambitions artistiques et pense pouvoir les réaliser grâce au groupe, un autre parce qu'il veut travailler à une création avec d'autres. L'essentiel, c'est que tout le monde mette franchement et carrément cartes sur table, qu'il n'y ait ni ambiguïté, ni secret. Il ne doit pas y avoir d'agenda caché. Il faut donc parler de tout, exposer ses contraintes matérielles, familiales, financières ou autres, ses intérêts, ses compétences et ses faiblesses si le reste du groupe les ignore. Il y a là un travail de mise à nu. C'est long, bien sûr, exigeant aussi, mais il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire. C'est un préalable nécessaire. Autrement, tout le processus pourrait en souffrir.

A.T.: Concrètement, comment fonctionnez-vous à cette étape?

J.L.: Par l'écoute active. Le terme a été galvaudé, mais il n'y en a pas d'autre. Quand quelqu'un parle, il faut l'écouter attentivement, c'est-à-dire essayer dans la mesure du possible de distinguer le message émotif du contenu sémantique. Cela implique une grande disponibilité et un grand respect des autres. Cela exige également d'être attentif à ce que l'on dit, de manière à ne pas blesser les autres.

A.T.: Vous exposez clairement une attitude, un comportement, mais concrètement, comment le groupe définit-il les objectifs?

J.L.: Bien entendu, tous les objectifs ne sont pas du même ordre ou de la même importance. Récemment, il m'est apparu qu'on pouvait les regrouper sous quatre catégories, regroupement qui se fait après coup, une fois que les participants se sont exprimés. Il ne s'agit donc pas d'imposer quatre cases abstraites et de dire aux gens de les remplir. Ces quatre catégories, définies *a posteriori*, sont les objectifs «pour soi», «pour la finalité du spectacle», «pour le cheminement du spectacle» et «pour le fonctionnement du groupe». Il se peut très bien que quelqu'un ait, comme objectif très spécifique, de vouloir participer à un duel à l'épée au cours d'un spectacle.

A.T.: Le fondement de la démarche se situe ainsi dans la connaissance des autres et de leurs motivations, lesquelles se trouvent en quelque sorte intégrées à des objectifs globaux. Cela repose donc sur le respect de ce que chacun est et veut.

J.L.: Tout à fait, même si c'est long et parfois difficile.

A.T.: Mais ce respect n'entraîne-t-il pas parfois une forme d'auto-censure, lorsque, par exemple, un membre de l'équipe ne parle pas de quelque chose de peur de heurter l'un de ses collègues?

J.L.: Cela ne devrait pas se produire si, dès le départ, les désirs et les attentes sont clairement exprimés. Mais il est certain que si quelqu'un expose des objectifs personnels ou des motivations qui sont inacceptables pour l'ensemble du groupe, il y a rupture et la personne doit se retirer du processus. Tout doit être très clair et très franc. On s'embarque ensemble dans un bateau parce que chacun y trouve son compte et parce que tous les autres savent pourquoi et comment chacun y trouve son compte. Mais le fait qu'une personne se retire ou soit appelée à se retirer n'a rien d'une condamnation, d'un rejet. Il est arrivé, à quelques reprises, que des membres du Théâtre Repère n'aient pas participé à certaines productions parce qu'elles ne leur convenaient pas, pour diverses raisons, au moment où elles ont eu lieu. Cela peut aussi être dû à la

fonction des membres. Un auteur comme André Jean, qui au départ avait à mettre en ordre et en mots les idées et trouvailles du groupe, a, à un moment donné, senti le besoin très légitime d'explorer davantage son propre univers, et donc de travailler hors du groupe. C'est tout à fait normal, acceptable.

A.T.: Vous en êtes donc arrivés aujourd'hui à un cycle «ressource» constitué de deux composantes clairement identifiées. Mais la complexité de la ressource sensible vous est apparue plus tardivement.

J.L.: Effectivement, c'est en 1982 ou 1983 que nous avons approfondi cette dimension qui touche à la personnalité, aux aptitudes, aux objectifs, à la disponibilité et aux motivations des participants. Elle est essentielle, j'y reviens encore. Ce n'est pas nouveau comme préoccupation, loin de là, mais on a tendance à l'oublier. En d'autres termes, il est illusoire de penser qu'une fois un groupe d'individus réuni et les objectifs de création fixés, il suffit de recourir à une méthode de travail pour garantir la réussite de l'expérience au plan de la création. Aucune méthode ne permet cela. Il faut d'abord s'expliquer, se présenter, s'accepter. Il faut qu'il y ait des affinités, des convergences, c'est primordial. À chaque fois que nous avons escamoté cette première étape, cette première ressource, l'expérience a échoué.

A.T.: On voit bien la nécessité de cette démarche préalable. Une fois cela fait, c'est bien par la ressource sensible que vous entamez votre travail de création. C'est en quelque sorte le déclencheur à partir duquel vont naître des images, des impressions lors de la phase exploratoire, c'est-à-dire, pour reprendre votre terminologie, lors de la partition exploratoire.

J.L.: C'est bien cela. Nous appelons aussi cette ressource «ressource concrète» pour la distinguer des ressources, disons, humaines (mais toutes deux sont des ressources sensibles). Contrairement au groupe traditionnel de création collective, nous ne partons jamais d'une idée à laquelle nous essayons de donner une forme, mais de faits sensibles. Notre démarche va à l'inverse de la démarche habituelle et c'est là une caractéristique essentielle des cycles dans cette phase initiale de la création.

A.T.: Concrètement, comment identifiez-vous ces ressources sensibles, dites «concrètes»?

J.L.: Très simplement et très naturellement. Une fois que le groupe est prêt et a défini ses objectifs, chacun est invité à fournir des suggestions qui pourraient lancer le processus: un livre lu, un souvenir, une couleur, etc. Mais bien entendu cela doit se faire en continuité avec les décisions préalables du groupe.

A.T.: La ressource sensible «concrète» peut être un objet, par exemple la boule ou les souliers de *la Trilogie des dragons*, ou un son. Mais ce qui est étonnant c'est qu'elle peut également être un texte ou toute une représentation. Ce sont là des ressources très différentes, tant dans leur nature que dans leur complexité.

J.L.: Oui, mais ce sont des ressources de départ quand même. Par exemple quand on fonctionne à partir d'un poème, on ne cherche pas [lors de la partition exploratoire] à faire l'analyse littéraire, intellectuelle ou sémantique du poème. On entend des mots, on voit des images qu'on explorera sans *a priori* et sans chercher une vision globale synthétique ou une interprétation du texte. Ce qui constitue le texte, ses mots, ses sons, son rythme, ses images sont autant de ressources sensibles. Il en va de même pour une représentation théâtrale.

A.T.: Y-a-t-il des ressources sensibles que vous trouvez plus efficaces que d'autres dans le processus de création?

J.L.: Je ne crois pas. Nous avons exploré des objets pour *la Trilogie*, des sons pour *PassAnge*, un poème de Cocteau pour *Vixit*, et toutes ces ressources sensibles ont été efficaces. Les ressources problématiques sont celles qui comportent un message très fort, trop contraignant en quelque sorte. Dans ce cas, le processus d'exploration est orienté, consciemment ou non, et la démarche y perd considérablement en créativité.

A.T.: Vous choisissez donc votre ressource sensible avec beaucoup d'ouverture, de liberté, et avec, comme seules balises, les ressources humaines (les participants et leurs motivations) et les objectifs que vous

avez identifiés et acceptés, ainsi que les ressources matérielles dont vous disposez?

J.L.: Exactement, ce sont là tous les éléments de la création et le fondement de la démarche de création dans les cycles Repère. Mais il faut bien retenir, encore une fois et j'insiste là-dessus, que sans la ressource humaine, sans la sensibilité et la disponibilité de l'artiste, il ne peut rien se passer d'intéressant. Les ressources sensibles tombent à plat. Tout part des artistes et repose sur eux. Ce sont eux qui vont dévoiler la valeur de la ressource sensible qui leur est présentée. Sans eux, cette ressource n'existe pas ou du moins n'a pas de valeur artistique. La ressource humaine, l'artiste en réalité, occupe donc le premier plan. Et cela explique pourquoi nous tenons à partir de ressources sensibles propres à déclencher une réaction chez l'artiste. À partir d'un facteur concret (un objet) ou sensoriel (un son), nous sollicitons l'ensemble de ce qu'il est: son émotivité, son imaginaire et non pas seulement son intellect.

A.T.: Le choix des objectifs et des ressources sensibles correspondantes ne se fait pas à froid. Il y a probablement une préparation.

J.L.: Oui, c'est une question qui nous préoccupe de plus en plus et nous cherchons des moyens pour rendre cette préparation sans cesse plus efficace. Pour l'instant, elle est surtout d'ordre physique. C'est ce que je développe depuis un an et demi en utilisant des techniques de relaxation, de relaxation active, en jouant avec des sons, des couleurs. On agit ainsi, par exemple, pour aborder un personnage.

A.T.: C'est possible dans le contexte d'un travail de recherche ou d'une activité pédagogique, mais est-ce applicable dans la perspective d'une production commerciale?

J.L.: Maintenant que nos techniques sont plus au point, on peut les utiliser efficacement dans le cadre d'une production ordinaire. J'en ai eu la confirmation cet été [en 1990] alors que je faisais la mise en scène de *Fleurs d'acier*, pour un théâtre d'été. Au lieu de commencer par la mise en place, comme on le fait d'habitude, on a fait divers exercices pour accroître notre réceptivité, on a exploré l'espace avec les mots et les

verbes du texte, on a improvisé sur les situations. Et les choses se sont mises en place presque d'elles-mêmes. D'ailleurs je dois dire que maintenant je me sers des cycles pour créer, mais également pour mettre en scène, pour enseigner, pour écrire.

A.T.: Revenons au processus de création. Une fois les ressources définies, vous sollicitez l'émotivité et la créativité des participants. Cela se fait dans la phase d'exploration, au moment du deuxième cycle appelé partition. Là aussi, la définition s'est précisée. Vous ne parliez autrefois que d'une seule partition. Depuis 1986, vous parlez de partition exploratoire et de partition synthétique. Pouvez-vous définir le cycle de la partition et chacune de ses composantes?

J.L.: La partition, c'est l'exploration et l'organisation des ressources. Vous avez raison, au début je n'envisageais cette étape que pour l'organisation des ressources. Je me suis vite rendu compte que la démarche était beaucoup plus complexe. La partition exploratoire, c'est le moment de la fête, de la totale liberté, de la folie. À partir de la ressource sensible, il s'agit de proposer toutes sortes de partitions exploratoires. Il n'y a pas d'évaluation, de jugement de valeur à ce moment.

A.T.: Comment faites-vous ces explorations?

J.L.: Rarement par *brain-storming*, mais plutôt par des improvisations, des jeux d'écriture, des dessins, de la danse, du chant. On explore sans se donner de limites et sans but précis, ce qui nous amène à des expériences complètement libres. Par exemple, lors des explorations pour *En attendant*, l'une des partitions consistait à ouvrir plusieurs fois la valise en disant à chaque fois le premier mot qui nous venait à l'esprit. Tout à coup, pendant cette fête du délire, une image est apparue et s'est imposée.

A.T.: Vous parlez de délire et de fête, mais le processus est tout de même assez structuré.

J.L.: Oui, bien sûr. La partition exploratoire comporte des indications précises: un objectif, une durée, un thème, un nombre de personnages.

Par exemple, prenons le poème *Visite* de Cocteau comme ressource sensible. Tous les participants l'ont lu et ont accepté de le retenir comme ressource sensible parce qu'il correspond à un objectif général accepté préalablement par tous. L'objectif de la partition exploratoire de *Visite* est de rendre vivant le personnage du poète, de le montrer dans une situation. Le thème est le suivant: le poète est malade, il fait de la fièvre et va mourir. Quant aux contraintes, elles sont ici de deux ordres: la scène doit être jouée par deux interprètes et durer dix minutes. Il s'agit là d'une improvisation traditionnelle nécessitant à la fois un dialogue et un jeu sur scène. Mais on peut proposer autre chose. Par exemple, que le poète est mort et qu'on explore l'univers dans lequel il évolue désormais. La danse, la musique et le dessin seront explorés. Je demande alors à tous les participants de monter sur scène pour danser et dessiner. Et les images apparaîtront.

A.T.: Mais qui est cette personne qui impose les objectifs, le thème et les contraintes de la partition exploratoire?

J.L.: N'importe qui. En principe ce devrait être la personne qui a proposé la ressource sensible, mais ce n'est pas un absolu. Généralement on demande la veille que chacun arrive le lendemain avec sa partition, et on l'explore collectivement. Chacun arrive, en somme, avec sa folie, mais une folie organisée qui comporte un objectif. Cela est essentiel au bon fonctionnement de l'exploration. Mais il n'est pas nécessaire de préciser l'objectif aux participants avant qu'ils ne commencent l'exploration. Le jeu, par exemple, peut consister à faire découvrir cet objectif. Il y a donc beaucoup de souplesse malgré les contraintes. En ce qui concerne l'autorité et le processus décisionnel auxquels vous faites allusion, disons que nous reconnaissons à la personne qui a proposé une ressource sensible et/ou qui a produit une partition exploratoire, l'habileté de diriger ses collègues. Le pouvoir appartient donc à celui ou celle qui, dans une conjoncture de création, nous apparaît la mieux placée pour mener une expérience à terme. C'est elle qui prend la direction de l'expérience. Et, comme par ailleurs, nous ne croyons pas à la démocratie en art, en ce sens que les talents et compétences ne sont pas uniformément partagés, nous considérons que lors des phases d'exploration c'est le proposeur qui est le plus compétent. C'est donc lui ou elle qui dirige à ce moment précis.

A.T.: L'exploration donne lieu à de nombreuses situations et fait apparaître une multitude de personnages. Comment gardez-vous la trace de toute cette matière et qui décide de ce qu'il faut retenir pour la suite de la création?

J.L.: Tout le monde participe à cette décision qui provoque des discussions entre les participants. Concrètement, chacun, ou du moins tous ceux qui le peuvent, prend des notes par écrit, mais seulement en ce qui concerne les situations et les personnages. À la fin de la période exploratoire, on procède au bilan, très simplement. Chacun dit ce qu'il a retenu, ce qu'il a préféré, ce qui l'intéresse davantage. C'est donc l'heure des choix, de l'évaluation, mais d'une évaluation collective. Et c'est de cette évaluation que résulte la partition synthétique qui est un montage-collage de tout ce que nous avons retenu de la partition exploratoire, à savoir des personnages, des situations, des couleurs, des sons.

A.T.: Et cette partition synthétique va à son tour donner lieu à de l'exploration?

J.L.: Oui, le cycle reprend et c'est comme ça que, petit à petit, en allant chercher, au besoin, d'autres ressources et en s'arrêtant pour des évaluations, on aboutit à une partition synthétique non pas définitive, mais assez complète.

A.T.: C'est donc pendant cette phase créatrice — la partition synthétique — qu'intervient votre troisième cycle, l'évaluation?

J.L.: Oui.

A.T.: Mais est-il juste de dire que, en réalité, l'évaluation intervient presque tout le temps dans le processus et, en particulier, lors de la définition et du choix des objectifs et des ressources sensibles?

J.L.: Absolument, sauf lors de la partition exploratoire. En ce qui concerne les objectifs, on ne les accepte pas tous d'emblée, on n'accepte pas tous les projets de chacun, il y a des choix et donc une évaluation.

Il y a également, dès le début du processus, un choix et une évaluation des ressources sensibles proposées. Et comme il s'agit de cycles, nous pouvons choisir de revenir au cycle «ressource» et d'en ajouter ou d'en retrancher. Il serait donc faux de dire que l'évaluation n'intervient qu'à un moment très précis de la création. Elle est presque omniprésente. En fait le seul moment où il n'y a aucune évaluation, c'est, je le répète, lors de l'exploration [ou partition exploratoire].

A.T.: On comprend que lors des premières rencontres du groupe, on base l'évaluation sur ce qu'on est et ce qui nous intéresse. Mais qu'arrive-t-il ensuite?

J.L.: Ensuite on se réfère toujours aux objectifs sur lesquels on s'est entendu. Ces objectifs sont nos ultimes critères d'évaluation. On se demande alors si ce qu'on fait correspond bien aux objectifs.

A.T.: Est-ce que cela pourrait aller jusqu'à rejeter une image ou une idée, même excellentes, parce qu'elles ne correspondent à aucun des objectifs fixés?

J.L.: En principe oui, mais si la matière théâtrale qui en résulte est vraiment excellente, elle sera recyclée de toute façon. On se demande si ce qu'on a trouvé cadre bien avec ce qu'on avait établi en groupe. Mais il est également vrai que les objectifs aussi peuvent être modifiés, comme tout le reste d'ailleurs. C'est l'avantage de travailler avec des cycles plutôt que de façon linéaire.

A.T.: Cette fidélité aux objectifs vous est-elle propre ou est-elle partagée par tous les participants?

J.L.: Je pense être celui qui, dans un travail de création en groupe, reste le plus attaché aux objectifs et j'ai toujours beaucoup de réserve à ce qu'on les modifie. Robert [Lepage], lui, a tendance à privilégier l'image et à modifier l'objectif en conséquence, ou à l'oublier. Cette liberté est très créatrice et, en fin de compte, tout à fait respectueuse du processus qui est cyclique et ouvert.

A.T.: C'est à ce moment que vous remettez le projet — sous forme de partition synthétique — à un metteur en scène. Pourquoi n'est-ce pas le groupe qui prend en charge la mise en scène?

J.L.: Parce que ce n'est pas très réaliste. Il y a, au sein même du groupe, des gens qui sont davantage compétents en musique, d'autres en écriture. Certains sont d'excellents animateurs, d'autres veulent d'abord jouer et d'autres, enfin, ont démontré des qualités évidentes en mise en scène. C'est pourquoi le groupe les mandate. Le metteur en scène a tout de même, le plus souvent, participé à toutes les phases de préparation du projet. Ce n'est donc pas un pur étranger qu'on parachute. En plus, le produit de la recherche qu'a menée le groupe et qui lui est confié comporte, encore une fois, les objectifs définis dans les ressources. Le metteur en scène doit en tenir compte, ce qui est passablement contraignant. Tout autant, d'ailleurs, pour un metteur en scène que pour un auteur ou un musicien.

A.T.: Ultimement, cela aboutit à la représentation. Comment la définissez-vous et où la situez-vous dans les cycles?

J.L.: La représentation est l'objet théâtral présenté devant le public. C'est un but ultime mais elle n'est pas toujours définitive et bien qu'on cherche constamment à présenter un produit qui soit le plus esthétique possible, il y a toujours place aux transformations. On peut modifier un spectacle d'une fois à l'autre, ce que Robert Lepage fait encore plus que moi. Il est certain que la représentation a un statut particulier, mais l'objet théâtral n'est jamais achevé. Il est sans cesse perfectible et peut s'améliorer. Comme vous le savez *la Trilogie* n'est plus jouée comme elle l'a été en 1987, et c'est la même chose pour toutes nos productions qui ont duré ou sont parties en tournée. Mais en plus, la représentation peut servir de point de départ pour une autre production, être une ressource sensible qui déclenchera un autre mouvement créateur, un autre processus cyclique.