

## De l'architecture au théâtre Entretien avec Jacques Lessard

Philippe Soldevila

---

Number 52, 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26679ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Soldevila, P. (1989). De l'architecture au théâtre : entretien avec Jacques Lessard. *Jeu*, (52), 31–38.

# LES CYCLES REPÈRE, UNE MÉTHODE

## de l'architecture au théâtre



entretien avec jacques lessard

*Pourriez-vous d'abord définir la philosophie des Cycles Repère, parler de ce qui sous-tend ce mode de création dramatique, cette approche dont vous êtes l'instigateur? Nous pourrions ensuite aborder l'application concrète de cette méthode, étape par étape, pour voir comment les créateurs en arrivent au produit fini, à la représentation.*

**Jacques Lessard** — J'aimerais d'abord préciser que les Cycles Repère n'ont pas surgi tout seuls comme ça, dans l'espace-temps, à cause d'une idée géniale. Leur naissance s'intègre à l'histoire de la pratique du théâtre au Québec, du moins à celle qui prend sa source dans les années 1968-1969. À ce moment, il y a eu un changement dans la pratique: on a alors délaissé le classicisme français hérité, transmis par l'enseignement des maîtres dans les écoles. Par exemple, ici, au Conservatoire d'art dramatique de Québec, M. Valcourt avait exercé une grande influence. On pratiquait le théâtre d'une certaine façon. Puis il y a eu une affirmation de l'identité nationale: on s'est mis à croire au théâtre québécois, ce qui a provoqué — par-delà les auteurs parce qu'il n'y en avait pas beaucoup — la rencontre de gens qui ont «fait» des textes, et entraîné la grande mode des créations collectives des années 1970. Ce mode de fonctionnement, il faut bien le comprendre, répondait à un besoin, celui de redonner aux comédiens la pratique du théâtre. C'est ce qui a mené à l'abolition des rôles et des fonctions; metteurs en scène, comédiens, auteurs, scénographes, éclairagistes, tout le monde, à un moment, a voulu se mêler de tout. En un sens, on remettait en question tout l'univers théâtral. On reprenait tout en main et on refaisait tout ensemble. C'était l'époque de la «collectivité créatrice»; mais en même temps, à force de pratiquer ce genre d'intervention théâtrale, on a provoqué un certain nivellement par le bas. Notre «tout le monde est capable de le faire» s'est révélé faux au bout d'une dizaine d'années, et la création collective s'en est difficilement remise... Aujourd'hui, on évite d'utiliser l'appellation «création collective» sur les affiches et dans toute forme de publicité parce que ces mots font fuir les gens. La création collective a donné du meilleur et du pire dans une proportion «normale» de création: 10% de meilleur et 90% de passable à pire... Cependant, les gens qui ont vu le pire n'ont pas été nécessairement convaincus du bien-fondé de la méthode... En réaction à cela, des gens ont voulu revenir aux rôles traditionnels: un auteur, un metteur en scène, des comédiens et un scénographe. Tout ce processus-là nous a permis, dans les limites de notre très jeune pratique théâtrale québécoise, de redéfinir les rôles, c'est-à-dire de réaliser qu'il y a des experts, des spécialistes dans chaque domaine précis. Mais d'un autre côté, certaines personnes ont aussi compris que la création pratiquée en groupe est aussi très riche, et que c'est en partageant nos diverses habiletés créatrices que naît une ferveur qui fait «lever un spectacle» davantage que s'il est pris en charge par une seule personne.

Diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1970 et récipiendaire du Prix Jean-Valcourt, Jacques Lessard fait un stage d'un an à Londres où il s'intéresse plus particulièrement à la mise en scène. À son retour, il fonde le Circuit Temporaire. Depuis 1974, il enseigne au Conservatoire d'art dramatique de Québec. En 1980, après un séjour d'un an au San Francisco Dancer's Workshop, il fonde le Théâtre Repère, dont il est le codirecteur artistique. Il a mis en scène plus de soixante-quinze spectacles et a joué dans une quarantaine d'autres. Au cours des cinq dernières années, il a élaboré et mis en pratique le processus des Cycles Repère.  
N.d.l.r. Photo: Claudel Huot.

En 1978, quand je suis parti en Californie, j'en avais ras-le-bol de la création collective, où l'on faisait des concessions sans jamais arriver à de vrais consensus. J'étais parti avec le besoin de trouver une solution, l'idée de voir comment j'aimerais fonctionner dans un groupe tout en respectant le fait qu'il faut des auteurs, des metteurs en scène, des musiciens, des scénographes, des comédiens, que chacun a sa place et son rôle, mais aussi dans le désir de conserver ce que j'avais appris de la création collective, c'est-à-dire qu'il était important de se parler et de se respecter dans nos différences. Je suis donc parti étudier là-bas dans une école de mouvement où par hasard le mari de mon professeur Anna Halprin, Laurence Halprin, un architecte, venait d'écrire un livre intitulé *The R.S.V.P. Cycles*, qui préconisait une façon de créer des environnements architecturaux respectueux des habitants et de la nature. Il s'agissait donc d'une espèce de cycle de création — d'un outil — qui mettait en perspective tous les éléments de la création. C'est à partir de *The R.S.V.P. Cycles* que les Cycles Repère sont nés. Ce que disait Halprin — et c'est ce qui est bien important dans sa pensée, qui n'était pas du tout théâtrale mais bien architecturale — c'est que lorsque l'on crée, on passe toujours par quatre étapes: celle des **Ressources** (qui est restée identique dans mon adaptation), celle de *Scoring* (que j'ai traduite par le mot «**Partition**»), celle de *Value action* (que j'ai changée pour «**Évaluation**») et, enfin, celle de *Performance* (que j'ai traduite par «**Représentation**»)... J'arrivais ainsi à reformer un mot, et cela a donné les Cycles Repère. Cet homme-là, en réfléchissant sur l'acte de création, a précisé des mots qui ont eu pour moi une grande résonance: je me suis dit que s'il en était ainsi en architecture, il en était sans doute de même en théâtre, en peinture ou dans n'importe quel art. Je me suis alors demandé comment je fonctionnais dans le travail, et je me suis rendu compte que souvent, dans les créations collectives, on procédait à partir d'idées, que nos ressources étaient des idées et non pas des choses concrètes. En architecture, Halprin se disait: «Ici, j'ai une montagne puis ici j'ai un lac... je ne «bulldozerei» pas la montagne pour la mettre dans le lac, je vais plutôt me servir du lac et de la montagne, et construire mon édifice en harmonie avec les deux éléments qui sont là et qui sont mes ressources concrètes.» Alors je me suis dit: «Si je pars de quelque chose de concret dans mon acte de création, je vais sans doute respecter ce qu'il y a autour et compter avec cet élément au lieu de partir d'une idée qui va tout niveler. En architecture, l'idée de construire un



*En attendant*  
(première version,  
1982). Au premier  
plan, en bas, à gauche,  
le *sumi* qui a servi de  
*Ressource* à l'écriture  
du spectacle. Son  
agrandissement tient  
lieu de toile de fond  
et d'écran. (De gauche  
à droite: Robert  
Lepage, Richard  
Fréchette et Jacques  
Lessard; mise en  
scène du collectif.)

*En attendant*  
(deuxième version,  
1988). Le *sumi*,  
modifié en cours  
d'Évaluation, apparaît  
dorénavant en  
transparence pour  
répondre à un nouvel  
objectif. La dernière  
représentation de  
1982 a servi de  
Ressource pour la  
version de 1988.  
Certaines scènes ont  
été retranchées, de  
nouvelles sont  
apparues, et les autres  
ont été modifiées  
pour correspondre  
aux altérations  
sociales qui ont eu  
lieu. (Dans l'ordre  
habituel : Richard  
Fréchette, Michel  
Nadeau et Lorraine  
Côté, mise en scène  
de Jacques Lessard.)  
Photo : Richard  
Lamontagne.



---

«L'architecte disait : «Quand vous choisissez un matériau comme ressource pour créer, il faut que vous ayez une relation avec lui. Il faut qu'il vous touche, parce que s'il ne vous touche pas, vous n'en ferez pas grand chose.» À mon sens, il en est de même dans l'acte de création théâtrale.»

---

gratte-ciel est bien une *idée*, mais si l'architecte voit le lieu dans lequel il va le construire, il le construira sans doute d'une manière autre que celle de son idée abstraite, parce qu'il va essayer de respecter l'environnement.» J'ai donc fait le lien entre la méthode de Halprin et le théâtre, mais n'importe qui aurait pu le faire : j'étais là, ça m'a sauté aux yeux parce que j'étais dans une période de réflexion... et j'imagine que les choses arrivent au bon moment dans la vie.

Ainsi, j'ai pensé qu'en travaillant avec des ressources concrètes plutôt qu'à partir d'idées ou de thèmes, les idées allaient émerger par la suite puisqu'elles sont toujours le fruit d'une réflexion ou d'un travail. J'ai observé et analysé ce que Halprin appelait *scoring* : il s'agissait de prendre toutes les ressources et de les explorer, de voir leurs différentes possibilités d'utilisation, de mesurer leur potentiel. C'est ce que j'ai appelé *Partition*, c'est-à-dire l'organisation et l'exploration des ressources. Qu'est-ce qu'on fait ? On se met à les explorer, à les observer sous des angles auxquels on n'aurait pas pensé si on les avait regardées comme d'habitude. Le phénomène de la partition exploratoire et même synthétique, c'est toujours d'essayer de voir ce que, dans la ressource, on ne perçoit pas habituellement. En fait, on cherche à voir les aspects qui ne nous apparaissent pas à la première lecture, au premier degré.

*Vous parlez de partition synthétique; de quoi s'agit-il?*

**J.L.** — Certaines partitions explorent, font exploser les ressources, d'autres les synthétisent. J'y reviendrai lorsque nous en serons aux choses plus concrètes et pratiques...

Une chose m'avait donc frappé dans cet ouvrage. L'architecte disait: «Quand vous choisissez un matériau comme ressource pour créer, il faut que vous ayez une relation avec lui. Il faut qu'il vous touche, parce que s'il ne vous touche pas, vous n'en ferez pas grand-chose.» À mon sens, il en est de même dans l'acte de création théâtrale. Par exemple, pour faire une pièce sur le couple, on peut partir du couple comme notion... Par contre, si on part d'une lettre déchirée que quelqu'un vient de recevoir de la part de la personne qu'il aime et qui vient de le quitter, on utilise un élément bien concret, qui nous fait quelque chose. On peut travailler avec cela parce que le matériau théâtral à partir duquel on va créer, c'est une émotion. La ressource doit donc non seulement être concrète, mais aussi sensible. Il n'est pas nécessaire de savoir pourquoi elle nous touche, le seul fait qu'elle nous touche suffit. C'est plus tard, dans l'exploration, qu'on l'apprendra. C'est justement là qu'intervient la Partition: la ressource concrète nous touche, et on essaiera de découvrir ce qu'elle touche, ce qu'elle remue en nous, ce qu'elle fait bouger sur le plan émotif... Avec ce matériau-là, on pourra alors commencer à construire. Ce qui fait l'originalité des Cycles Repère, c'est qu'à ce moment arrive un grand respect de l'artiste, de ses émotions à lui, du filtre qui lui est intime et à travers lequel passe le monde qui l'entoure.

J'avais donc compris qu'il était important de créer d'une façon concrète et sensible. Mais qu'allait-il arriver lorsqu'on allait se retrouver sept ou huit artistes? Comment allait-on pouvoir se respecter? Je n'ai pas encore de réponse absolue là-dessus. La piste que je poursuis depuis cinq ou six ans, c'est qu'il est impossible que huit artistes soient égaux dans un travail. Il faut que la ressource en touche un d'abord, et que celui-ci réussisse à atteindre et à gagner les autres. Les artistes sont donc, avec leur sensibilité, au service d'une vision. Il faut une vision. Et quand on accepte comme artiste de collaborer, il faut défendre constamment ce que ça nous fait, mais il faut aussi se subordonner à la vision globale. Il est important que chacun ait cette humilité-là. De là l'importance de ce qu'on découvre en pratiquant les Cycles Repère: un auteur nourri par le jeu des comédiens, par leurs improvisations, a quand même sa part énorme de solitude pour tout prendre ce qu'on lui apporte et en faire quelque chose qui lui appartienne à lui, et qui va ensuite retourner aux comédiens pour être encore retransformé par eux. Il y a des étapes à respecter. Je pense aujourd'hui qu'il est fou de croire qu'on peut, tous ensemble, pendant six semaines, faire un spectacle. Des moments de réflexion et de solitude sont essentiels à chacun des créateurs, et ces moments d'isolement ont été niés au cours du processus de création collective des années 1970. Il faut y revenir selon moi.

J'ai donc parlé des Ressources, la matière de base avec laquelle on crée, et des Partitions, qui sont une façon d'explorer ces ressources pour trouver ce qu'elles peuvent nous apporter et dans quelles directions elles peuvent aller. La troisième étape, c'est l'Évaluation.

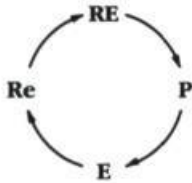
C'est à ce moment que l'analyse entre spécifiquement en jeu parce que jusqu'alors on n'a fait qu'explorer *sans porter aucun jugement de valeur* tout ce que les Ressources nous ont inspiré. L'Évaluation, c'est la prise de conscience du propos, c'est aussi la mise en perspective de nos objectifs; et finalement, la mise en relation des objectifs avec le propos. Il s'agit de commencer à établir des paramètres pour ne pas refaire l'histoire du théâtre dans chacune des pièces. Il faut aller plus précisément dans l'énumération, l'inventaire et la structure de ce que l'on veut faire. Les discussions interviennent, c'est le moment des choix. Aucun choix n'est intervenu dans l'exploration (Partition). Aucun. La liberté était totale. On a pu aller dans toutes les directions et tout se permettre. L'Évaluation, elle, devient restrictive.

Enfin la Représentation, la dernière étape, est ce qu'elle a toujours été: le produit de l'acte créateur. C'est la pièce réalisée qu'on présente au public.

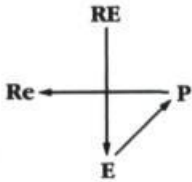
*Vixit* (1988). Le texte a été écrit par Céline Bonnier après une période exploratoire de six semaines, puis mis en scène par Gérard Gagnon et Jacques Lessard. Le poème «Visite» de Jean Cocteau a servi de Ressource. Le personnage du soldat tué par une balle perdue est devenu, en cours de *Partition*, celui d'une jeune cinéaste (Marie Gignac) fauchée en pleine gloire lors d'un banal accident de plateau. Photo: Richard Lamontagne.



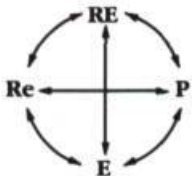
J'aimerais préciser que la particularité des Cycles Repère — et c'est pour cela qu'on les appelle *les* Cycles — c'est que toutes ces étapes, aussi structurées soient-elles, se recoupent. On peut procéder de manière circulaire: RE-P-E-Re



C'est *un* Cycle. On obtient un produit fini quand se boucle le cercle. Mais on peut aussi bien fonctionner de façon croisée: RE-E-P-Re.



La plupart du temps, cependant, on passe à travers de nombreux cycles avant d'en arriver à un produit satisfaisant (exemple: RE-P-E-P-RE-E-RE-P-E-Re). Voici d'ailleurs un exemple d'un graphique représentant tous les cycles possibles.





*Vixit* (1988). Au cours des Partitions, le poème «Visite» fut exploré sous l'angle cinématographique, cher à Cocteau. Quelques séquences étaient présentées lors de la représentation. (L'acteur : Gérald Gagnon.) Photo : Richard Lamontagne.

Par exemple, la Représentation — et c'est ce qui devient dynamique — peut nous servir de nouvelle REssource, que l'on recycle. C'est ce qui s'est passé pour *En attendant, la Trilogie des dragons, le Polygraphe...* On ré-Évalue la Représentation, on se demande si elle correspond à nos objectifs, on change ce qu'on veut changer. S'il n'y a pas de réponse à ce qu'on voulait changer, la nouvelle Représentation devient une REssource que l'on explore à nouveau (comme il a été fait avec *le Polygraphe*, qui a énormément changé depuis le début et qui est devenu une nouvelle Représentation).

Le «processus» suppose et supporte une grande mobilité, sauf que lorsqu'on en est à une étape — et c'est, je crois, la force des Cycles —, on doit respecter les axiomes qui lui sont propres. Si on en est à l'étape Ressource, on ne fera pas d'Évaluation, et si on est à l'étape Partition, on ne rejette rien. Mais quand on en est à l'Évaluation, alors on sait ce qu'on peut se permettre, au lieu de tout faire tout le temps n'importe comment. On sait à quel moment de la création on en est et, sachant cela, on parvient à avoir un plus grand contrôle du processus créateur. Il n'y a rien de miraculeux dans les Cycles Repère et ils ne donneront de génie à personne. Il s'agit plutôt, simplement, d'un instrument plus précis, d'un outil qui permet d'avoir une plus grande prise sur le travail de création. Le «processus» demeure toujours à la mesure des créateurs qui s'en servent.

*Croyez-vous que la Partition, cet éclatement dans l'exploration ou par elle, représente un travail sur le plan de l'intuitif, de l'imaginaire ou si l'on veut de l'inconscient, alors que l'étape qui lui succède, l'Évaluation, consiste plus en une intervention de la raison pour resserrer cet éclatement ?*

**J.L.** — Je ne tranche évidemment pas cela au couteau mais, effectivement, l'Évaluation est plus un travail sur la structure et les objectifs, quoique les émotions interviennent aussi là-dedans. On fait

---

«Les Cycles Repère ne sont pas un moyen d'affirmer des choses ni de les imposer dans la représentation. C'est un questionnement. Un questionnement perpétuel sur la ressource.»

---

parfois des choix qui sont purement émotifs... sauf qu'on sait quand ils sont purement émotifs, au lieu de se faire croire qu'ils ne le sont pas. Une chose est certaine, on apprend, parfois douloureusement, au cours de la phase «Évaluation» que *créer, c'est choisir*. Dans l'Évaluation, on peut faire un choix émotif et se dire: «Oui, c'est ce que je veux, c'est ça qui me frappe, c'est ce que je désire.» C'est ce que l'on doit faire, même si on ne sait pas encore pourquoi. Il faut accepter cette incertitude, qui est en somme celle du créateur.

*Je posais cette question parce que j'ai toujours entendu parler d'«intuition» par rapport aux Cycles Repère, et qu'il me semble aussi utopique de dire — et j'emprunte une phrase chère au Théâtre Repère pour vous l'avoir souvent entendu prononcer: «Il n'y a pas de démocratie en art» — que de dire: «On ne se sert pas de la raison en théâtre.»*

**J.L.** — On se sert de la raison. On s'en sert énormément. Sauf qu'on sait précisément quand on le fait. Voilà la différence. Les Cycles sont une réflexion sur ce que l'on fait au moment où on le fait. Le processus des Cycles, je le répète, est un outil qui facilite le travail. Et il y a même des instruments et des façons d'explorer que nous avons développés au cours des dix dernières années et qui n'existaient pas au début des Cycles. Par exemple: faire un dessin à partir d'une phrase... Tout à coup, de ce dessin émergent des objets que l'on décide de faire dialoguer. C'est complètement libre, c'est fou, mais ce que l'on voit dans un dessin suffit pour en arriver à quelque chose. *En attendant* a été créé à partir d'un dessin (d'un *sumi*), et c'est tout. On s'est demandé ce qu'on y voyait, on a écrit les verbes et les adjectifs que l'image nous inspirait. On en a fait une banque de mots avec lesquels chacun a inventé une histoire. Et dans les trois histoires (celle de Richard Fréchette, celle de Robert Lepage et la mienne), par un pur hasard, il y avait une gare, et il y avait quelqu'un qui attendait. La gare et l'attente nous ont tous trois stimulés, puis on s'est mis à improviser... des personnages ont émergé... un sourd-muet... une chanteuse *country*... Il y a donc beaucoup d'intuition, mais il faut aussi beaucoup d'organisation pour en arriver, par exemple, à ce que le sourd-muet devienne le *bouncer* de la chanteuse, etc. Une grande liberté, donc, mais aussi de l'intervention.

Les Cycles Repère ne sont pas un moyen d'affirmer des choses ni de les imposer dans la représentation. C'est un questionnement. Un questionnement perpétuel sur la ressource. Prenons par exemple le texte de Cocteau, *Visite*, qui a servi de ressource pour *Vixit*. Nous nous sommes demandé: *si* tous les verbes du texte étaient des personnes, que feraient-ils? C'est «flyé» mais on se le permet, même si cela risque de n'aboutir à rien de concluant. Alors on change de «si», ce «si» magique que l'on retrouve chez Stanislavski. Chacun se sert simplement de tous les instruments qu'il possède comme créateur, suivant sa formation et sa spécialité. On doit couvrir un grand champ où l'on est susceptible de trouver, en «sondant», bien des choses inattendues et insolites: on se questionne, on ne sait pas où se trouvera le gisement. Il y a des créateurs, à l'opposé, qui savent précisément ce qu'ils recherchent et où cela se trouve: ils y vont directement, sans avoir la chance de découvrir tout ce qui se trouve probablement à côté de ce qu'ils convoitaient et qui aurait peut-être été plus riche. C'est pourquoi la période exploratoire est bien importante et qu'il ne faut en rien brimer sa liberté par l'intervention prématurée de la critique.

*Votre outil de travail est un cycle dans le sens qu'il peut se répondre à lui-même en réutilisant, comme vous le dites, une représentation comme ressource. N'y a-t-il pas dans ce procédé cyclique, comme dans celui des R.S.V.P. de Laurence Halprin, une philosophie très orientale?*

**J.L.** — Oui, et je pense qu'il n'y a rien de très neuf là-dedans. Il s'agit simplement de laisser libre l'imaginaire et de respecter les rôles et la sensibilité de chacun. Dans notre façon de procéder, il faut toujours, vis-à-vis des ressources, se poser la même question: «Qu'est-ce que ça me fait



ressentir?» Alors, en partant de l'impression que la ressource me fait, jamais je n'irai imposer une idée sur le spectacle que j'entends ou le niveler par un concert d'opinions.

*C'est un mode d'écoute de soi et des autres?*

**J.L.** — Oui, et dans le respect, pour arriver à des consensus sans concession. C'est là la chose la plus difficile.

*Un consensus sans concession, est-ce possible?*

**J.L.** — Oui, je crois. J'ai commencé à écrire un livre sur les Cycles Repère et le travail théâtral il y a deux ans. Mais ce qui me semblait limpide au départ s'est avéré particulièrement difficile à mettre en mots. Je me suis donc arrêté un moment, car il y avait certaines choses que je voulais vérifier. Mais, pour répondre à ta question, j'oserais un «parfois». Il n'y a pas de démocratie en art. On doit être capable de laisser tomber une chose à laquelle on tient au profit d'une autre plus forte. Tellement forte que la nôtre ne tient plus: elle tiendrait ailleurs, autrement, dans un autre contexte. C'est pourquoi il faut être très ouvert, très sensible, et être capable de reconnaître — et voilà où s'efface l'ego pour laisser place à l'humilité — qu'une image a plus de force qu'une idée à laquelle on tenait. Lorsqu'on sert un spectacle, un propos, on arrive à le faire: on ne concède plus, on construit; on ajoute au lieu de soustraire.

*«Il n'y a pas de démocratie dans l'art», dites-vous, encore une fois... Lorsqu'on nie la démocratie, cela laisse habituellement entrevoir l'idée d'une dictature... Mais il n'y a pas non plus de dictature dans les Cycles Repère, semble-t-il. N'y aurait-il simplement pas de politique?*

**J.L.** — Ah! Voilà! Il n'y a pas de dictature mais il y a des *leaders*. Il faut être au service d'une oeuvre et pas au service d'une tyrannie. Un metteur en scène qui travaille avec les Cycles sera toujours à l'écoute des différents artistes réunis et oeuvrant chacun dans son domaine. Et tous seront sur le même pied, même si ce metteur en scène est le «décideur ultime». Trop de chefs et pas assez d'Indiens, c'est impossible, parce que c'est le plus petit dénominateur commun qui l'emporte. Et voilà ce que j'entendais par l'«ère du nivellement par le bas» en parlant de la création collective des années 1970. Pour que tout le monde s'accorde sur une chose, il faut avoir parlé d'opinions, et l'art n'a que faire des opinions. L'art fonctionne avec quelque chose de bien plus global, avec l'«être» tout entier, la tête et le coeur.

propos recueillis par **philippe soldevila** \*  
à québec, le 18 janvier 1989

\* Détenteur de deux baccalauréats, le premier en littérature française (Université Laval), le second en théâtre (Université d'Ottawa), Philippe Soldevila a été assistant-metteur en scène pour *la Trilogie des dragons et les Plaques tectoniques* du Théâtre Repère. Avec des finissants du Conservatoire de Québec (1989), il vient de fonder la troupe *Sortie de Secours*, dont le premier spectacle sera présenté à l'Implanthéâtre au début de 1990. N.d.l.r.