

Un terme suspect

Michel Vaïs

Numéro 77, 1995

Relève, héritage et renouveau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27626ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (1995). Un terme suspect. *Jeu*, (77), 8–13.

La relève : qu'est-ce à dire ?

Michel Vaïs

Un terme suspect

Selon le dictionnaire, le premier sens du mot « relève » a à voir avec le « remplacement d'une personne, d'une équipe par une autre dans un travail continu ». Au sens figuré, ce remplacement peut s'appliquer à « une action, une tâche collective¹ ». Si l'on passe du substantif au verbe, on se rend compte qu'on se relève après être tombé, ou après s'être placé en fâcheuse position. On peut aussi relever le gant, c'est-à-dire accepter un défi, relever des fautes ou des contradictions dans un exposé — dans le sens de mettre en relief —, relever la tête ou encore ses jupes, relever une personne aux yeux d'une autre — c'est-à-dire la rehausser —, relever une sauce ou un récit en les pimentant, relever de maladie, relever quelqu'un d'une obligation ou d'une promesse et, bien sûr, relever une sentinelle : c'est ce que l'on appelle la relève de la garde.

C'est un de ces concepts dont les sens se bousculent quand on les emploie. Un de ces mots pièges de la langue française, à la fois riche (infiniment plus riche que l'équivalent anglais *take over*, par exemple) et d'emblée suspect car certains des sens qu'il évoque apparaissent péjoratifs. Lors de l'inauguration des 20 jours du théâtre à risque en 1990, la directrice artistique Sylvie Lachance a justement défendu l'expression « théâtre à risque » en affirmant qu'elle la préférerait aux termes d'avant-garde, de théâtre expérimental, de recherche, d'essai ou... de relève : « Parler de relève, c'est laisser entendre qu'on est tombé ! » lança-t-elle alors à un parterre de journalistes amusés et de jeunes artisans du théâtre approbateurs. Je pensais pour ma part à certains groupes de relève qui sont rapidement retombés... dans l'oubli !

Plus récemment, Jean Beauvoyer titrait son article sur la Soirée des Masques : « À quand un Masque pour la relève² ? » Notant que, pour sa deuxième édition, le gala de l'Académie québécoise du théâtre devait faire une place à la Révélation de l'année, notre confrère précisa que « la révélation n'est pas nécessairement la relève, même si on s'en rapproche, et il me semble qu'un gala de cette envergure devrait faire une plus large part au jeune théâtre ». Puis il évoqua les *jeunes* auteurs, les *jeunes* comédiens et les *jeunes* metteurs en scène. Ne sont-ce que les jeunes qui relèvent ? Le destin des vieux est-il d'être un jour relevés ? Si oui, quand cesse-t-on d'être jeune, et où commence la vieillesse ?

1. *Petit Robert*, Paris, 1982, p. 1652.

2. *La Presse*, 20 novembre 1995, p. B5.

« L'origine du terme relève est militaire. » *On Leave* de Clare Atwood. Une cantine du YMCA dans un grand terminus de Londres au crépuscule, pendant la Seconde Guerre mondiale. Reproduction tirée de *Art & War*, London, Canadian War Records Office, Tableau IX.



Et l'avant-garde ?

Soulignons que même si l'origine du terme relève est militaire³, il ne comporte aucune référence au « gros de la troupe », contrairement à « avant-garde ». Relever une sentinelle, c'est simplement la relayer, la remplacer pour la soulager, afin de lui permettre de se reposer. La relève est essentiellement temporaire. Le soldat de relève est censé faire exactement le même travail que son prédécesseur, pour pouvoir ensuite être relevé à son tour... sous peine d'être « relevé » de ses fonctions, au sens de congédié, cette fois ! Et celui qui le relèvera pourra être celui-là même que le soldat a relevé il y a une heure. Ainsi se manifeste le chaînon de solidarité de la relève. À chaque relève sa relève. Échange de bons procédés.

L'avant-garde, de son côté, n'a de sens que par rapport à la garde. Il faut donc une garde, et même une vieille garde, pour donner son sens à l'avant-garde. Un jour, elle aura fait école, se sera institutionnalisée, et verra une jeune garde monter à l'assaut des conventions établies pour les bousculer comme à la bataille d'*Hernani*. À une table ronde que j'animais le 10 novembre 1995 lors d'un colloque sur Ionesco organisé au Conservatoire d'art dramatique de Montréal par Cinéspec, Jean-Guy Sabourin, ancien directeur des Apprentis-Sorciers, expliquait en quoi sa troupe pouvait prétendre faire du théâtre d'avant-garde dans les années cinquante et soixante : « L'avant-garde n'avait de sens à l'époque que parce qu'il y avait une garde, et une garde magnifique ! » Il rappela que lui et ses amis des Apprentis-Sorciers adoraient

3. *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, 1993, p. 1757.

fréquenter le TNM et le Rideau Vert encore bien jeunes, qu'ils voyaient tout ce qui se jouait à Montréal et que, dans certains cas, ils pouvaient même voir une pièce deux ou trois fois. Monter Ionesco ou Brecht dans des théâtres de poche n'avait d'intérêt que parce que, dans les plus grandes salles, le public avait accès à Molière ou à Anouilh.

Il existe donc une véritable complémentarité entre l'avant-garde et la garde, basée non pas cette fois sur la solidarité, mais sur une sorte de respect mutuel. Chacune trouve son sens par rapport à l'autre. Par ailleurs, une avant-garde confirmée⁴ accède, en se transformant, à la légitimité. N'est-il pas symptomatique que 1996 marque l'entrée d'Eugène Ionesco au Rideau Vert, où Daniel Roussel a signé en janvier la mise en scène de *la Cantatrice chauve* et de *la Leçon* ? Il est vrai que, depuis la création québécoise de plusieurs pièces de l'auteur roumain à la Boulangerie dès la fin des années cinquante, Ionesco a troqué sa gidouille de pataphysicien pour un habit vert d'académicien.

En matière de relève artistique, on ne peut parler de complémentarité, mais seulement de relais. Les « jeunes » — ou ceux qui ont le talent de se faire passer pour tels — constatent que les « vieux » sont essoufflés et proposent charitablement de travailler à leur place pour poursuivre leur œuvre. Au besoin, ils vont les pousser un peu, modifier certaines techniques. Le moindre aveu d'impuissance signe le départ des artistes établis. Renouvelle-toi ou meurs. Résiste ou crève. Ôte-toi que je m'y mette. Par ailleurs, on s'entendra facilement là-dessus : relève n'est pas ravalement. Relever un édifice qui menace de s'effondrer, c'est bien plus que le ravalier.

Les noms de l'espoir

La relève au théâtre est un mot tarte à la crème : il risque de recouvrir bien des ingrédients inattendus. Aussi, la relève ne peut vraiment exister que par rapport à un secteur ou un aspect de l'activité théâtrale. Chacun a sa relève, et la relève de l'un n'est pas nécessairement celle de l'autre. Il y a la relève des acteurs, comme le très jeune Hugolin Chevrette-Landesque, que l'on a découvert dans *la Maison suspendue* de Michel Tremblay chez Jean-Duceppe ; celle des scénographes, comme Guillaume Lord qui a signé *le Temps et la Chambre* au TNM ; celle des concepteurs de costumes



« L'avant-garde [...] verra une jeune garde monter à l'assaut des conventions établies pour les bousculer comme à la bataille d'Hernani. » *Les Romains échevelés à la première d'Hernani*, gravure de Granville (Bibliothèque nationale, Paris, 1836).
Reproduction tirée de *Théâtre en France*, tome II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 61.

4. « L'avant-garde ne peut être généralement reconnue qu'après coup, lorsqu'elle aura réussi, lorsque les écrivains et artistes d'avant-garde auront été suivis, lorsqu'ils auront créé une école dominante, un style culturel qui se serait imposé et aurait conquis une époque. Par conséquent, on ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle, lorsqu'elle est devenue arrière-garde [...] » Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 26.

Programme de *Fin de partie* de Beckett, une production des Apprentis-Sorciers, dans une mise en scène de Jean-Guy Sabourin (septembre 1958). Graphisme : Claude Sabourin. Service des archives de l'Université du Québec à Montréal, Fonds des Apprentis-Sorciers.

et celle des auteurs. Le théâtre d'été a ses auteurs de relève (comme Chantal Cadieux ou Carole Tremblay), ses directeurs de relève (comme Jean-Bernard Hébert du Théâtre ProFusion, qui vient d'acquérir le Théâtre de Marjolaine), ses metteurs en scène et ses comédiens de relève. Pierre-Yves Lemieux apparaît comme l'auteur de relève de la Compagnie Jean-Duceppe depuis *Claude ou les Désarrois amoureux I et II* ; Serge Denoncourt et Denis Marleau, comme les metteurs en scène de relève du TNM à cause du *Temps et la Chambre* et de *Lulu* ; Alexis Martin est l'auteur de relève du Nouveau Théâtre Expérimental depuis qu'il a écrit *Matroni et moi* (et obtenu ainsi le prix Révélation au gala des Masques) et, sur un plan plus large, on peut estimer qu'il fait partie de la relève du théâtre expérimental tout court, puisque cette pièce qu'il a écrite et mise en scène d'abord au NTE a ensuite été présentée par la compagnie qu'il dirige et qui porte le nom particulièrement « relevé » de Groupement Forestier du Théâtre.



Je l'ai laissé entendre plus haut : faire du mot relève un synonyme de jeune est délicat. Une bonne vingtaine d'années séparent entre eux certains des artistes cités plus haut. De même, tout ce qui est nouveau ne peut pas davantage être automatiquement identifié à la relève. Quand on parle de relève, on sous-entend avant tout un espoir. On porte donc un jugement de valeur, en laissant penser que ce spectacle ou cet auteur, cette compagnie ou ce metteur en scène vont un jour en remplacer d'autres. Et la relève pour *Jeu* n'est pas non plus celle que *La Presse* désignerait ainsi.

« Une avant-garde confirmée accède, en se transformant, à la légitimité. » Affichette-programme d'*Ubu Roi*, dessinée de la main d'Alfred Jarry (Bibliothèque nationale, Paris, 1896). Reproduction tirée de *Théâtre en France*, tome II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 327.

On voit donc que le terme relève est un concept flou, qui comporte implicitement un jugement de valeur et qui risque facilement d'être identifié à jeune, à nouveau (rien ne devient plus vite périmé que la jeunesse et la nouveauté) ou pis, à marginal. Combien de groupes ou d'artistes du théâtre en effet, associés un temps à la relève, se cantonnent depuis des lustres dans une marginalité évidente ? L'Atelier Studio Kaléidoscope de Marthe Mercure, la Compagnie des Arts



Exilio d'Alberto Kurapel, le Théâtre Acte 3 de Jean-Maurice Gélinas, Tess Imaginaire de Mario Boivin, le Groupe Multidisciplinaire de Montréal de Jean-Luc Denis, qui ressurgissent épisodiquement dans l'actualité théâtrale, appartiennent-ils à l'éternelle avant-garde, à une relève désespérée ou à une marginalité un brin pathologique ? Le Pool a disparu ; il aurait pu subsister, s'accrocher comme le fait le Théâtre des

Cuisines, presque uniquement pour la forme et en proposant un spectacle tous les cinq ou dix ans. Verra-t-on un jour réapparaître le fantôme de l'Eskabel, tout de tulle vêtu, dans un nuage d'encens ? Un avatar des Productions Germaine Larose ? Une rallonge de la Rallonge⁵ ?

Reste à voir si le parcours des Productions Itinéraires, de la Récidive, du Théâtre Pluriel, d'Imagina Mundi, du Quiproquo Théâtre ou de Mécanique Générale ressemblera à celui de certains de leurs aînés demeurés dans la marginalité ou si, comme le Théâtre Expérimental des Femmes, la Veillée, Carbone

14 ou l'Opsis, ils finiront par avoir pignon sur rue. Car on dira ce qu'on voudra, un lieu fixe est bien utile, non seulement pour mettre fin à l'errance, mais surtout pour cesser d'être associé à la relève et pénétrer le cénacle de l'institution. L'installation dans une salle identifiable (fût-ce en locataire, comme le Théâtre PàP 2 à l'Espace GO) comporte l'assurance que l'on est maintenant bien debout, lire, qu'on n'a plus besoin de se relever.

Cheval de Troie ou franc-tireur ?

Depuis la disparition du programme Explorations du Conseil des Arts du Canada, qui a permis l'éclosion de nombreux nouveaux groupes, les artistes doivent essentiellement se rabattre sur le maigre apport de l'entreprise privée pour exister en tant que compagnies⁶, ou alors accepter de se glisser individuellement dans les moules établis. Car ces moules ne peuvent que difficilement intégrer des groupes, qui contesteront par trop leurs structures mêmes. La seule manière d'accéder au théâtre établi est d'y entrer en tant qu'individu, tel le cheval de Troie, pour y libérer les soldats tapis dans le ventre de la bête.

5. Parmi les 115 compagnies théâtrales créées au Québec depuis 1970, Solange Lévesque en cite plusieurs dans *Jeu* 52, 1989.3, où elle amorce le dossier « Vous avez dit expérimental ? » par un article titré « De l'importance du terme ».

6. Cela, au moment même où les nouvelles exigences de la publicité et du marketing rendent plus onéreux que jamais l'avènement de tout nouveau groupe. La seule solution pour plusieurs est alors de payer de leur poche. Combien investissent leurs propres cachets de télévision, de doublage ou de théâtre d'été dans la création d'une compagnie ? S'il est de notoriété publique que, jadis, Paul Buissonneau a longtemps fait vivre le Quart'Sous grâce à son salaire de fonctionnaire à la Ville de Montréal, sait-on que, tout récemment, Henri Barras a largement puisé dans un héritage pour fonder, avec quelques comédiens, la Comédie de l'Art après le brusque changement d'orientation du Café de la Place ?



« Il y a la relève des acteurs [...] ; celle des scénographes [...] ; celle des concepteurs de costumes et celle des auteurs. » Il y a aussi la relève des architectes. Le Théâtre Olympique de Vicence, de style Renaissance, construit par Palladio en 1580 sur le modèle des théâtres antiques. Photo tirée de *Théâtre en France*, tome I, *Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 105.



« Chacun a sa relève. »
De haut en bas, *L'Avare*
de Molière au TNM,
mis en scène par Jean
Gascon en 1951 et en
1961 (Photos : Henri
Paul), et par Olivier
Reichenbach en 1985
(Photo : Robert
Etcheverry).

Généralement, c'est le metteur en scène qui joue ce rôle de personnage pivot, mi-cheval de Troie mi-kamikaze. C'est d'ailleurs de cette façon que, bien souvent, la relève en mise en scène est authentifiée. C'est ainsi que Denis Marleau a drainé avec lui des collaborateurs du Théâtre UBU lorsqu'il a monté *Roberto Zucco* pour la Nouvelle Compagnie Théâtrale ; que Lorraine Pintal, René Richard Cyr, Claude Poissant, Serge Denoncourt ont amené des gens de leur entourage lorsqu'ils ont accédé aux grands plateaux du TNM ou du Trident en tant que metteurs en scène. Il a fallu que ces artistes quittent — provisoirement ou définitivement — la Rallonge, le Petit à Petit, l'Opsis, pour se voir reconnus comme metteurs en scène. En 1968, c'est cependant dans le sillon d'un auteur qu'André Brassard avait fait irruption au Rideau Vert avec une grande partie de sa troupe du Mouvement contemporain (comédiens, décorateur, conceptrice de costumes). Michel Tremblay fut leur cheval de Troie.

Mais pour n'avoir pas suivi le même parcours, Gilles Maheu n'a jamais vraiment été consacré metteur en scène. On le reconnaît plutôt comme un créateur de spectacles. Et les artisans de Carbone 14 ne se produisent guère à Montréal ailleurs qu'à l'Usine C (et auparavant à l'Espace Libre). Le processus ne fonctionne évidemment pas toujours aussi bien. Il a des ratés. Après s'être brûlé les ailes au TNM avec son *Roi Lear*, Jean Asselin n'a pas récidivé. Aussi, les mimes d'Omnibus n'ont-ils pas pris l'habitude d'arpenter de leurs grandes enjambées le plateau de ce théâtre. Par contre, depuis la création des *Belles-Sœurs*, Brassard a conservé et amplifié son image de metteur en scène dans l'institution, et Rita Lafontaine n'a pas été inactive une seule saison sur nos grandes scènes.

D'autres metteurs en scène, récemment engagés par de grandes compagnies, n'étaient pas identifiés à un groupe. Alice Ronfard, Yves Desgagnés, Martine Beaulne sont arrivés seuls au TNM, à la NCT, à la Compagnie Jean-Duceppe pour renouveler des façons de faire du théâtre, transmettre un nouveau style, s'opposer à certains usages ou en prolonger d'autres. Ce sont les francs-tireurs de la relève. L'espoir qu'ils nourrissent dans le monde du théâtre et dans le public n'est cependant pas moins grand que l'espoir suscité par leurs collègues directeurs de troupe.

Seule ou à la tête d'une horde clandestine, à visage découvert ou masquée, à pas feutrés ou résolus, jeune ou moins jeune, la relève est la menace protéiforme la plus essentielle au théâtre ; la seule qui lui permette de survivre, inchangé mais toujours neuf, à travers les siècles. ◆