

Considérations intempestives sur un vocable avarié

Guy Beausoleil

Numéro 135 (2), 2010

Subversion

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63125ac>

[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

Beausoleil, G. (2010). Considérations intempestives sur un vocable avarié. *Jeu*, (135), 100–109.

Dossier

Subversion

GUY BEAUSOLEIL CONSIDÉRATIONS INTEMPESTIVES SUR UN VOCABLE AVARIÉ

Jéréemiah Peachum – [...] Car l’homme possède une redoutable aptitude à se rendre insensible pour ainsi dire à volonté.

Bertolt Brecht, *l’Opéra de quat’sous*

Maître du « théâtre invisible », M. Peachum s’y entend pour mettre en scène la dérélliction pathétique au détour des boulevards chics : ses faux éclopés, ses faux scrofuleux font merveille. Quel est l’enjeu de sa démarche ? Le lucre. Quel est son système ? Remuer la mauvaise conscience des nantis : par l’acte charitable – cette *indulgence* séculière –, on achète hypocritement sa paix d’esprit et redore son estime de soi comme le décapant rend son lustre à l’argenterie.

Peachum, fin connaisseur des motivations humaines, sait qu’il doit sans cesse lutter par la surenchère contre l’inévitable émoussement des sensibilités face à l’étalage de la misère. Jusqu’où doit-on aller, se demande-t-il, pour empêcher que les gobe-mouches ne se mithridatisent totalement ? L’escalade sans frein dans l’exhibition des difformités et des plaies, la lacération systématique des nerfs de la foule peuvent mener celle-ci, paradoxalement, à l’apathie, à l’indifférence. *Showman* pragmatique, Peachum doit veiller, pourtant, à ne pas *subvertir* sa propre activité en sombrant dans l’outrance qui éveillerait la conscience de sa clientèle à la tromperie dont elle est victime. Ce recours à la commotion, au saisissement, à l’ébranlement émotionnel



Le recours de Peachum (Jean Dalmain, à droite) « à la commotion, au saisissement, à l'ébranlement émotionnel ressemble à s'y méprendre à la *méthode de la subversion* ». *L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Dalmain (TNM, 1961). © Henri Paul.

ressemble à s'y méprendre à la *méthode* de la subversion qui vise, rappelons-le, « à renverser, à détruire l'ordre établi surtout dans le domaine de la politique ; qui est susceptible de menacer les valeurs reçues » (*Le Petit Robert*, 2003).

Redisposons les verbes de la définition du dictionnaire en une séquence allant crescendo. On constate que la subversion se déploie en trois temps : d'abord, elle menace, puis elle renverse ; enfin, elle détruit. La négativité semble être l'aspect le plus manifeste ; on parvient à discerner *en creux* la positivité de la subversion : le renversement et la destruction visent à frayer un chemin, à permettre l'avènement d'un ordre nouveau, l'apparition de valeurs nouvelles. Il appert de ceci que l'action subversive ne saurait être qu'impermanente, secousse aussi intense que brève ; elle attaque, par sa nature même, toute cristallisation institutionnelle, toute *forme*. Essentiellement dynamique, sa durée est celle d'une transition, d'un intérim ; sa perspective, celle de l'incertitude. Les régimes politiques érigés à la suite de l'action subversive, axés sur la perpétuation de leurs structures, condamnent impitoyablement la subversion et exécutent les figures qui l'incarnent.

Jamais expression exclusive d'une ligne idéologique progressiste, la subversion est pratiquée aux deux extrémités du spectre politique, à gauche comme à droite. Si l'énergie subversive peut être harnachée, canalisée momentanément, on s'en méfie comme de la peste durant les périodes de stabilité. Car « subversion » démolit tout : sans égard pour les partis, cela frappe comme la mort.

SUBVERSION ET OCCULTATION

Les cataclysmes restituent au vocable « subversion » son intégrité sémantique, celui d'un défi à la pensée, d'un phénomène aveuglant qui désorganise, désagrège les percepts et ruine les concepts qui en découlent. Devant l'irruption de l'inconnu, le sujet tombe en inhibition de l'action, incapable d'assimiler le phénomène. Or, l'organisme humain est programmé pour assurer sa propre conservation ; traumatisé, le système nerveux commande la sécrétion massive de flots d'oxytocine, cette hormone de l'oubli. Le cerveau limbique, alors, relègue la dissonance, le trouble dans l'aire d'une *tache aveugle* qui dérobe ses contenus à la conscience, les soustrait à la mémoire. Notre métabolisme est un censeur très efficace.

* * *

Mort et Subversion inspirent toutes deux la même hantise de la contagion, le même respect craintif dû aux incontrôlables puissances invisibles, la même fascination de l'interdit. À la Mort furent élevés des architectures cyclopéennes, des complexes monumentaux. Elle constitue le mystère central des plus anciens mythes – Gilgamesh, Ulysse, Orphée, Jésus-Christ descendent au royaume des ombres et en reviennent – comme, aujourd'hui, d'innombrables films. Autant de témoignages de l'inquiétude obsédante des vivants confrontés à l'*impensable*, autant de cérémonies cycliques autour d'un gouffre.

Verso de la Grande Faucheuse, la subversion est aussi objet de culte et de révérence tremblante. Des temples et des édifices lui sont aussi consacrés : le cénotaphe, le goulag, l'asile psychiatrique. Elle est refoulée vers les franges brumeuses de la société : *son destin est l'occultation*.

* * *

Subversion : vocable pentu ! Le signifiant glisse, déboule et amasse dans sa course des signifiés disparates : inusité, original, différent, jeune, irrévérencieux, incongru, contestataire, iconoclaste, mutin, anarchiste, séditieux, dernier cri, contemporain, novateur, moderne, postmoderne, desperado, nihiliste, révolutionnaire, indiscipliné, rebelle... Une telle polysémie – un tel flou – ne peut être que l'indice d'une notoriété, sinon d'une vogue.

* * *

Dans la foulée des révolutions américaine et française, Hegel a conceptualisé la positivité de la contradiction ; dès lors, ceux qui se sont arrogé le concept ont proclamé leur contribution à l'essor du progrès humain. Cette historicité de la notion ne signifie pas qu'aucun acte subversif n'aura été accompli avant le Siècle des lumières, tant s'en faut ; cela dénote plutôt qu'à partir d'une certaine date – grosso modo, le début du XIX^e siècle – on a *conscience* de pratiquer la subversion.

DE DUCHAMP À LA BOMBE ATOMIQUE

Au XX^e siècle, *subvertir* apparaîtra comme l'unique finalité de l'Art. Mais il revient à Marcel Duchamp d'avoir accompli l'acte subversif exemplaire. Dès 1914, il expose, sans aucune modification, des objets trouvés. En 1917, il signe un urinoir du pseudonyme « R. Mutt » et intitule « l'œuvre », *Fontaine*. C'est l'acte de baptême des *ready-made* (les « déjà fabriqués »). Souverain tour de passe-passe, « geste découlant d'un dessein radical de négation »¹, claironne André Breton, le prestidigitateur Duchamp ridiculise le fétichisme, la hâblerie du monde de l'Art, et anéantit du même coup toute possibilité ultérieure de subversion. Si n'importe quoi peut devenir objet d'art, il s'ensuit logiquement que n'importe qui peut se dire artiste. Équivalent du « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », de Karamazov, le geste de Duchamp abolit toutes les prétentions à une légitimité. Les contrecoups de ce « big crunch »² conceptuel sont l'effondrement de la définition de ce qu'est un *artiste* et une *crise du critère*. En effet, sur quelle base appuyer un jugement d'appréciation si tous les critères ont été invalidés ?

* * *

L'Art du XX^e siècle se décline donc comme l'encyclopédie des cas de figure de la subversion. Mais que cherchait-on à subvertir ? Le positivisme philosophique et scientifique associé à l'âge industriel. Cette doctrine postulait que les avancées de la science parviendraient à supprimer toute la part d'inconnu dans le monde et dans l'homme ; ce « scientisme » refusait donc l'idée « d'inconnaissable » absolu qui est la source de l'idée de Dieu. Animé par un optimisme triomphaliste, vicié par des présupposés erronés (suprématie de la race blanche sur toutes les autres, prééminence de l'Homme sur la Nature, croyance aveugle dans le bien intrinsèque provenant de tout développement technologique), le positivisme connaît une sinistre apothéose avec le naufrage du *Titanic* et la Première Guerre mondiale.

La jeunesse d'alors, révoltée par l'échec des générations précédentes à assurer le bonheur de l'humanité, rejette l'héritage rationaliste. Son programme est ambitieux – et illusoire : faire *tabula rasa*, se défaire du joug écrasant de deux mille ans d'Histoire et de Civilisation. André Breton lance : « La Beauté sera convulsive ou ne sera pas³ ! »

Or, dès le début des années 30, les avant-gardes politiques et artistiques apparaissent divisées par des querelles souvent byzantines ; en Union soviétique, creuset de l'utopie communiste, Staline écrase toute opposition, Jdanov étrangle toute velléité de recherche sous le carcan du réalisme socialiste. La mobilisation et le rassemblement des intelligences contre la montée des fascismes s'effrite lamentablement ; le Moloch guerrier avale des millions de vies innocentes de tous les bords. Duchamp a bouleversé les enjeux de l'Art, mais l'Art aura échoué à « changer la vie ».

Ce que Breton appelait de ses vœux, la science en accouche le 16 juillet 1945 dans le désert du Nevada, non loin de la petite communauté de Los Alamos. Mais la « beauté convulsive » s'avère consternante : l'explosion de la bombe atomique introduit dans le réel une menace objective si grave, si globale qu'elle dépasse les divagations les plus démentes. Voici la matière subvertie en son foyer même, et Subversion aspirée dans le néant solaire.

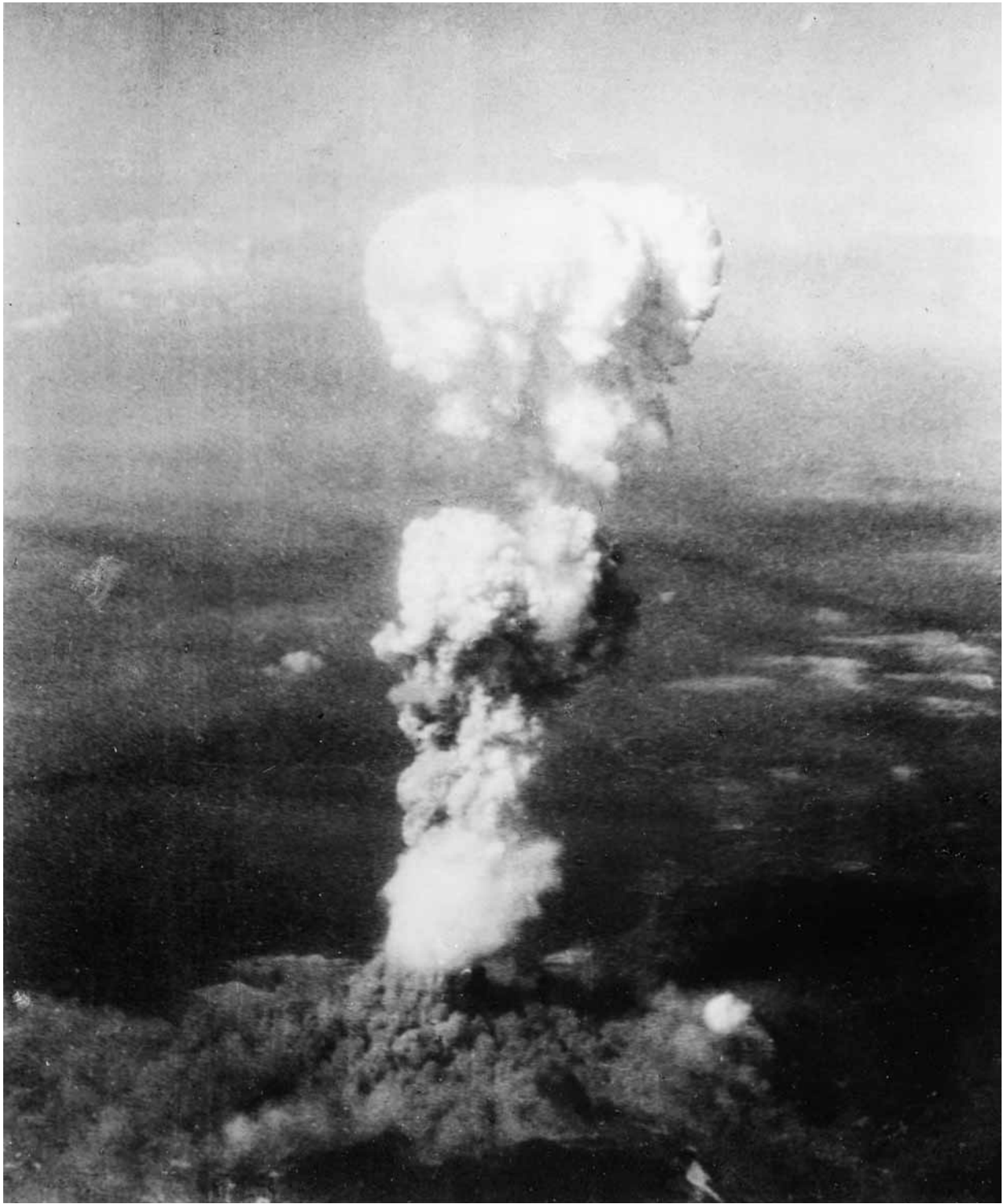


Marcel Duchamp
(R. Mutt), *Fontaine*, 1917.

1. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002.

2. Le concept de « big crunch » vient de l'ouvrage de Stephen Hawking, *Une brève histoire du temps : du big bang aux trous noirs* (Paris, Flammarion, 1989). Le célèbre astrophysicien y émet l'hypothèse que l'univers, après une phase d'expansion sous l'impulsion du « big bang », pourrait se contracter sous l'action de la force gravitationnelle et connaître un effondrement de la totalité de sa matière sur elle-même.

3. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 187.





Troublante synchronicité, les artistes visuels se sont, alors, engagés dans un processus d'atomisation de l'art qui mimait – à leur insu – la démarche des physiciens. Dans les tableaux de Pollock, de Kooning, Riopelle, le monde se résout en collisions de particules chromatiques, en vibrations de matière pigmentée, champs lumineux, trames erratiques, stigmates, éclaboussures. La rébellion anti-mimétique proposait un songe platonicien de beauté affranchie des apparences ; la radicalité du non figuratif l'enferme dans un cul-de-sac. Car, malgré tous les dénis, le monde et les objets *demeurent*, leur présence obstinée, entêtante s'impose toujours, et d'autant plus qu'à l'ère de la reproductibilité mécanique, l'espace social est massivement saturé de biens de consommation. « *If you can't beat them, join them* » : à l'idéalisme succède l'ironie, la goguenardise : Warhol multiplie les boîtes de soupe Campbell ; Jasper Johns peint à la chaîne des drapeaux américains encaustiqués. Le *pop art*, s'il recycle les matériaux de la culture de masse, n'est rien moins que populaire et n'intéresse que les collectionneurs. Au sortir de cette nouvelle impasse, les faiseurs prennent la relève, et – suivant en cela les préceptes de M. Peachum – misent uniquement sur la surenchère et l'autopromotion. Cela donne Jeff Koons et ses moulages de couples en pleine séance de baise (de préférence lui-même et son épouse, l'actrice porno Cicciorina) ; cela donne les « phrases » de Ben (Vautier) : « Rien de nouveau », « L'Art est inutile », « Regardez ailleurs ».

La bombe atomique (photo : Hiroshima, 1945) trouve un écho chez les artistes « engagés dans un processus d'atomisation de l'art » ; dans leurs tableaux, « le monde se résout en collisions de particules chromatiques, en vibrations de matière pigmentée, champs lumineux, trames erratiques, stigmates, éclaboussures ». Jean-Paul Riopelle, *Jouet*, 1953. Huile sur toile.

SUBVERSION DANSEUSE DU VENTRE

Dérision, parodies neurasthéniques, obscénités exsangues, grossièreté voulue du *bad art*, toutes ces approches fumeuses sont prolongées, légitimées par une théorie de publications spécialisées solidaires des spéculations inflationnistes du marché. Intégration verticale complète et règne du *hype* : deux syllabes lapidaires qui signifient, en anglais : « exciter l'intérêt à grand renfort de publicité pour... du vent ».

* * *

Rejet des traditions, rejet des genres, rejet des sujets, des normes, du métier, de l'inspiration, de l'appartenance nationale, rejet de la pertinence sociale ou idéologique, rejet de l'hermétisme... Ce rejet généralisé mène à l'élection du concept de subversion, gonflé de toutes les extensions sémantiques énumérées plus haut, au rang de critère unique.

Les suiveurs n'ont pas fait sa part à l'humour dans la démarche de Duchamp ; on n'en a retenu que la pose péremptoire. La pensée de l'aïeul se résume depuis longtemps à une politique de l'intimidation, de la terreur, au sens jacobin du terme.

Deux conséquences à cela : d'une part, Subversion est instrumentalisée par des groupes d'intérêt, des factions, des contre-cultures qui la traitent en « accroche » publicitaire, en slogan ou en cri de ralliement ; l'œil charbonneux, la lippe spleenétique, le tatouage grim pant, voici Subversion en rabatteuse extravagante pour la haute couture, les maisons de disques et les festivals de tout acabit.

D'autre part, Subversion est la chasse-gardée de spécialistes, s'estimant seuls habilités à détecter, quantifier, catégoriser ce qui échapperait au commun des mortels. Subversion danseuse du ventre qui rayonne en circuit fermé pour la détection exclusive d'une poignée d'esthètes. Experts faisant office de douaniers qui légifèrent l'accès des œuvres à l'espace public ainsi que leur retentissement. Inconscients de la *tache aveugle* qui borne leur point de vue, ils n'hésitent jamais à se prononcer avec une superbe papale.

Attitude eugéniste – il s'agit de « dénoncer les démarches faiblardes » – et attitude inquisitrice – qui, en effet, mieux que les Inquisiteurs savaient repérer la déviance ? – symptomatiques d'une double pathologie sociétale : la manie de la surveillance et l'obsession du contrôle. Tendance qui va s'exacerber depuis le 11 septembre 2001.

Les « artistes » ont introjecté ce complexe sans opposer de résistance : au contraire, ils se sont portés volontaires pour consolider un système qui contraint et détermine les démarches artistiques à se structurer conformément aux dénominations officielles prévues dans les formulaires des institutions dispensatrices de subsides. Autre intégration verticale bien bouclée.

VACHES SACRÉES ET RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS OCCULTÉ

Ce qui est tenu pour subversif en un endroit peut, certes, passer ailleurs pour pratique commune. L'action subversive n'est subversive que *relativement* à un contexte historique et culturel donné, son impact, proportionnel aux *tabous* qui sous-tendent et encadrent les rapports humains. La société québécoise se perçoit elle-même comme généralement émancipée, tolérante et xénophile. Ces caractéristiques n'en font pas une collectivité exempte de frictions, de tirailllements, loin de là, mais dans une telle société, subsiste-t-il encore de véritables tabous, c'est-à-dire des interdits autoritaires qui restreignent significativement les pratiques sexuelles, les relations interraciales, la liberté de culte, la mobilité sociale, etc. ? Il faut bien reconnaître que non.

Or, la culture, à l'instar de la nature, a horreur du vide ; pour colmater les espaces laissés vacants par les tabous déboulonnés, on installe des « vaches sacrées », œuvres, personnalités, institutions, idées *intouchables* dont la majorité des citoyens ne peut souffrir qu'on les interroge, qu'on les réévalue. Cette irritation, cet éréthisme explosif en réaction à toute forme de controverse ne peut résulter d'autre chose que d'un sourd et tenace inconfort, d'un mal-être obscur.

* * *



Le « refus hystérique de l'anamnèse historique s'est encore manifesté lors de la tenue du *Moulin à paroles* » sur les plaines d'Abraham, en septembre 2009. Sur la photo : Biz, Sébastien Ricard, Brigitte Haentjens et Pierre-Laval Pineault. © Nathalie Mongeau.

Le 400^e anniversaire de la ville de Québec a été conçu dans le droit fil de cette mentalité : célébrations du rejet de la complexité, du laminage de la profondeur du Temps, désaveu de ses richesses problématiques. Ce *refus hystérique de l'anamnèse historique* s'est encore manifesté lors de la tenue du *Moulin à paroles*, en septembre 2009 : des éditorialistes et nombre de politiciens n'ont pas raté l'occasion d'écumer et de commettre d'affligeants abus de langage.

Le pluralisme culturel ostentatoire affiché par diverses instances est la feuille de vigne – ou feuille d'érable ? – qui dissimule la myopie électoraliste, la soif de popularité à tout prix, l'appréhension du manque à gagner *qui motivent* l'oblitération planifiée de l'enseignement de l'Histoire de ce pays à ses futurs citoyens.

« Le public aime à reconnaître. Il déteste qu'on le dérange. La surprise le choque⁴ », disait Cocteau. C'est sans doute parce qu'on le gave constamment du *même*. La surprise, en effet, surgit à l'improviste telle une énigme ; la figure mythologique de la Sphinge en représente bien la dangerosité. Ainsi en est-il de certains textes du répertoire théâtral québécois.

4. Jean Cocteau, *le Coq et l'Arlequin : notes autour de la musique*, Paris, Stock, 1979.



« Pourquoi *Damnée Manon*, sacrée *Sandra* de Michel Tremblay n'est-elle jamais montée ? [...] Les appartements contigus de la vieille fille et du travesti sont les chapelles ardentes de la dissolution identitaire, le mauvais lieu suprême dans la cité imaginaire du grand dramaturge. » André Montmorency et Rita Lafontaine lors la création au Théâtre de Quat'Sous en 1977, dans la mise en scène d'André Brassard.
© André Cornellier.

Pourquoi *Damnée Manon*, sacrée *Sandra* de Michel Tremblay est-elle si rarement montée ? Sonate pour deux acteurs virtuoses, partition en diptyque, cette pièce ne saurait grever le budget d'un théâtre. Mais *Damnée Manon*... appartient à la famille de ces œuvres un peu effrayantes, *antipathiques*, où l'on chercherait en vain *une belle leçon de vie*. Les appartements contigus de la vieille fille et du travesti sont les chapelles ardentes de la dissolution identitaire, le mauvais lieu suprême dans la cité imaginaire du grand dramaturge. Faut être « fait fort » pour s'exposer à ça.

Pourquoi André Ricard, écrivain québécois de la trempe des Jabès, Canetti ou Duras a-t-il consumé son talent et trente ans de sa vie dans l'écriture d'une grande composition épique traitant de l'histoire du Québec ? Quelle démence, quel démon l'ont possédé ? Lorsqu'il a entrepris son ouvrage, ne pouvait-il pas anticiper la désaffection grandissante de ses concitoyens pour leur propre passé collectif ? Malencontreusement, la colonne vertébrale de ce travail se trouve être précisément cette embarrassante Histoire...

RICARD AU RANCART

La *Trilogie de Québec*⁵ regroupe trois pièces de grande envergure – chacune constituant un volet dramatique autonome – dépeignant les métamorphoses et les crises de *notre* société depuis la Conquête jusqu'à nos jours. L'ensemble fait voler en éclats le genre historique : ni défilé de figures légendaires, ni chronique piétonne, encore moins complainte manichéenne, la trilogie nous convie à une aventure poignante et *ouverte*, débordant de son lit pour enrichir de ses alluvions les questionnements actuels. Le matériau de base ne fait pas toile de fond ; cependant, l'érudition remarquable de l'auteur est, pour ainsi dire, transfigurée, rendue immédiate, *vivante*. Il a su admirablement éviter l'illustration d'une thèse partisane ; au contraire,

5. Dans le répertoire du CEAD, la trilogie est désignée sous le titre *le Tréteau des apatrides*, comme l'une de ses parties. L'auteur privilégie cependant le titre *Trilogie de Québec*.
NDLR.

le dramaturge insuffle aux points de vue les plus divergents une égale crédibilité, restituant ainsi *la dynamique des conjonctures dans le moment où se joue l'avenir*. Ricard pourrait prendre à son compte les propos de Meyerhold : « Pour stimuler l'activité cérébrale du spectateur, il faut *cabrer* le théâtre [...] tirer le spectateur hors d'un plan de perception qu'il vient juste de deviner pour le mener dans un autre qu'il n'attendait pas⁶. » Et voilà justement où le bât blesse les sensibilités avachies : le dispositif panoptique de sa trilogie ne flatte ni n'épargne personne. Point de nombrilisme démagogique, ici.

La facture moderne, en phase avec les dramaturgies contemporaines, n'empêcherait nullement un large auditoire d'être captivé par *la Longue Marche dans les avents*⁷, *le Tréteau des apatrides*⁸ et *Gens sans aveu*⁹, si seulement elles pouvaient atteindre, autrement que par la lecture, le public pour lequel Ricard les a conçues. Présentée au comité de sélection du 400^e de la ville de Québec, et malgré sa parfaite cohérence avec l'occasion, la trilogie fut rejetée du revers de la main. Le prétexte invoqué : le manque de fonds ! On aurait pu trouver une raison qui insultât moins l'intelligence. Clémence DesRochers l'a très lucidement chanté : « J'fais tout c'que j'peux,/ mais l'monde aime mieux/ Mireille Mathieu. »

Depuis trop longtemps, cette œuvre est maintenue dans les limbes, occultée par le « milieu théâtral » qui se révèle d'une frilosité, d'une pusillanimité navrantes. Les objections à l'encontre de l'entreprise sont archi-rebattues et d'une flagrante mauvaise foi.

1. Les distributions sont trop nombreuses, il y a trop de décors, trop de costumes d'époque ; aucune compagnie québécoise ne jouit des moyens financiers considérables nécessaires pour une telle réalisation. 2. Les spectateurs n'ont pas les connaissances voulues pour saisir les enjeux ; tout le monde est fatigué d'entendre parler de la question nationale ; c'est trop local, pas assez universel, pas *exportable*. 3. L'écriture est belle, mais tellement dense, touffue ; ça laisse peu de place aux émotions ; c'est « lourd ».

Objection comptable, objection démissionnaire, objection crasse. Toutes trois faciles à battre en brèche. 1) Voici une fresque peinte en verbes d'action, en paroles de feu. Quinze comédiens et comédiennes polyvalents, motivés par autre chose que leur carrière en incarneraient toutes les dimensions. Quant à la production, comment s'y prenait-on pour jouer les tragédies historiques de Shakespeare au Globe Theatre ? En faisant confiance aux capacités imaginatives des spectateurs. 2) Qu'on arrête de dénier au public de théâtre sa perspicacité ; qu'on arrête aussi de le conditionner à ne tourner de l'œil que devant les dernières contorsions à la mode de Berlin et de Bucarest ; préparer son public, c'est d'abord le guérir des postures blasées, le gagner à une attitude patiente, attentive. 3) Ne plus craindre que l'exigence vide les salles.

Sont-ce là vues de l'esprit ? Espoir désespéré en la subversion des réflexes sclérosés d'une collectivité qui faisaient mollement dans une douce atmosphère d'accommodements ? La culture au Québec a-t-elle perdu tout ressort, toute vitalité ? En est-elle vraiment réduite à cette sorte de cataplasme d'unanimité factice dans le rire creux et les larmes de crocodile ? Dopée au consensus de synthèse, la prétendue *nation québécoise* exilée systématiquement dans sa tache aveugle le terrible pressentiment de sa déroute, le douloureux entendement de son incohérence... et les voix qui donnent l'alerte.

Mais pourquoi se mettre martel en tête ? Allons plutôt assister à la dernière « création » (*sic*) d'une autre pièce de Goldoni. ■

Guy Beausoleil a conçu une quarantaine de mises en scène (théâtre, opéra et récitals). Concepteur visuel, il a signé une vingtaine de scénographies et conceptions d'éclairage. Peintre, auteur dramatique et traducteur, il a publié plusieurs suites poétiques dans la revue littéraire *Les Écrits*. Chercheur et animateur, il a enregistré une trentaine de séries radiophoniques à la radio de la SRC. Il est chargé de cours depuis 1997 à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et à la Faculté des Arts. En ce moment, son statut est celui d'électron libre.

6. Vsevolod Meyerhold, cité par Béatrice Picon-Vallin, *les Voies de la création théâtrale*, n° 17, Éditions du CNRS, 1999.

7. Créée au Monument-National en 1983 dans une mise en scène de Michelle Rossignol, puis reprise au Centre national des Arts en 1983, dans une mise en scène d'André Brassard, sous le titre de *l'Année de la grosse tempête*. Leméac Éditeur, 1984. NDLR.

8. Paru aux Éditions du Septentrion, 1995. NDLR.

9. Paru à l'Instant Même, 2008. NDLR.