

# Savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec

Jean-Luc Denis

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26704ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Denis, J.-L. (1989). Savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec. *Jeu*, (52), 176–184.

# savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au québec

## PREMIÈRE PARTIE: CAUSES INTRINSÈQUES

En 1982, dans «The Decline and Fall of The (American) Avant-Garde<sup>1</sup>», le praticien-théoricien américain Richard Schechner attribue à six causes l'étiologie du théâtre d'expérimentation aux États-Unis (et, au premier chef, à New York):

1. L'émergence des «textes représentationnels», par opposition aux «textes dramatiques».
2. L'absence de mécanismes adéquats de transmission du savoir d'une génération d'artisans de théâtre à l'autre.
3. La dissolution des groupes et l'essor concomitant du travail en solo.
4. La pénurie d'argent, doublée des mécanismes imposés pour l'obtention de fonds et la reddition de comptes, par le biais des demandes de subventions et des rapports devant être soumis aux fondations et aux organismes gouvernementaux.
5. Un journalisme inepte, ayant souvent des effets dévastateurs sur l'expérimentation au théâtre. Des publications sérieuses qui n'ont pas constitué des foyers d'échanges suffisants pour devenir des moteurs efficaces.
6. La fin de l'activisme dans l'ensemble de la société. [...]<sup>2</sup>

La situation au Québec en 1989 est à bien des égards analogue à celle qui prévalait à New York au début des années quatre-vingt. Certains expérimentateurs de premier plan accédaient à une notoriété internationale et se mettaient à beaucoup travailler à l'étranger, tandis que d'autres, comme Schechner lui-même, abandonnaient la pratique. Des groupes de première importance disparaissaient ou se mutaient en simples «maisons de production». Des créateurs majeurs, confrontés à la nécessité de gagner leur vie, passaient dans le camp du *mainstream* pour s'adonner à une pratique prudente et convenue. Aucune relève vigoureuse ne se manifestait. L'expérimentation si foisonnante au cours de la décennie précédente est devenue, les événements l'ont montré par la suite, l'apanage de quelques groupes isolés, dont le Squat Theater et le Wooster Group.

1. Richard Schechner, *The End of Humanism — Writings on Performance*, New York, Performing Arts Publications, 1982, p. 9-76. Il s'agit d'une version remaniée et augmentée de l'article choc paru dans *Performing Arts Journal* en 1979 sous le titre «Postmodern Performance — The End of Humanism» (vol. IV, n<sup>o</sup> 1-2, p. 9-22) et publié en traduction dans *Jeu* 20, 1981.3, p. 35-51.

2. *Ibid.*, p. 29-30. C'est moi qui traduis.



*Plain-chant* de Jacques Crête. Production de l'Eskabel. Un des «textes représentationnels à présent oubliés»... «Combien de *Pain blanc* ou de *Marat-Sade* n'aurons-nous plus jamais la possibilité de revoir (ni de relire)?»

Est-ce à dire que le théâtre d'expérimentation québécois, même s'il a l'air à première vue de bien se porter, même si ses chefs de file remportent des succès impressionnants au Québec et à l'étranger, subit actuellement le même sort? A-t-il atteint son apogée et amorcé son déclin? Je ne semble pas être le seul à le croire<sup>3</sup>. Ce qui me frappe, quatre ans après la parution du numéro spécial de *Jeu* sur «l'ex-jeune théâtre<sup>4</sup>», c'est l'installation d'un processus de sclérose dans les pratiques d'avant-garde: les novateurs d'hier, dont la démarche est parvenue à maturité, se sont enfermés dans un conformisme de bon aloi; la quasi-totalité de la production non institutionnelle est anodine; la relève a péri corps et biens (ont survécu les inclassables ou ceux qui ne sont pas dérangeants, ceux qui ne subvertissent pas, bref, ceux qui ne représentent pas à long terme des forces vives).

3. La publication du dossier dont fait partie le présent article témoigne de la préoccupation des membres de la rédaction de *Jeu* à ce sujet. À l'extérieur de *Jeu*, signalons les articles de Stéphane Lépine: «Portrait de groupe avec inquiétudes», de Paul Lefebvre: «Les coulisses de *Guernica*», et de Gilbert David: «En pointillé...», parus tous les trois dans le récent numéro spécial des Herbes rouges, *Veilleurs de nuit, Saison théâtrale 1988-1989* (n° 178-179, 4<sup>e</sup> trimestre 1989, p. 35-41, 31-34 et 13-16).

4. *Jeu* 36, 1985.3, «1980-1985: l'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies», 312 p.

### **une conjoncture qui a bon dos**

J'aime l'analyse de Schechner parce qu'elle envisage sous l'angle structurel les difficultés que pose l'expérimentation théâtrale, et ne se contente pas d'imputer au manque de créativité des artistes ou à une conjoncture problématique la responsabilité du nivellement des pratiques. Ce n'est pas d'hier que j'estime que la difficulté de survie de l'expérimentation dans notre contexte a des racines plus profondes que la rareté des créateurs valables — des racines qui plongent dans le système économique de production théâtrale, pour parler net. On peut soutenir que si l'avant-garde québécoise s'est développée comme elle l'a fait entre 1970 et 1985, et a porté les fruits qu'elle récolte en partie aujourd'hui, c'est en dépit de ce système, et non grâce à lui. On peut aussi soutenir que, depuis 1985, ce système, brandissant les armes de la rationalisation des ressources, du rendement des investissements, de l'«excellence» se mesurant à l'aune du brut au guichet, a eu raison des forces vives de l'avant-garde en soutenant les créateurs «capables» de produire des spectacles «professionnels», «bien faits», «lisibles» (ne remettant donc pas en question l'idéologie sous-jacente à ces critères) — et en marginalisant (expulsant) tous les autres. J'écrivais en 1985 :

Le discours de rentabilisation et de valorisation du nombre de spectateurs, qui est largement véhiculé par les subventionneurs, mais est aussi sanctionné dans une certaine mesure par la critique, comporte un grave danger. Il force toutes les compagnies, quelle que soit leur orientation, à séduire; il entrave la recherche de l'innovation. Il empêche le théâtre d'avant-garde de remplir sa fonction véritable de ressourcement et d'interrogation des critères établis de succès et d'efficacité — dans les arts du spectacle vivant. Poussé à l'extrême, il pourrait en venir à donner naissance à rien d'autre qu'un théâtre institutionnel de catégorie B<sup>5</sup>.

Cause systémique, et non concours de circonstances. Courte vue des autorités financières et intellectuelles, et non indolence des créateurs.

Le mode de production théâtral québécois est proche du système américain. Si le financement étatique est moindre aux États-Unis, l'important bassin de population permet à des productions très marginales d'atteindre un public considéré ici comme fort honorable; exception faite de ces différences, qui, dans une certaine mesure, s'équilibrent, les conditions sont analogues des deux côtés de la frontière. Les facteurs de déclin relevés par Schechner aux États-Unis il y a sept ans sont pour une bonne part présents ici aujourd'hui. Peut-être y a-t-il lieu d'essayer de tirer des enseignements de l'expérience américaine, dans l'espoir que l'avant-garde québécoise cesse d'emprunter le même chemin vers l'obsolescence.

Les trois premières causes décrites par Schechner ont directement trait à la dynamique interne du théâtre d'expérimentation, tandis que les trois autres, débordant du strict cadre de la pratique théâtrale, peuvent être considérées comme extrinsèques. Dans le présent article, qui constitue le premier de deux volets, je tenterai de déterminer dans quelle mesure les trois facteurs intrinsèques (et, le cas échéant, leurs ramifications économiques) affectent aujourd'hui le devenir de l'avant-garde québécoise.

### **perpétuel retour à la case départ**

Les deux premiers phénomènes sont intimement liés et découlent de traits caractéristiques du théâtre d'expérimentation québécois aussi bien qu'américain. Par «texte représentationnel» (*performance text*), Schechner entend un produit indissociable de sa mise en scène et de ses conditions de création: un théâtre d'images, multidisciplinaire et multivectoriel, façonné en cours de répétition, qui ne se codifie pas (donc, ne se perpétue pas) aussi facilement que le texte

5. Dans ma présentation de *Jeu 36*, *op.cit.*, p. 14. Je ne croyais pas si bien dire.

«Combien de *Pain blanc* ou de *Marat-Sade* n'aurons-nous plus jamais la possibilité de revoir (ni de relire)?» *Pain blanc*, première version, présenté à la Polonaise par les Enfants du Paradis (devenus depuis Carbone 14).  
Photo : Yves Dubé.



dramatique conventionnel. À cause de l'émergence de ce nouveau type de texte, il est difficile de faire fond sur l'expérience passée, si ce n'est sur un plan strictement individuel — par accès direct ponctuel (accidentel) aux spectacles. Aucun patrimoine ne se constitue; les spectacles, une fois présentés, sombrent dans l'oubli; les troupes, une fois dissoutes, font de même — leur démarche ne laisse pas de traces. Il en résulte que chaque nouvelle génération d'expérimentateurs repart de zéro et doit refaire d'elle-même les découvertes de ses aînés.

Constatons: il est possible aujourd'hui de relire et de remettre en scène des textes dramatiques comme *Un simple soldat*, *Bonjour, là, bonjour* ou *Panique à Longueuil*; mais les générations nouvelles de spectateurs aussi bien que de créateurs n'auront jamais accès à des textes représentationnels à présent oubliés comme *Splendide Hôtel*, *Treize Tableaux*, *Plain-chant*, *l'Objet rêvé*, *Circulations*, *l'Instruction*, *la Chambre d'Elsa* ou *Montréal, ma soeur*.

Est-ce un bien ou un mal? Je vois d'ici le lecteur cynique se dire que bon nombre de ces textes représentationnels méritent bien d'être oubliés, et que l'expérimentation consiste justement à s'engager dans de nouvelles voies. Il demeure que, collectivement, ces textes constituent un savoir qui n'est pas perpétué, sinon chez ceux qui en ont eu une connaissance de première main; et que les nouvelles voies dans lesquelles s'engagent actuellement les très jeunes créateurs sont en fait des sentiers déjà battus depuis vingt ans. Par ailleurs, un spectacle d'expérimentation qui se situe aux marges au moment de sa création pourrait fort bien ne plus être aussi «élitiste» dix ans plus tard, et le public (ou, peut-être, la critique?) pourrait fort bien réserver aujourd'hui un tout

---

«[...] on doit consentir à affecter de l'argent et à adopter une attitude de «préjugé favorable», dans le but avoué de préparer l'avenir.»

---



*Figures de l'Eskabel, une recherche, une esthétique menacée. «Après 1985, constamment voués à la corde raide, Jacques Crête et Pierre-A. Larocque n'auront pas formé de successeurs.»*

autre accueil à certains spectacles qui n'ont pas nécessairement fait courir les foules ou enthousiasmé à l'origine. Que l'on songe, par exemple, à l'élargissement des horizons auquel ont donné lieu depuis 1984 au Québec *le Rail*, *Vinci* et la présentation au Festival de théâtre des Amériques de deux spectacles du Wooster Group (Marie-Hélène Falcon<sup>6</sup> mérite sous ce rapport les plus vibrants éloges).

### **perpétuer le savoir**

Que faire pour atténuer les effets de cette amnésie systématique? Il ne saurait certes être question de prôner un délaissement du texte représentationnel; on doit plutôt chercher des moyens de perpétuer et de transmettre le savoir.

Nommer cette cause de déclin est déjà un pas; en prendre conscience pourrait permettre aux autorités financières et intellectuelles de moins monter en épingle le caractère «imparfait», «embryonnaire», «irrésolu» ou «mal maîtrisé» des prestations des nouveaux expérimentateurs pour favoriser le développement d'une relève plutôt que de lui couper les ailes (les fonds).

Des méthodes appropriées d'édition de ces textes représentationnels restent à inventer. Quoique insuffisante à elle seule et, dans le cas qui nous occupe, difficile, la conservation par l'écrit (ou l'audiovisuel) contribue beaucoup à la constitution d'un patrimoine. Ces vingt dernières années,

6. Directrice du F.T.A. N.d.l.r.

l'édition a mis l'accent, avec raison, sur la préservation de la dramaturgie québécoise (et aussi, il faut bien le dire, de la réflexion critique). Elle devrait maintenant s'interroger sur l'importance de perpétuer les textes représentationnels québécois. Il y a des années que *Jeu* réclame à cor et à cri la création d'une bibliothèque-musée des arts du spectacle vivant; celle-ci pourrait jouer dans le domaine du théâtre d'expérimentation un rôle encore plus crucial qu'ailleurs.

Schechner, pour sa part, estime que ce facteur de déclin ne peut être enrayeré que si des compagnies permanentes vouées à l'expérimentation se constituent un répertoire qu'elles rejouent périodiquement, sur une période plus restreinte, plutôt que d'épuiser un spectacle pour ensuite le reléguer à jamais aux oubliettes.

Constituer un répertoire de spectacles d'expérimentation au Québec? L'idée fait sourire (ou pleurer; c'est selon). Dans les conditions actuelles, économiquement, cela n'a pas de sens. Pour en arriver là, il faudrait que les conditions de production connaissent une véritable révolution — que l'on cesse de lier au rendement et au rayonnement le financement accordé aux expérimentateurs, que des compagnies de salariés soient établies à demeure, que l'on se rapproche en somme du modèle est-européen qui a produit Grotowski et Kantor. Comment espérer que l'on ait un jour assez de clairvoyance pour reconnaître cette nécessité, alors qu'on laisse sans réponse tant d'autres besoins criants au Québec?

Seules les troupes ayant une infrastructure très développée peuvent se permettre de faire de timides premiers pas en ce sens — et encore ces troupes sont-elles forcées de se fonder exclusivement sur des considérations économiques pour décider de leurs rares reprises. C'est ainsi que l'on exploite à satiété des productions peu coûteuses qui sont des «succès de salle» (des productions «de qualité», il va sans dire), et qu'on laisse sombrer dans l'oubli d'autres spectacles moins rentables, ou ayant bénéficié d'un accueil ponctuel moins favorable, mais peut-être plus novateurs ou représentant davantage des moteurs de développement à long terme. Ainsi, pour un *Homme rouge* que l'on rejoue depuis sept ans, combien de *Pain blanc* ou de *Marat-Sade* n'aurons-nous plus jamais la possibilité de revoir (ni relire)? Impératifs de rentabilité et de pourcentage d'occupation obligent. Et j'ai pris là en exemple le meilleur des cas — celui d'une compagnie très solidement établie, de réputation internationale, aux portes desquelles le public afflue, et qui met tout en oeuvre pour allonger la vie de ses spectacles.

Force est donc de constater qu'au Québec, le théâtre d'expérimentation est intrinsèquement «fragilisé» par la difficulté à préserver la mémoire; que la relève ne peut guère bâtir sur les acquis de ses prédécesseurs parce qu'elle n'en a souvent pas connaissance; et que ce facteur de déclin est là pour rester.

Dans ces conditions, il devient d'autant plus critique de veiller à la transmission directe du savoir (ou, plus concrètement, du savoir-faire) d'une génération d'expérimentateurs à l'autre.

### **qui peut se permettre de faire ses premières armes?**

L'avant-garde québécoise ne prépare pas sa relève. Or cette avant-garde vieillit, et ses rangs commencent malheureusement déjà à s'éclaircir. Outre les considérations de «chasse gardée» qui militent contre la transmission du savoir-faire, deux facteurs à caractère économique viennent empêcher les expérimentateurs établis d'offrir une formation sérieuse et soutenue qui leur permettrait de transmettre leur grammaire à des successeurs.

7. Pierre Lavoie parle avec éloquence des relations entre la communauté théâtrale québécoise et les pouvoirs gouvernementaux dans «La boîte à échos», *Jeu* 50, 1989-1, «Le théâtre dans la cité», p. 66-73.

Trop occupés à produire — leur subsistance est en effet liée à une surproductivité imposée par des conditions financières aberrantes —, ces créateurs n'ont pas même le temps de se consacrer convenablement à la recherche et à l'expérimentation, c'est-à-dire au développement de leur propre art. On ne s'étonnera donc guère qu'ils n'accordent pas un degré de priorité élevé à l'enseignement, sinon pour arrondir les fins de mois. Toute formation se fait ainsi à la pièce, soit dans des stages sommaires, soit pour l'obtention de résultats immédiats dans la fièvre de la préparation d'un spectacle. Le développement de rapports maître-élève est laissé au hasard des rencontres et des atomes crochus, et s'interrompt souvent aussi vite qu'il se crée.

Par ailleurs, la transmission du savoir d'un expérimentateur à l'autre suppose non seulement une réception, mais aussi un apprentissage. Mais où le faire, cet apprentissage?

Ne pas compter sur la compagnie de l'expérimentateur établi, et tenter de voler de ses propres ailes? Ils sont rares, les nouveaux expérimentateurs en mesure de financer eux-mêmes deux spectacles («embryonnaires», «mal maîtrisés», «affligés de problèmes sérieux») pour devenir enfin admissibles à de maigres subventions qui seront ultérieurement liées au rayonnement de leur troupe.

Compter sur la compagnie de l'expérimentateur établi, et espérer qu'elle produise un projet de la relève? Les pressions au succès instantané sont à ce point fortes depuis le milieu des années quatre-vingt qu'aucune compagnie ne peut se permettre de confier la direction d'un spectacle à d'autres que des créateurs aguerris — en vertu des ravageurs principes de l'excellence et de la sélection naturelle, le droit à l'erreur et les premières armes sont des notions frappées d'anathème chez les autorités financières et intellectuelles, notions qui en sont venues à être bannies du vocabulaire des expérimentateurs même les plus audacieux.

Après 1985, constamment voués à la corde raide, Jacques Crête et Pierre-A. Larocque n'auront pas formé de successeurs. À quand remonte la dernière mise en scène non signée par Gilles Maheu ou Lorne Brass à Carbone 14, par Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel ou Robert Claing au Nouveau Théâtre Expérimental, par Jean Asselin à Omnibus — et ainsi de suite, la liste est longue? Pour un Serge Denoncourt ou un Martin Faucher prenant eux-mêmes en main leur destinée («capables», rendons-le-leur, de présenter des spectacles «professionnels», «bien faits» et «lisibles», et fortement encouragés par les autorités à ne pas quitter l'ornière), combien de Diane Cotnoir ou de Bernar Hébert aurons-nous perdu au fil des années quatre-vingt? Il y a, me dira-t-on, Paula de Vasconcelos. Justement: il n'y a qu'elle.

La seule troupe établie qui semble actuellement déployer des efforts pour échapper à cette dynamique, et tenter de permettre à la fois l'enseignement et l'apprentissage — avec tous les risques que cela comporte —, est la Veillée; on doit lui en rendre hommage.

### **attrition et oligopole**

La troisième cause de déclin décrite par Schechner est celle de la dissolution des groupes et de l'essor du travail en solo. Telle qu'il la caractérise, elle est davantage typique de la situation américaine que du contexte québécois: le monologue et la performance solo où l'acteur utilise son vécu comme unique matériel spectaculaire ont connu aux États-Unis un développement poussé qui a joué un rôle dans l'éclatement des groupes.

Au Québec, ce type de travail documentaire sur le vécu individuel n'a pas eu d'aussi fortes résonances. Des créateurs réputés y ont eu ponctuellement recours (songeons, par exemple, à des spectacles comme *l'Homme rouge* ou *Vinci*), mais ne se le sont pas approprié comme système

et sont bientôt retournés à l'allégorie, à la saga, voire au texte d'auteur. Outre ces rares cas, la performance solo, au sens américain du terme, est l'apanage de quelques expérimentateurs fortement marginalisés, comme Geneviève Letarte ou Nathalie Derome. Cela indique bien sûr que nous en sommes encore, au Québec, au règne du metteur en scène, supplanté par celui de l'acteur-performeur aux États-Unis au début des années quatre-vingt. Le fait que les deux performeuses susmentionnées soient généralement considérées comme échappant à la sphère du théâtre trahit quant à lui une méconnaissance par les autorités des courants de pointe qui se manifestent ailleurs en Occident, de même qu'une vision réductrice, idéologiquement immobiliste du théâtre d'expérimentation — vision axée, faut-il le répéter, sur la «capacité» de présenter des spectacles «professionnels», «bien faits» et «lisibles».

Aux États-Unis, selon Schechner, le phénomène d'individualisation et d'intériorisation des démarches, qui a donné naissance non seulement à la performance solo, mais aussi au travail fortement personnalisé de créateurs comme Robert Wilson, est riche mais comporte néanmoins un danger en ce qu'il conduit au narcissisme et à une passive acceptation de la cité, à laquelle ont cependant échappé quelques créateurs comme Akalaitis et LeCompte.

Assurément, ces constatations s'appliquent dans une certaine mesure au théâtre d'expérimentation québécois, ne fût-ce que parce que la fin de l'activisme dans la société (la sixième cause de déclin de Schechner) contribue à ce narcissisme et à cette passive acceptation de la cité.

Mais la dissolution des groupes et le travail en solo ont à mon sens des conséquences particulières au Québec, en raison du faible bassin de population et de la petitesse de l'assiette financière disponible. On assiste en effet à un phénomène d'attrition de l'avant-garde québécoise : les troupes qui disparaissent ne sont pas remplacées, et l'enveloppe qui leur était attribuée est répartie entre les compagnies existantes. Il y a donc réduction de la pluralité des axes d'expérimentation, et formation progressive d'un oligopole constitué d'une demi-douzaine de troupes qui, se trouvant en situation de pouvoir, sont susceptibles de travailler à se maintenir en place et de prendre de moins en moins de risques. Si, dans un tel contexte, l'innovation se maintient et l'expérimentation évolue au Québec dans les années à venir, ce sera de nouveau en dépit du système, et non grâce à lui.

### **parlons un peu de clairvoyance**

Oui, les praticiens du théâtre d'expérimentation au Québec sont une espèce menacée. Non, ce n'est pas parce que le cru des récentes années était moins bon que les précédents.

Difficulté à perpétuer les textes représentationnels et à constituer un patrimoine, non-transmission des acquis d'une génération d'expérimentateurs à l'autre, réduction de la pluralité des voies d'expérimentation, voilà les trois premiers facteurs inhérents au système de production théâtrale qui compromettent l'avenir de l'avant-garde québécoise.

Il existe des solutions aux problèmes décrits plus haut. Il est possible de favoriser une reprise de la recherche et de l'expérimentation au Québec. Mais pour ce faire, il faut que tous les intervenants prennent conscience de la situation et se mettent à mesurer les effets à long terme des gestes qu'ils font — ou ne font pas — sous l'inspiration du moment. Que la courte vue des années

---

«[...] la transmission d'un expérimentateur à l'autre suppose non seulement une réception, mais aussi un apprentissage.»

---



Aux États-Unis, le «travail fortement personnalisé de créateurs comme Robert Wilson est riche mais comporte néanmoins un danger en ce qu'il conduit au narcissisme et à une passive acceptation de la cité.» *Einstein on the Beach*. Photo : A.I.G.L.E.S.

quatre-vingt cède maintenant la place à la clairvoyance. Faute de quoi, effectivement, le convenu continuera de se substituer progressivement à l'innovateur jusqu'à le faire disparaître.

On l'a vu d'après les réflexions que j'ai présentées ici, la survie de l'expérimentation est liée dans mon esprit non seulement à une sensibilisation des praticiens à un impératif tel que celui de transmettre le savoir, mais aussi à une conscience et à un soutien concerté des autorités financières et intellectuelles. Eh oui! on doit consentir à affecter de l'argent et à adopter une attitude de «préjugé favorable», dans le but avoué de préparer l'avenir.

Que l'argent ne donne pas de talent, j'en conviens. Que le manque d'argent tue dans l'oeuf des démarches porteuses d'avenir, il faudrait qu'on ait la perspicacité d'en convenir aussi.

Qu'on relève les faiblesses d'une démarche pour éclairer un praticien, c'est essentiel. Qu'on condamne une démarche prometteuse sur ses faiblesses immédiates, c'est dangereux. Qu'on ne s'interroge pas sur ses propres critères de définition d'une faiblesse, c'est grave.

Ce sont là certains des thèmes que j'aborderai dans la suite du présent article, qui traitera des trois causes extrinsèques du déclin de l'avant-garde cernées par Schechner.

**jean-luc denis \***

\* Metteur en scène depuis sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1979, Jean-Luc Denis a été membre fondateur des Productions Germaine Larose, dont il a fait partie jusqu'en 1985. Il a été membre de la rédaction de *Jeu* en 1984-1985 et en 1987-1988. Il est également traducteur.