

Mettre en images le théâtre, pour la recherche. Une autre perspective

Entretien avec Denis Bablet

Lorraine Camerlain and Pierre Lavoie

Number 37 (4), 1985

En mille images, fixer l'éphémère : la photographie de théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27835ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Camerlain, L. & Lavoie, P. (1985). Mettre en images le théâtre, pour la recherche. Une autre perspective : entretien avec Denis Bablet. *Jeu*, (37), 130–141.

mettre en images le théâtre, pour la recherche

une autre perspective

entretien avec denis bablet*



Denis Bablet. Photo: Jackie Bablet, C.N.R.S.

* Denis Bablet est directeur de recherche au C.N.R.S. et responsable du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle. En plus de diriger plusieurs collections théâtrales, d'avoir réalisé de nombreux documents vidéos, il a, depuis 1962, publié, outre des articles, des ouvrages sur le théâtre: *Edward Gordon Craig* (Paris, l'Arche, 1962); *le Décor de théâtre de 1870 à 1914* (Paris, C.N.R.S., 1965); *Josef Svoboda* (Lausanne, La Cité, 1970); *les Révolutions scéniques du vingtième siècle* (Paris, Société internationale d'art XX^e siècle, 1975) et *le Théâtre de la mort*, une anthologie de l'oeuvre de Tadeusz Kantor (Lausanne, l'Âge d'Homme, 1977). En 1977, il a été responsable de la Table ronde internationale du C.N.R.S., «Filmer le théâtre», publiée dans les *Cahiers théâtre Louvain* (n° 46) et il est actuellement responsable, au C.N.R.S./Audiovisuel, de la collection «Recherche théâtrale et vidéo».

Le théâtre est un art éphémère, c'est chose sue et convenue. N'est-il pas difficile, et peut-être même un peu détourné, de vouloir «conserver» la représentation à des fins de recherche?

Denis Bablet — En fait, le but du C.N.R.S. n'est pas la conservation. Il revient aux musées et aux centres de documentation de faire ce travail. Lorsque nous étudions le théâtre en tant que spectacle et non en tant qu'art littéraire, par contre, nous avons besoin de documentation, aussi bien en ce qui concerne les spectacles que les comédiens, les architectures et les lieux théâtraux, etc. Nous utilisons donc la photographie, la vidéo et le film, mais en ayant pour principe que l'image d'un objet n'est pas et ne sera jamais l'objet lui-même, auquel elle ne peut s'accorder, puisqu'il y a toujours, dans l'image, transformation des échelles, des plans et, bien sûr, de tous les éléments les plus vivants du spectacle.

Par ailleurs — c'est une banalité —, chaque document iconographique comporte une certaine dose de subjectivité. On a obligatoirement choisi de prendre une photographie sous tel angle de vue et dans tel cadrage. La personne qui photographie un spectacle ou qui en tourne un film est sensible à ce qu'elle voit. Cette sensibilité est d'ailleurs différente si la personne a vu plusieurs fois le spectacle et a longtemps préparé sa prise de vue ou si, au contraire, elle saisit l'oeuvre sur le vif, comme dans un reportage.

Une part de subjectivité survient également dans la technique même et le moyen utilisé; on choisit la sensibilité de la pellicule, on décide d'un renforcement d'éclairage, etc. Aussi, même avec les pellicules les plus sensibles, des fonds qui devraient apparaître gris ou assez clairs deviennent de fait, en noir et blanc, des fonds tout noirs, n'ayant plus rien à voir avec la réalité. Dans les photographies prises chez Antoine au début du siècle, tout paraît clair, mais cela tient à ce que tout était éclairé pleins feux pour une photographie «posée»...

En France, les photographes de théâtre spécialisés (ils ne font pas que ça mais ils vivent plutôt de cette part de leur pratique) — comme Nicolas Treatt ou Claude Bricage —, s'ils ont des qualités personnelles indéniables, font aussi preuve de subjectivité. Et ils ne travaillent pas, eux, pour la recherche, mais pour vendre des photographies aux éditeurs qui les présentent en recueils ou à la presse. Leur intérêt n'est pas le nôtre. Étant donné les difficultés techniques, comme les contraintes que leur impose l'éclairage de scène, les photographes choisissent la plupart du temps de prendre les moments où l'action s'arrête pendant quelques instants, de sorte qu'ils figent l'action. Notre besoin serait de saisir, par la photographie, l'action dramatique dans le mouvement plutôt que des attitudes figées. Les photographes multiplient les gros plans d'acteurs dont les journaux sont friands — c'est une question commerciale —, mais il nous faut également des photographies d'ensemble ou de détails. Si nous avions tendance, auparavant, parce que nous n'avions pas d'autre moyen, à acheter aux photographes leurs photos, nous préférons souvent les prendre nous-mêmes, désormais, pour qu'elles correspondent le plus exactement possible aux objectifs que nous nous fixons en tant que chercheurs. Nous ne réussissons pas toujours, loin de là, mais nous poursuivons notre travail en tentant de résoudre une à une les difficultés qu'il comporte. L'intéressant est de pouvoir, à titre d'expérimentation, travailler avec un certain nombre de metteurs en scène qui veulent bien collaborer. Certains n'acceptent pas du tout



«Il nous paraît important pour la recherche de conserver le spectacle sous des angles où il n'est pas vu par le spectateur.» *Wielopole Wielopole* de Tadeusz Kantor, Florence, 1980. Photo: Jacquie Bablet, C.N.R.S.

ce genre de travail et manifestent de la réticence à nous laisser filmer leur travail par exemple. C'est le cas de Peter Brook et de Patrice Chéreau. Tadeusz Kantor, lui, accepte qu'on photographie à n'importe quel moment, pendant les répétitions ou les spectacles. Le metteur en scène turc Mehmet Ulusoy nous accorde les mêmes conditions, de totale liberté. Et cela nous est vraiment très utile.

Pour la recherche, la photo en noir et blanc est-elle préférable à la photo en couleurs?

D.B. — Si je me fie à mon expérience, il me semble qu'on analyse mieux — et beaucoup plus facilement — le jeu de l'acteur à partir du document en noir et blanc parce qu'il est beaucoup plus dépouillé; les éléments de couleurs apparaissent comme distrayants et décoratifs la plupart du temps. Mais, bien souvent, il faudrait les deux pour la recherche et donc, beaucoup plus d'argent.

Vous avez souligné que chaque photo implique nécessairement un choix de la part du photographe. Quand vous réalisez une vidéo dans la perspective de la recherche théâtrale, cherchez-vous à privilégier le point de vue du metteur en scène sur son spectacle, consultez-vous les artisans du spectacle pour mesurer ce à quoi il faut accorder le plus d'importance ou établissez-vous vous-mêmes les critères qui présideront aux différents choix d'angles, de cadrages et de perspectives de la vidéo?



D.B. — Nous tenons à ce qu'il n'y ait aucun contrôle sur ce que nous réalisons, ni sur les livres, ni sur les vidéos, ni sur les films. Svoboda n'a pas vu le film que nous avons réalisé sur son oeuvre avant la première; Kantor non plus. Notre liberté d'action est essentielle. Nous ne craignons pas la censure, car les créateurs n'en exercent aucune, en principe, mais davantage une influence. Il est nécessaire, à nos yeux, d'établir une grande familiarité entre nous et les gens sur lesquels nous travaillons. Notre tâche est très différente de celle d'une équipe de reportage pour la télévision, qui prend le spectacle un peu au hasard de son déroulement. Nous devons avoir vu le spectacle cinq, six ou sept fois, sous des angles différents. Il nous paraît important pour la recherche de conserver le spectacle sous des angles où il n'est pas vu par le spectateur. Par exemple, *Wielopole Wielopole* de Kantor a été tourné plusieurs fois en VHS: depuis le lointain de la salle, tout en haut, derrière, et sans public; d'en avant, sans public non plus, et d'un point de vue latéral par rapport à l'action. Cette dernière version a été prise d'une loge — réservée aux musiciens ou aux chanteurs — dans une église de Florence; cette vue, latérale et aérienne, permettait une démarche beaucoup plus analytique des déplacements des personnages conçus pour être vus de face. Devenus latéraux, ils pouvaient être analysés de façon intellectuelle, l'émotion diminuant considérablement avec le changement de perspective. Par ce type de vue, on voyait beaucoup mieux les structures spatiales du spectacle que de face, où tout était écrasé. Je crois qu'il faut tenter ce genre d'expérience pour le plus de spectacles possible.

C'est dire que chaque fois qu'un chercheur consulte un document vidéo, il doit lire les instructions...

D.B. — Il faut qu'il sache, oui, d'où la vidéo a été tournée ou s'il s'agit d'une vidéo «montée», comme celle que nous avons réalisée à partir des spectacles de Mehmet Ulusoy. Nous sommes arrivés à la conclusion cependant que, pour la recherche, les vidéos non montées, c'est-à-dire prises dans la foulée de la représentation, étaient plus valables, révélaient davantage et mieux les divers éléments du spectacle. En comparant des vidéos, on voit mieux les déplacements, on perçoit plus nettement les intensités, on ressent mieux les émotions, etc. Et, bien sûr, la vidéo comporte des avantages pour la recherche, que vous connaissez sûrement. On peut arrêter l'image, ralentir ou accélérer son défilement.

Il y a plusieurs années — car nous n'avons plus le temps, maintenant, de nous en occuper, nous les reprendrons un jour — ont eu lieu des séminaires de recherche sur le thème «théâtre et vidéo». Des étudiants qui avaient vu le spectacle et d'autres qui ne l'avaient pas vu réagissaient différemment à la vidéo, au spectacle tel qu'il leur apparaissait à travers la vidéo. Comparer leurs perceptions était très intéressant: c'est une expérience à refaire.

La documentation audiovisuelle que produit le C.N.R.S. n'est donc pas conçue pour le grand public mais pour la recherche, et principalement utilisée par les chercheurs. Les praticiens eux-mêmes en font-ils usage?

D.B. — Kantor ne se sert pas du tout des vidéos pour remonter des spectacles. D'autres metteurs en scène, par contre, nous les demandent, pour retrouver certaines choses. Mais tel n'est pas notre but.



«Pour un spectacle de type brechtien, la photographie doit tout donner à voir, dans les moindres détails, pour rendre compte de la technique.» *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht, dans une mise en scène de Mehmet Ulusoy, Paris, 1984.

Vous avez produit des versions vidéos de certains de vos films. Considérez-vous qu'il y a, dans le passage d'un média à l'autre, déperdition des significations?

D.B. — Entre la vidéo et le film, je préfère de beaucoup le film parce que la relation du spectateur à l'image y est plus intense. La vidéo contraint bien souvent, comme la télé, aux gros plans; les plans généraux, assez mauvais, n'arrivent pas à rendre compte du spectacle. Réduire le film en vidéo, c'est rendre plus accessible un document à des spectateurs donnés, aux universitaires par exemple, mais il y a trahison, une fois encore, des rapports avec le spectateur et trahison aussi quant à la couleur, malheureusement. La vidéo, quoi qu'on en dise, ne peut établir un rapport qu'avec cinq à dix personnes rassemblées devant un appareil, finalement. Il est possible, bien sûr, de projeter la vidéo sur grand écran, mais malheureusement, en France, les techniques de la vidéo sur grand écran sont nouvelles et le résultat demeure médiocre. Je préfère donc le film, même si avec le budget total de sa production, dix vidéos sont réalisables. Comme instrument de travail, la vidéo a son utilité, mais le film permet un produit beaucoup mieux fini, intensifie l'impact de l'image. Il est, en ce sens, plus proche du théâtre, même s'il n'en peut être l'équivalent.

Devant les photos d'un spectacle qu'on n'a pas vu, on a très souvent l'impression qu'il s'agit là d'une oeuvre grandiose, merveilleuse, voire d'un chef-d'oeuvre. La photo peut embellir la représentation, cela semble évident, et sans doute est-ce une question de point de vue. Le fait, pour vous, de diversifier les points de vue sur un spectacle, de ne pas privilégier nécessairement le point de vue du spectateur, n'est-il pas dangereux en ce sens?



La Classe morte de Kantor, par le Théâtre Cricot 2. Photo: Enguerand.

D.B. — Mais il n'existe pas de point de vue commun à tous les spectateurs: l'un se trouve en haut et très loin, l'autre à gauche et en avant et un autre face à la scène! Même dans une salle frontale, à l'italienne, *le* point de vue du spectateur n'existe pas. Il ne faut pas embellir le spectacle, surtout pas, je suis d'accord avec vous. Mais, faisons un petit détour. La sémiologie, par exemple, a suscité de grands débats. Très utile, elle s'adapte beaucoup mieux à certains types de spectacles qu'à d'autres. La sémiologie est très discutable quand on aborde certains spectacles émotionnels ou artaudiens, alors qu'elle s'applique tout à fait à des spectacles de type brechtien. Le problème de la photo par rapport au théâtre, c'est un peu la même chose. Pour un spectacle très théâtral, la photographie doit rendre cette théâtralité, en donner une idée, ou même la renforcer pour la rendre visible. Pour un spectacle de type brechtien, la photographie doit tout donner à voir, dans les moindres détails, pour rendre compte de la technique. Il faut adapter la photographie à chaque spectacle, mais ne jamais embellir les productions.

Comment doit-on lire les photos d'un spectacle pour en tirer le maximum?

D.B. — C'est terrible ce que vous me posez comme question! Je ne peux pas y répondre directement. Il y a longtemps, dans le deuxième volume des «Voies de la création théâtrale», j'ai été amené à étudier *l'Instruction*, de Peter Weiss, à en comparer six mises en scène et ce, à partir de matériaux totalement différents. Pour certaines productions, je ne disposais que de critiques et de photographies, alors que j'avais suivi d'autres spectacles même pendant les répétitions. J'ai donc pu, dans les premiers cas, travailler à partir de ces simples matériaux et reconstituer, de là, les productions. Ai-je été malhonnête? Je n'en sais rien, mais je ne le crois pas. J'ai par la suite demandé à des gens de distinguer les spectacles que j'avais vus de ceux que j'avais étudiés sans les avoir vus. Leurs réponses furent très

différentes, et jamais justes.

Si l'on n'a pas vu le spectacle, la photographie de théâtre y perd beaucoup. Mais, jumelée à un écrit, à une critique — à une *bonne* critique, cela va sans dire — elle devient différente, plus «vivante». Quand on a vu le spectacle, la photographie qui fixe la représentation se joint à la mémoire, permettant l'interprétation du spectacle. En dehors de ce que représente le jeu du théâtre, la photographie qui nous arrive toute seule est un document un peu mort, je crois.

Les autres images des spectacles, comme les croquis, les esquisses et les maquettes sont-elles aussi utiles à la recherche que les photographies, les vidéos et les films?

D.B. — Dans le cas de Kantor, nous avons beaucoup utilisé ses dessins et ses plans, même des plans extrêmement simples. Dans le volume consacré à Peter Brook et réalisé sous la direction de Georges Banu, plusieurs plans des Bouffes du Nord sont reproduits, avec les emplacements des personnages, les indications de mouvements, etc., qui éclairent le texte lui-même mais, volontairement, «abstractisent» et schématisent ces mouvements pour qu'on puisse les voir détachés de la personnalité des comédiens.

Comment s'établit, au C.N.R.S., le choix des spectacles et des auteurs auxquels seront consacrés des documents audiovisuels?

D.B. — Les films consacrés à Svoboda et à Kantor me sont apparus un point d'aboutissement nécessaire aux recherches que je menais sur leur travail depuis longtemps. Cela répond donc, en un sens, à un choix personnel. Le document que



Séquence de «la Mélancolie», dans *Qu'ils crèvent les artistes* de Tadeusz Kantor, Nuremberg, juin 1985. Photo: Jacquie Bablet, C.N.R.S.

nous préparons sur Guy-Claude François, le principal scénographe français actuel, je crois, constituera, à la suite de celui consacré à Svoboda, un autre exemple de la démarche d'un scénographe face aux problèmes de l'espace et des techniques.

Nous ne pouvons travailler, je l'ai déjà dit, qu'avec des gens qui l'acceptent. Peter Brook refuse que nous prenions ses productions en vidéo ou sur film. Ariane Mnouchkine considère qu'elle doit elle-même réaliser les films sur son travail. C'est elle qui les fait ou alors c'est Bernard Sobel, qui a réalisé *Méphisto*, en collaboration étroite avec elle. Elle considère le point de vue des chercheurs trop différent de celui des artistes, je crois. Le C.N.R.S. a réalisé un diapolivre sur le Théâtre du Soleil, auquel elle a volontiers accepté de collaborer, mais pour les films et les vidéos, il n'en est pas question.

Les documents de recherche sont donc perçus comme «critiques» par les professionnels du théâtre?

D.B. — Pas par tous, et les choses évoluent. Au début, en 1966, les professionnels manifestaient beaucoup de méfiance, se disant que nous allions transformer leur travail, l'intellectualiser, le «théoriser», ce qui allait à l'encontre de leur démarche et de la création théâtrale, lieu par excellence de la manifestation de l'instinct, du génie créateur, de la démiurgie, etc. À l'heure actuelle, malgré certaines méfiances persistantes, la collaboration entre les artisans, les professionnels du spectacle et nous est plus étroite, de façon générale. Certains metteurs en scène craignent encore, cependant, de nous admettre aux répétitions qui constituent, à leurs yeux, un travail magique et rituel.



«La Danse des artistes condamnés» dans le spectacle de Tadeusz Kantor *Qu'ils crèvent les artistes*. Nuremberg, juin 1985. Photo: Jacquie Bablet, C.N.R.S.

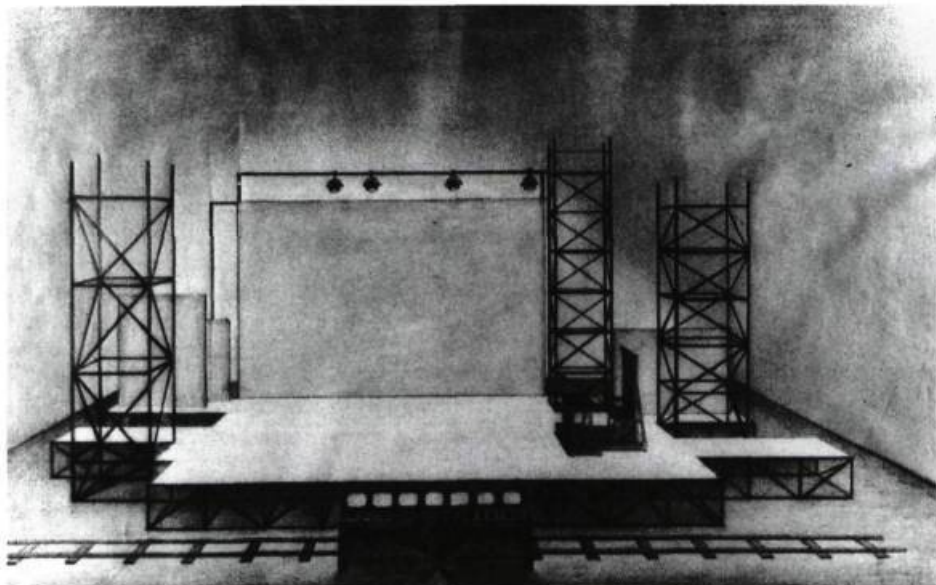
Les «Voies de la création théâtrale» ne sont-elles pas davantage consacrées désormais à des auteurs ou à des metteurs en scène consacrés?

D.B. — Vous posez là un problème grave et central. Le volume consacré à Peter Brook est actuellement sous presse et on s'attaquera dès janvier à un ouvrage sur Patrice Chéreau. Dans les projets, un volume aura pour thème «le théâtre dans la ville» et un autre étudiera le travail de Iouri Lioubimov. Mais nous comptons revenir à l'ancienne formule et traiter, dans un même ouvrage, du travail de plusieurs metteurs en scène pour que la comparaison — l'échange — soit possible. Pour éviter également l'élitisme. Seulement, nous sommes toujours aux prises avec des considérations bassement commerciales. Si nos livres ne se vendaient pas, les éditeurs ne nous tomberaient pas dessus parce que, théoriquement, la science n'est pas faite pour se vendre tout de suite. Mais il reste que pour assurer la publication d'un nouvel ouvrage, il faut bien que le volume précédent se soit un peu vendu. C'est la réalité, de sorte qu'il sera toujours indispensable de parler aussi d'entreprises connues.

Le C.N.R.S. a-t-il entrepris des recherches concernant l'utilisation de la vidéo dans le spectacle théâtral?

D.B. — Cette question m'intéresse, comme prolongement de mon travail sur Svoboda, si vous voulez. Nous avons amorcé une recherche sur l'utilisation de l'image filmique et de la vidéo au théâtre, par trois journées d'exposés et de débats, auxquels ont participé, entre autres, Svoboda, Jean-Louis Barrault — qui parlait de ses premières expériences de l'introduction de l'image filmique au théâtre —, Richard Demarcy, Irène Lambelet (de Suisse), etc. Cette première séance, principalement axée sur le cinéma, sera poursuivie par une autre visant à cerner l'utilisation de l'image vidéo sous toutes ses formes, encore assez mal dominée, je crois. À Paris, à Beaubourg, une série de spectacles utilisant la vidéo font chaque année l'objet d'une confrontation, mais c'est rarement au point.

Le meilleur spectacle que j'aie vu en ce sens est ancien déjà. Il s'agit de *l'Instruction* de Peter Weiss du Piccolo Teatro di Milano, dirigé par Virginio Puecher, et non par Strehler qui n'aime pas cette technique. Ce très beau spectacle, très efficace, était présenté dans la grande salle du Palais des expositions de Pavie. Le plateau, tout blanc, était flanqué, à gauche et à droite, de tours d'éclairage en tubulaires noirs qui, volontairement, rappelaient le dessin industriel. Des projecteurs et des caméras de télévision y étaient fixés et une caméra, placée sur des rails devant le plateau, pouvait être déplacée par télécommande et filmer de là les différents éléments de la scène. Celles de la scène, elles, prenaient des personnages qui, ainsi projetés sur le grand écran qui constituait le fond de la scène, devenaient les accusés et les juges du procès. La caméra placée sur les rails pouvait aussi bien filmer les documents qui étaient derrière le bureau de régie, placé devant la scène, que les rails sur lesquels elle roulait, ce qui allait servir à évoquer les convois se dirigeant vers les camps de concentration. On pouvait voir en superposition des rails projetés, en noir et blanc, sur le grand écran et un film consacré aux camps de concentration tels qu'on les voit aujourd'hui, présenté donc en contrepoint, accompagné de la musique de Luigi Nono. Certaines diapositives étaient également projetées pendant le spectacle. Un système très complexe, mais utile, pertinent et efficace. À un moment donné, une voix demandait à un témoin qui avait été dans un camp:



L'Instruction de Peter Weiss du Piccolo Teatro di Milano. «Le plateau, tout blanc, était flanqué, à gauche et à droite, de tours d'éclairage en tubulaires noirs qui, volontairement, rappelaient le dessin industriel.» Mise en scène: Virginio Puecher. Spectacle présenté au Palais des Expositions de Pavie en 1967.

«Témoign un tel, reconnaissez-vous l'accusé X?» Pendant qu'une diapositive projetée sur tout l'écran du fond présentait les accusés, on voyait apparaître, en superposition, l'image vidéo du témoin cherchant à reconnaître l'accusé X parmi tous les visages. Tout à coup, son regard s'arrêtait sur un personnage et désignait ainsi l'accusé.

La production de ce spectacle complexe n'était pas compliquée comme on pourrait le croire, puisque la représentation pouvait avoir lieu à Alexandrie un jour et à Pavie, le lendemain. Le spectacle circulait très bien, malgré tout le matériel requis. On a tendance à trop gadgetiser de tels spectacles aujourd'hui.

Est-il difficile, pour un chercheur, de rendre compte d'un spectacle comme celui-là?

D.B. — Non, mais il faut essayer, et en toute humilité, d'être le plus clair possible. Deux ou trois exemples précis, bien choisis et bien expliqués peuvent révéler énormément du spectacle. Sept ou huit personnes peuvent tenter, par exemple, par des analyses de micro-séquences, de dégager vraiment le maximum de deux ou trois minutes du spectacle, sur des plans différents. On peut dégager le style d'un metteur en scène de ces trois minutes, malgré l'aspect rébarbatif d'un tel exercice au départ. Petit à petit, on en tire beaucoup de sens.

Dans la publication des ouvrages sur le théâtre, favorisez-vous l'iconographie, quelle qu'elle soit?

D.B. — Pour faire un peu d'autocritique, je dirai qu'actuellement, on a trop tendance, chez nous, à illustrer chaque volume, non pas toujours de la même manière, mais



L'Instruction de Peter Weiss, mise en scène: Virginio Puecher. Dans un système très complexe mais utile, des diapositives étaient projetées pendant le spectacle. «On voyait apparaître, en superposition, l'image vidéo du témoin cherchant à reconnaître l'accusé X parmi tous ces visages.» Photo: Luigi Ciminaghi.

en préservant un équilibre constant entre la part réservée au texte et celle de l'iconographie. Certains ouvrages n'exigeraient pas autant d'illustrations. Une étude sur la perception du public n'a pas autant besoin de l'image qu'un livre consacré à l'analyse de diverses mises en scène. Nous cherchons, bien entendu, à reproduire le maximum d'éléments nécessaires, mais il faudrait éviter le superflu. Une bonne iconographie est d'abord utile. L'image n'a pas à être décorative ou illustrative. Sa place est justifiée lorsque l'image est indispensable à la clarté du texte, lorsque les rapports entre texte et images sont à la base de la compréhension de l'étude.

propos recueillis par **lorraine camerlain** et **pierre lavoie**¹
mise en forme de l'entretien: **lorraine camerlain**

1. En octobre dernier, Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie se sont rendus à Paris, à un colloque sur la critique théâtrale organisé par le Théâtre du Campagnol (dont un compte rendu paraîtra dans *Jeu* 40) et à Limoges, au Festival de la francophonie (dont il sera question dans *Jeu* 38). Il leur a été possible de se rendre à Paris, où ils ont interviewé Denis Bablet, entre autres, grâce à **Air Canada**. La **Banque nationale de Paris** a, pour la même occasion, fait un don de 100 \$ à *Jeu*. Nous tenons à remercier ces donateurs. N.d.l.r.