

Fonder, durer, continuer
Rencontre avec Lorraine Camerlain, Gilbert David, Pierre Lavoie et Diane Pavlovic

Michel Vaïs

Number 100 (3), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26228ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2001). Fonder, durer, continuer : rencontre avec Lorraine Camerlain, Gilbert David, Pierre Lavoie et Diane Pavlovic. *Jeu*, (100), 11–26.

Fonder, durer, continuer

Rencontre avec Lorraine Camerlain, Gilbert David, Pierre Lavoie et Diane Pavlovic

À la demande, notamment, de jeunes membres de la rédaction de *Jeu* (dont Eza Paventi, qui avait deux ans à la fondation de la revue, et Marie-Andrée Brault, qui en avait trois), il a été décidé d'inviter quelques anciens rédacteurs à nous parler librement de ce qui les avait poussés vers *Jeu* et de leur cheminement à travers les années qu'ils ont passées à la revue. Il s'agissait aussi de considérer comment *Jeu* s'est inscrit dans le paysage théâtral de l'époque et ce qu'il en est aujourd'hui. La rencontre a eu lieu dans nos bureaux, le 26 mars 2001. Étaient aussi présents Alexandre Lazaridès, Louise Vigeant et la coordonnatrice générale Michèle Vincelette.

Fonder une revue

Rappelons, pour mémoire, que *Jeu* fut fondé par cinq personnes : Michel Beaulieu, aujourd'hui décédé, Claude Des Landes, Gilbert David, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire. Cette dernière a suivi un parcours – littéraire – qui l'a éloignée du théâtre depuis plusieurs années ; des trois autres cofondateurs, seul Gilbert David était présent à notre rencontre. Il a donc raconté que l'aventure avait commencé quelques années avant la fondation, lorsque, vers 1973-1974, il avait approché Yves Dubé, le directeur littéraire de la maison Leméac, la plus importante maison d'édition de pièces de théâtre à l'époque. Or, Dubé avait déjà un projet de revue avec Michel Bélair, mais qui n'a pas eu de suite. Des circonstances favorables ont ensuite permis la mise sur pied de *Jeu*, lorsqu'une coopérative formée par quinze auteurs a fondé les Éditions Quinze. Dans ce groupe d'auteurs se trouvaient notamment Marie-Francine Hébert, Jacques Godbout et Michel Beaulieu. À la demande de ce dernier, Quinze a donc décidé d'endosser un projet de revue de théâtre, à raison de trois numéros par année au début. Il faut saluer ce soutien indispensable, sans lequel la revue n'aurait pas vu le jour. Au bout de trois ans avec Quinze, il a été possible de demander des subventions au nom de *Jeu*, et c'est justement le moment où la maison d'édition a changé d'orientation et a demandé à la revue de voler de ses propres ailes.

Mais qu'est-ce qui a personnellement motivé les fondateurs de *Jeu* à se lancer dans l'aventure ? Gilbert, qui avait trente ans en 1976, rappelle que l'activité théâtrale était alors en train de s'intensifier et qu'il avait le sentiment que les médias de l'époque en témoignaient mal, ou insuffisamment. Il était insatisfait comme lecteur de journaux, de magazines et d'autres publications qui parlaient du théâtre sporadiquement. Il



À l'origine de *Jeu*, une urgence : trouver un lieu de réflexion sur la pratique théâtrale en pleine effervescence dans les années 70, notamment celle du jeune théâtre. La première création du Théâtre Expérimental de Montréal, en 1975 : *Un homme, une femme* avec Pol Pelletier et Robert Gravel. Photo : Gilbert Duclos.

fallait donc trouver un lieu de réflexion sur cette pratique en effervescence. Il y avait un intérêt et un réel plaisir à accompagner d'échanges et de débats ce théâtre émergent, rappelle Gilbert, qui était à l'époque enseignant au cégep de Rosemont, où il montait des spectacles avec des étudiants et faisait venir des pièces de « jeune théâtre ». Selon lui, d'ailleurs, toute la société québécoise faisait du théâtre à l'époque ! Auparavant, il avait fait du théâtre d'amateurs au collège, puis avec le Théâtre de l'Université de Montréal. C'est d'ailleurs là qu'il avait signé la première mise en scène de *Wouf Wouf* de Sauvageau, en 1969.

C'était sans doute un effet de génération, mais il existait une grande complicité entre les praticiens et les fondateurs de *Jeu*. Ils avaient tous le même souci de remettre en question les théâtres établis, principalement le TNM et le Rideau Vert. Cela dit, ce « jeune théâtre » était déjà pluriel, avec d'un côté un théâtre politiquement engagé et de l'autre une pratique expérimentale qui en était à ses premières explorations. Il y avait moins de spectacles qu'aujourd'hui et les membres de la rédaction, qui arrivaient à tout voir ou presque, en discutaient avec passion.

Un maître à penser s'est vite imposé à Gilbert, avant même qu'il devienne son élève : le Français Bernard Dort. La revue *Travail théâtral*, fondée en 1970 par Dort, lui a donné l'impulsion nécessaire pour créer *Jeu*. Il ne s'agissait pas pour lui de mettre au monde une imitation de la revue française. À cet égard, il note que le mot « jeu » (par opposition au mot « travail ») était une façon de se distancer du modèle français, tout en nourrissant beaucoup de sympathie pour cette revue importante. Bernard Dort était d'ailleurs venu enseigner au Québec à l'époque, et avait encouragé les artisans des premiers numéros de *Jeu*. Il savait bien l'importance d'une revue, lui qui avait aussi été de l'aventure de *Théâtre populaire*. Pour Dort, la revue a une résonance auprès de la frange la plus dynamique des praticiens. Le rythme de publication associe la revue au théâtre par son caractère éphémère – même si les écrits restent. Au théâtre comme dans une revue, il faut respecter des échéances, cela ne se fait pas tout seul, c'est un travail d'équipe qui met beaucoup de monde à contribution.

Une M.S.A. pareil comme tout le monde (Organisation O, 1978), dont il a été question dans *Jeu* 8. Sur la photo : Danielle Proulx, Pierre MacDuff, Germain Beauchamp, Alain Grégoire et France Labrie. Photo : Michel Brais.

Comment sont arrivés les autres cofondateurs ? Lorraine Hébert était déjà une amie de Gilbert, qui avait fait appel à un cercle de connaissances pour l'entourer. Ainsi, il avait rencontré au Centre d'essai des auteurs dramatiques Claude Des Landes, qui en était le secrétaire général. Gilbert avait rédigé à sa demande une brochure pour le dixième anniversaire du CEAD. Quant à Michel Beaulieu, il était associé aux



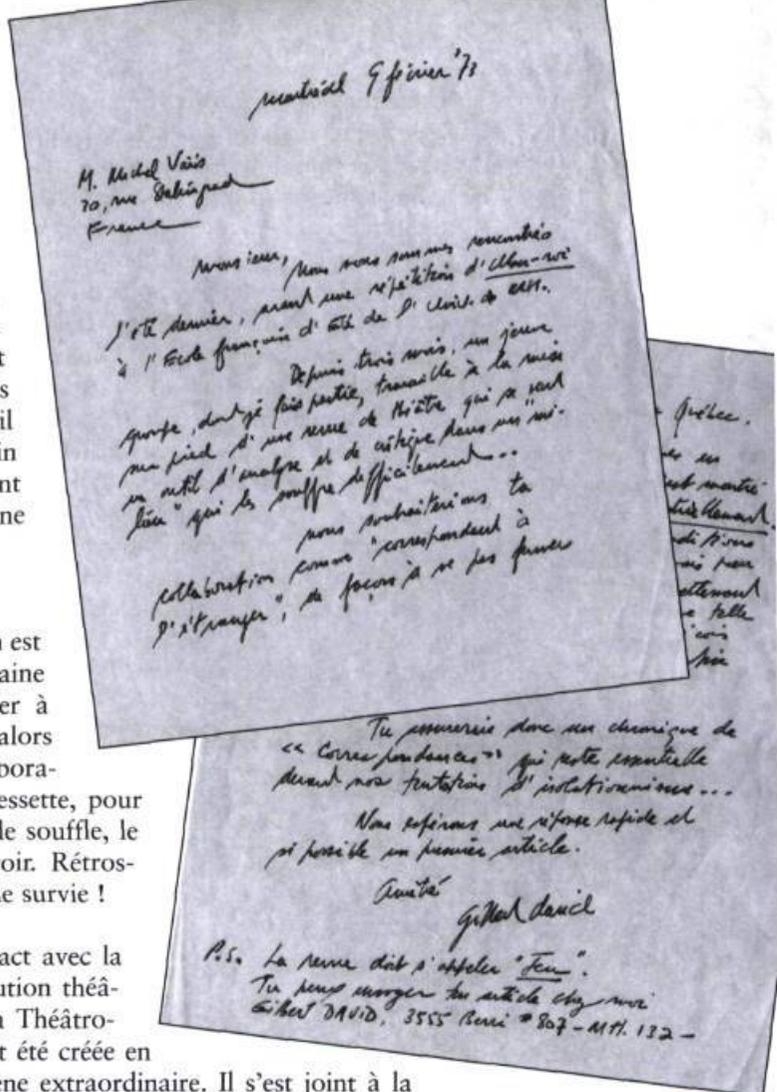
Quinze et avait déjà œuvré au *Devoir* comme critique de théâtre. Yolande Villemaire était une de ses collègues au cégep de Rosemont ; elle avait d'ailleurs fait son mémoire de maîtrise sur *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Très rapidement, ces deux derniers ayant quitté la rédaction, ceux qui sont restés ont invité de nouveaux membres. Beaulieu, plutôt tourné vers la poésie, aimait bien fonder des entreprises, mais n'était pas vraiment intéressé à y travailler longtemps ; il avait cependant été d'un bon soutien au sein des Quinze (où il avait un poids réel), devant qui il avait efficacement défendu l'idée d'une revue de théâtre.

Survivre et... durer

Mais avant de s'élargir vraiment, la rédaction est passée par une période difficile, quand Lorraine Hébert et Gilbert David sont partis étudier à Paris, en 1977-1978. Claude Des Landes a alors pu compter sur Michel Vaïs (qui était collaborateur depuis le numéro 1), puis sur Émile Bessette, pour tenir le fort à partir du numéro 7. À bout de souffle, le numéro 9 a été fait avec des fonds de tiroir. Rétrospectivement, il apparaît comme un numéro de survie !

Pierre Lavoie rappelle que son premier contact avec la revue fut son « Bilan tranquille d'une révolution théâtrale » dans *Jeu* 6. Comme il travaillait à la Théâtrothèque de l'Université de Montréal, qui avait été créée en 1978, la revue était à ses yeux un phénomène extraordinaire. Il s'est joint à la rédaction à trente ans, pour le numéro 14. Il rappelle lui aussi une période difficile, après le volumineux numéro 16 (« Théâtre-Femmes »), dont l'aboutissement a été marqué par plusieurs départs. Gilbert note que ce numéro a constitué un tournant dans l'histoire de la revue, pour plusieurs raisons, la principale étant que, paradoxalement et pour divers motifs, toutes les femmes ont alors quitté la rédaction ! Elles venaient ensemble de produire un numéro important et voilà qu'elles laissaient la rédaction vidée de toutes les femmes¹. Sont alors restés Pierre Lavoie, Émile Bessette, Michel Vaïs et Gilbert David pour s'occuper de la revue. Ce dernier, qui avait un doctorat à finir, a plutôt choisi *Jeu*, ce qui lui a valu la perte de son emploi à l'Université de Montréal. Finalement, il a pu quitter la revue à la fin de 1983, après s'être assuré d'une relève dans les personnes de Pierre Lavoie, puis de Lorraine Camerlain.

1. Il s'agit de Michèle Barrette, Hélène Beauchamp, Joceline Hardy, Lorraine Hébert et Francine Noël. Précisons cependant que Lorraine Hébert restera secrétaire à la rédaction jusqu'au numéro 18, et que, plus tard, elle dirigera l'important numéro 33.



Jeu avant *Jeu* : dans cette lettre, Gilbert David propose à Michel Vaïs d'être « correspondant à l'étranger » pour une nouvelle revue de théâtre. C'était en 1973, trois ans avant la fondation de la revue, que David envisageait beaucoup plus tôt. À la publication du premier numéro, Michel Vaïs avait eu le temps de finir ses études et de revenir à Montréal, de sorte qu'on peut dire qu'il a été le premier correspondant – virtuel – à Paris !

Cette dernière a commencé à collaborer quand Lorraine Hébert l'a rassurée sur la qualité de son écriture, même si elle ne connaissait pas beaucoup le théâtre encore. Deux ans plus tard – à vingt-huit ans –, elle s'est laissé convaincre de se joindre à la rédaction. Son premier article comme collaboratrice avait pris la forme d'une traduction de vingt pages de l'anglais au français pour *Jeu* 8, à la demande d'Émile Bessette (elle avait travaillé d'arrache-pied toute une semaine pour cent cinquante dollars...). Celui-ci l'avait convaincue de sa capacité à traduire du fait qu'elle habitait Saint-Lambert, qui est une ville bilingue ! Et elle est arrivée à la rédaction après l'exode des femmes consécutif à la parution du numéro 16.

Dans cette autre lettre à Michel Vais, Gilbert David explique les réticences de Leméac, qui ne voulait pas d'une revue de combat.

Gilbert revient sur ce fameux numéro, dont tous les hommes avaient été exclus, à son effarement à l'époque. Seule la production avait été confiée à Michel Vais. Pierre a le souvenir d'une période de grande tension. Non seulement aucun homme n'a pu écrire dans le numéro 16, mais aucun n'a même été autorisé à participer à son élaboration. C'était l'époque où la simple présence des hommes était prétendument perturbatrice au point où leur intervention dans le débat aurait « crochi » l'analyse féminine, selon les mots de Gilbert. Les hommes se sont donc soumis, puisque, de toute façon, c'était à prendre ou à laisser ! S'il n'avait aucune réticence à ce que les femmes prennent en charge tout un numéro, il en avait contre le fait que la rédaction dans son entier ne puisse débattre du contenu. Cela contrevenait, dans son esprit, à l'esprit de collégialité d'une revue. Ce qui est ironique, ce n'est pas tant que les femmes aient voulu faire un

numéro seules, mais qu'elles soient parties après, si bien que la discussion n'a pas eu lieu par la suite non plus, du moins pas avec ces femmes-là.

C'est alors le tour de Diane Pavlovic. Ne connaissant pas du tout le théâtre, à vingt ans, en 1982, elle s'est fait dire par Lorraine Camerlain la même chose que l'autre Lorraine avait dit à celle-ci : « Tu sais écrire, alors tu peux écrire dans *Jeu*. » En fait, Diane était en études françaises et Lorraine, qui était correctrice, cherchait des « récrivains », soit des gens capables de récrire les autres. Ne connaissant pas *Jeu*, elle avait reçu la mission d'aller écouter une conférence de Louise Laprade au Théâtre Expérimental des Femmes pour en tirer un article. Elle se souvient d'être allée lire en vitesse des

64
355 F. Leméac, aff. 807
1166/132
Montréal, le 9 mars 1973.

michel,

nos rencontres avec l'éditeur (LEMÉAC) sont espacées et retardent d'autant le parution du premier numéro de *JEU*, au point que nous songeons présentement à freiner à une certaine diligence... Il n'est pas question, bien sûr, d'abandonner la partie, mais le minimum actuel est urgent. nous aurions souhaité présenter le premier numéro vers le mi-avril, (cela supposait de moins en moins admi. Leméac ne m'a pas ses réticences quant au "contenu" de la revue (Devoir) il a déjà renoué avant de s'engager, que notre revue n'en sera pas une de combat (?) et qu'elle ouvrirait, au contraire, ses pages à toutes les tendances, encore faudrait-il désigner ces tendances pour mieux les faire parler.

le sommaire du premier numéro servira de matrice pour les numéros futurs; voilà ce que cela donnerait:

A. Editorial/Lettres ouvertes
B. Entretien / Enquête / Table ronde / Reportage
C. Essais
D. Chroniques

1. Actualités (information)
2. Points de vue (critiques)
3. Proses d'hommes de théâtre (auteur, comédien, metteur en scène...)
4. Humour (bandes dessinées)
5. Biographies
6. Esthétique / Méthologie (laboratoires, etc)
7. Pédagogie (expériences, ateliers, etc)
8. Théâtre pour enfants (Europe, NY/USA, + ?)
9. Correspondances (Paris/Europe, NY/USA, + ?)
10. Parutions (information et critiques)

E. Création (pièces en un acte, manifeste, document inédit)

les chances ~~de voir paraître~~ de voir paraître *JEU* avant d'être l'éditeur susceptible d'être le plus intéressé par un tel projet, son refus n'est que du désespoir.

Je te laisse sur ces quelques perspectives en te souhaitant pas, pour ma part, que cette revue ~~soit~~ une nécessité urgente, cette revue existera tôt ou tard.

nous avons l'intention de frapper à d'autres portes (avec moins d'illusion que jamais); je te tiens au courant.

amis

Gilbert David

D.S. Je garde évidemment ton article d'introduction en réserve, mais comme évidemment son actualité n'est que de se détacher, tu reçois libre de le soumettre à qui bon te semble (La Presse, peut-être).

articles compliqués, « remplis de barres obliques ». Elle a ensuite beaucoup vu de théâtre, a suivi les cours d'esthétique théâtrale de Gilbert et a fini par se passionner. Si les années 80 n'avaient plus l'effervescence des années 70, c'est pourtant à cette époque que sont apparus Carbone 14 et la Veillée, ainsi que Robert Lepage. Elle a découvert le théâtre gestuel et d'autres langages que le langage littéraire, si bien qu'elle s'est trouvée complètement absorbée et qu'elle est restée à *Jeu* dix ans, dont huit comme rédactrice.

Jeu et l'institution

Louise Vigeant se demande à quel moment la revue a commencé à s'intéresser vraiment à l'institution. Au début, il s'agissait d'accompagner le jeune théâtre, mais à mesure que le paysage théâtral et la pratique ont changé, que les grands théâtres se sont ouverts à la création, *Jeu* semble s'être donné un autre mandat. Sans dire ouvertement que l'on allait couvrir tout le théâtre au Québec, ou même à Montréal, on a vu tout de même les gens de *Jeu* aller au TNM, par exemple ! Lorraine situe cela après Gilbert... Elle rappelle que celui-ci lui a déjà dit que la revue était en train de devenir le *Vie des arts* du théâtre et que, pour lui, ce n'était pas un compliment. Elle ajoute que le jeune théâtre n'était plus jeune non plus, tandis que, comme le note Gilbert, l'institution a absorbé les talents des jeunes compagnies. Quand les metteurs en scène se sont mis à faire des propositions dans les théâtres établis, les spectacles sont devenus plus intéressants. Il pense que les contradictions n'étaient pas les mêmes qu'au moment de la fondation de *Jeu*. Personnellement, il a pris ses distances par rapport au théâtre engagé, qui l'a beaucoup déçu, car il n'a pas pu absorber l'expérience brechtienne. Il prévient que tant que l'on n'aura pas fait cela – sans nécessairement prendre Brecht pour seule référence –, on aura des problèmes, tant en dramaturgie de création qu'en mise en scène.

Cela dit, Gilbert note qu'il s'est fait beaucoup de choses dans les années 80. On a assisté à une explosion, que Diane vient d'évoquer, et dont *Jeu* s'est fait le relais. La Veillée, Carbone 14 et plusieurs autres compagnies véhiculaient une autre vision des choses, pas uniquement formaliste. Pierre souligne aussi l'échec référendaire de 1980, qui explique que le théâtre engagé ait laissé la place à des formes gestuelles ou à un théâtre d'images. Gilbert regrette que le théâtre engagé soit resté aussi simplificateur. Il accepte que, dans une première phase, on puisse vouloir d'abord dénoncer les iniquités sociales. Cependant, il estime que ce théâtre n'a pas évolué ; il est resté prisonnier de son schématisme politique. Alors qu'en revanche, dans l'autre camp, ceux



Jeu 1 : dossier sur le Théâtre Parminou. Le spectacle qui illustre la couverture était *L'argent, ça fait-y voi' bonheur ?* (1975). Photo : André Boudrias.

que l'on accusait de faire un théâtre bourgeois ont mis en jeu des langages dotés d'une portée critique propre à modifier le regard que l'on porte sur le monde. Et ce n'est pas par un discours soi-disant progressiste – mais en réalité dangereusement simplificateur – que l'on y est arrivé. Il trouve heureux que *Jeu* ait contribué à accompagner cette mutation du théâtre québécois vers de nouveaux objectifs formels indissociables d'une vision du monde. Personnellement, Gilbert a trouvé cette période d'autant plus exaltante que, n'étant plus à *Jeu*, il recevait chaque fois le numéro comme un cadeau, d'une grande richesse de contenu. Il garde un souvenir ému du numéro 45 sur *la Trilogie des dragons*, qui reconstituait le spectacle sans avoir pour but de devenir un texte théâtral, ce qui en soi est très précieux, autant pour ceux qui avaient vu la pièce que pour les autres.

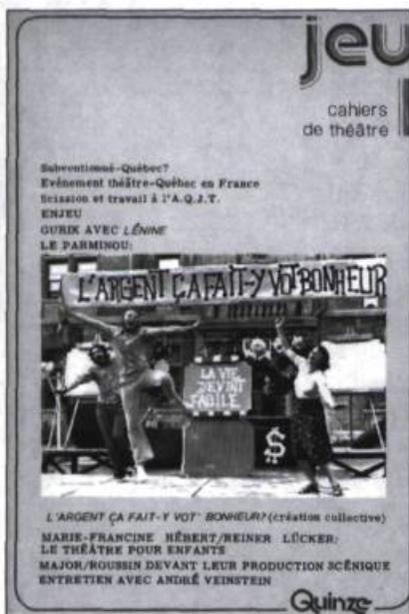
Louise se demande si l'on peut nommer d'autres numéros aussi mémorables, forts, marquants. On s'entend pour citer *Jeu* 33, sur le jeu de l'acteur, le 25 sur la mise en scène et le 40 sur la critique, ainsi que le 36 sur « l'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies ». Tous ces numéros spéciaux ont gardé une valeur de référence. Ce qui était beau dans le 45, cependant, c'est qu'il avait résulté d'un élan unanime de toute l'équipe. Gilbert note alors que, plutôt que *Vie des arts*, on peut parler à propos de ce numéro des *Voies de la création théâtrale* ! (Rires approbateurs.)

Jeu et les artistes

Diane a l'impression qu'en arrivant à *Jeu* la revue avait un lien étroit avec le milieu théâtral et que cette osmose s'est un peu perdue avant son départ, dix ans plus tard. Cela dit, on estime autour de la table que le milieu aussi a changé. À l'époque, il arrivait fréquemment que des praticiens parlent à Diane de ses articles. C'est ainsi, par exemple, que Gilles Maheu l'a invitée à collaborer avec lui, après l'avoir lue dans *Jeu*. La revue a-t-elle perdu cet impact parce que les praticiens se sont habitués à avoir une revue ? Gilbert estime que le problème est plutôt que les artistes ont cessé de vouloir réfléchir ! Lorraine souligne de son côté le rapport nouveau que les artistes entretiennent avec l'actualité. Le théâtre n'était pas aussi bien couvert par les médias, tandis qu'aujourd'hui on se situe davantage dans le monde de la performance, de la publicité, du spectacle, de l'événement. Les artistes avaient donc besoin de bons articles de fond dans *Jeu* pour leurs dossiers de demandes de subventions. C'est dans la

revue qu'ils trouvaient les seuls articles véritablement étoffés, documentés, qui situaient chaque démarche dans le paysage théâtral et la mettaient en perspective. Gilbert pense que cela a pu valider une augmentation – qu'il trouve encore insuffisante – des fonds publics versés aux créateurs. Mais tout a changé avec les années 90 : autant le rapport entre théâtre et public que celui des praticiens entre eux et face aux médias en général. Or, d'une certaine façon, *Jeu* est un média comme les autres pour les artistes, et peut-être moins utile que les autres parce qu'il n'est pas collé à l'actualité et donc il ne contribue pas au lancement d'un spectacle.

Est-il vrai que les artistes réfléchissent moins à leur pratique ? Diane pense qu'il existe plutôt aujourd'hui des processus de réflexion à l'intérieur même des organismes. À



propos de ce que *Jeu* a changé dans sa vie, en dehors de l'appel, très important, de Gilles Maheu, Diane note que, contrairement à ses aînés, elle n'est pas arrivée à la revue à trente ans, mais elle en est partie à cet âge. Et elle y a tout appris : c'est sa vie d'adulte qui a commencé là, avec des gens qui avaient dix ou quinze ans de plus qu'elle et qui lui ont appris à travailler, à réfléchir et à articuler sa pensée. De plus, *Jeu* l'a complètement déviée de sa trajectoire puisqu'elle se dirigeait vers la littérature. Or, tout ce qu'elle fait depuis est lié au théâtre et découle directement de ce qu'elle a découvert à *Jeu* et des gens qu'elle y a rencontrés. Après Maheu, d'autres metteurs en scène l'ont invitée à travailler comme conseillère dramaturgique, puis elle a œuvré au CEAD grâce à Lorraine Hébert qu'elle avait connue à *Jeu*.

Gilbert veut revenir sur la pensée théâtrale en mouvement dans le milieu théâtral lui-même. Pour lui, cela est devenu problématique depuis le début des années 90, pour une série de raisons. Quelle est la contradiction que nous vivons aujourd'hui, et qui est distincte de celle que nous avons connue il y a vingt-cinq ans ? Inévitablement, comme la conjoncture a changé, les moyens d'y répondre doivent être différents. Sans prétendre résoudre cette contradiction, il faut au moins essayer de la nommer correctement. Mais si on commence par nier qu'il y a un problème, en disant que tout fonctionne à merveille, que notre théâtre est en santé, on n'ira pas bien loin...

Pour Lorraine, le problème nouveau est ce qu'elle appelle la « festivalite » aiguë, le spectacle permanent. Si un jeune artiste ne parvient pas à être invité dans un festival au cours de ses deux premières années d'activité, il doit se recycler ; ce n'est pas l'ère du spectacle théâtral, mais de tout ce qu'il y a autour, du spectaculaire, qui n'a au fond rien à voir avec le théâtre. Son dernier coup de cœur, elle l'a eu pour *la Nuit juste avant les forêts* de Koltès, mise en scène par Brigitte Haentjens, qui lui a fait dire qu'heureusement tout n'est pas perdu ! Un bon texte, avec un vrai comédien, peu de moyens, une bonne direction d'acteur : voilà l'essence de ce qu'elle recherche au théâtre. Mais quand on reste dans l'immédiat, dans l'esbroufe, dans les à-côtés du théâtre, c'est là qu'on y perd et que la réflexion n'a pas cours, car on se trouve dans un monde autre que celui des artistes et des artisans de la scène. Ce théâtre n'est malheureusement pas accessible au grand public.

Eza Paventi se demande si les petites troupes ne se sont pas plutôt multipliées récemment, mais qu'elles font face à la concurrence de tellement de grands théâtres qu'elles ont du mal à éveiller un certain intérêt. Lorraine estime qu'un théâtre qui ne fait pas de place volontairement à la relève est à la veille de mourir. Et ce ne sont ni le système de subventions ni les médias qui peuvent accroître le public. Selon Gilbert, on ne peut tout de même pas demander aux gens qui font du théâtre depuis vingt-cinq ans de laisser leur place. Ils ont bâti une trajectoire, ils doivent répondre de leurs choix devant la communauté. On ne peut pas agir radicalement, même si, personnellement, il fermerait tout de suite le Théâtre Jean-Duceppe au profit de bien des jeunes compagnies ! En fait, il estime que ce théâtre n'a pas besoin d'être subventionné même s'il a sa place, car il ne se pose pas de questions et ne fait pas avancer cet art. La télévision et le cinéma offrent du matin au soir le genre de dramaturgie que présente cette compagnie. Au Québec, on ne se pose jamais la question de savoir comment il faut distribuer les fonds publics, et selon quels critères. Dans d'autres





Gilbert David, Lorraine
Camerlain et Pierre Lavoie.
Eza Paventi.
Photos : Michèle Vincelette.



sociétés, même s'il n'existe pas de système parfait, on est parvenu à éclairer les modes d'attribution des fonds publics. Ici, on se dit parfois qu'il faudrait aider les jeunes, mais on refuse de faire des choix, sauf pour choisir le *statu quo*.

Diane revient sur la perte de symbiose de la revue avec le milieu théâtral. Elle se demande si cette impression lui vient de ce qu'elle en était sortie ou si la dernière décennie était vraiment différente de la précédente. Rédactrice à *Jeu*, elle avait l'illusion que ce qu'elle faisait avait un sens, un certain poids dans le milieu, et, au moment où elle est partie, elle a eu l'impression contraire. En contact quotidien avec les praticiens, c'était comme si *Jeu* n'existait pas. Encore aujourd'hui, personne ne lui en parle ! Est-ce parce qu'elle ne voyait rien d'autre en dehors de

Jeu quand elle y était qu'elle se leurrait ? Cela a coïncidé avec l'avènement de la « spectacularisation », du productivisme et de l'industrialisation du théâtre. Quand elle est entrée à *Jeu*, elle était heureuse de s'intégrer dans la dynamique nourissante de l'art en train de se faire, elle aimait le contact avec des créateurs, qui sont des gens qui rêvent, pensent, imaginent. Mais à un moment donné, elle s'est rendu compte qu'elle s'était laissée ensevelir elle-même là-dedans au point, peut-être, de perdre le contact avec la vraie vie. Cela dit, elle a parfois encore aujourd'hui des façons de penser, de procéder, de parler de leur travail aux gens, qui sont influencées par ses années passées à *Jeu*. Étant longtemps la plus jeune de

l'équipe, et sans emploi à plein temps, elle a beaucoup écrit dans la revue, beaucoup lu d'épreuves, accompli toutes les tâches.

Gilbert souligne que, lorsque Diane a quitté *Jeu*, Lorraine a été très déçue, plus déçue que les autres. À son âge, on aurait pu croire en effet que Diane succéderait à la rédactrice en chef, et Lorraine aurait pu ainsi prendre sa retraite un peu plus tôt. Sans compter que Diane a toujours eu une facilité à écrire, une grande profondeur de pensée, une étonnante clarté de style. Gilbert regrette que dans son métier², depuis dix ans, Diane n'écrive plus autant. Dans les organismes comme ceux au sein desquels elle a travaillé, on ne voit pas véritablement de débats sur la place publique pour nommer les problèmes. Louise en profite pour citer les Entrées libres de *Jeu*, qui existent justement pour soulever de telles questions. Récemment, par exemple, on s'est demandé s'il fallait subventionner le théâtre amateur par rapport au professionnel :

2. Diane Pavlovic, qui fut responsable de la dramaturgie au CEAD, a été nommée en 2001 directrice de la section française d'écriture de l'École nationale de théâtre du Canada.

voilà une vraie question qui a des rapports avec l'organisation du paysage théâtral, avec les critères de subventions, etc. Prochainement, on posera la question : « Notre théâtre est-il bourgeois ? » Mais il est très difficile de lancer de tels débats et de faire venir les gens. Parfois, ceux qui auraient le plus de choses à dire et qui devraient logiquement y participer sont absents.

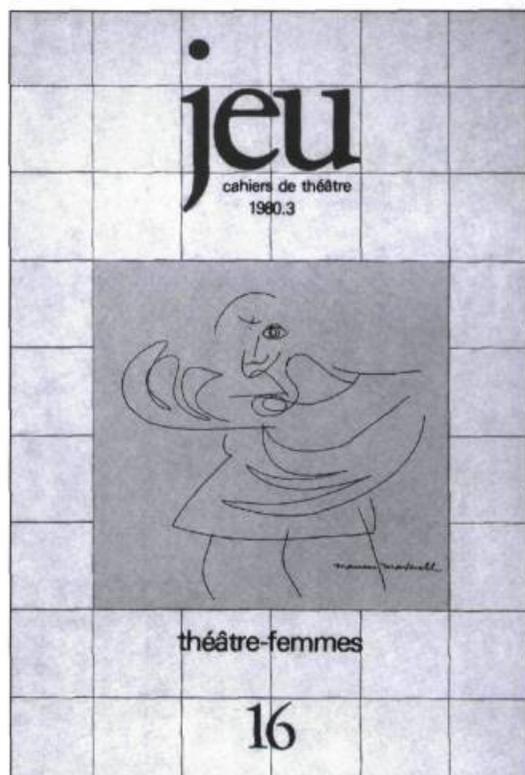
Gilbert cite aussi les multiples colloques auxquels on invite des praticiens, mais ceux-ci viennent faire leur prestation, donner la bonne parole au peuple, et disparaissent aussitôt après ! Ils considèrent avoir autre chose à faire que de discuter avec quiconque. Il trouve cela intolérable, mais il constate que *Jeu* n'est plus un interlocuteur, pas plus que quiconque, d'ailleurs. Il semble en effet y avoir chez les artistes une volonté de ne compter que sur soi-même. On pourra toujours trouver des représentants de bonne volonté du milieu artistique pour écrire dans la revue³, mais la question est plus grave : il semble que l'espace public de la réflexion sur le théâtre se soit pulvérisé. Diane note que René-Daniel Dubois a déjà dit que nous étions une société consensuelle, mais tous s'entendent pour constater qu'il est le premier à fuir le débat et qu'il coupe les ponts autour de lui.

Traquer la pensée

Diane cite les récentes cartes blanches aux auteurs que le CEAD a proposées, et qui consistent en lectures de textes menant à des discussions. À un moment donné, elle a lancé l'idée de rencontres thématiques pour inviter des spécialistes de certaines disciplines : le rêve, la politique, les mathématiques... Cela a suscité beaucoup d'intérêt, mais n'a pas abouti pour toutes sortes de raisons. Elle sent pourtant le désir que ce genre de discussions revienne, tout comme les préoccupations sociales font un retour dans les textes des auteurs. Elle sent le vent virer. Sans compter que la société est en train de changer sur le plan démographique et qu'il faut compter avec l'apport de ceux qui viennent d'ailleurs. En nous disant qu'ils ont le droit de ne pas être d'accord avec nous, ils nous provoquent et amènent des questions sur la place publique. Récemment, quelqu'un lui disait qu'en France c'était plus violent, mais la violence prouve qu'il y a absorption ; tandis qu'ici il y a beaucoup de communautés culturelles qui vivent sans contacts entre elles, dans une fausse harmonie où tout est enterré par peur de la confrontation. C'est sans doute une question de maturité de société.

Gilbert note que chez certains metteurs en scène, telle Brigitte Haentjens qui a magnifiquement monté Heiner Müller, il y a incontestablement une pensée théâtrale. On peut trouver ou non que les résultats sont toujours à la hauteur des attentes, mais il y a là une vraie démarche et une constance. Or, Brigitte Haentjens, qui a débuté dans le théâtre de création franco-ontarien, a accompli une trajectoire qui, par rapport au Parminou – un autre théâtre de création –, est séparée par un véritable gouffre ! On

3. Notamment dans ce numéro.



voit là quelqu'un qui a vu, comme l'a fait *Jeu*, d'ailleurs, la nécessité d'évoluer. Sans dire aux artistes quoi faire, il faut considérer ce qu'ils font et, avec l'expérience, dégager une distance critique qui permet de dire pourquoi on peut ne plus adhérer à certaines démarches. Au cours des années 90, il diagnostique un mouvement de séparation de type plaques tectoniques entre le milieu théâtral et *Jeu*, mais, en même temps, il ne sait plus vraiment ce que la revue tient à dire sur le théâtre. La qualité d'écriture et la compétence lui semblent masquer une vision floue du théâtre. Il est peut-être inévitable, par périodes, de patauger collectivement et de ne plus trop savoir quoi penser ni où aller. Il faut dire que, dans les années 70, il n'y avait que dix compagnies théâtrales professionnelles et que, dix ans plus tard, elles étaient cent ! Pourtant, on avait encore l'impression d'être en prise sur le milieu alors, mais peut-être était-ce une illusion...



Diane opine que, parallèlement, on a assisté à un retrait des idéologies et à un repli du théâtre vers les questions privées, esthétisantes, économiques et, comme le théâtre, *Jeu* est devenu un bel objet. Tout se tient, et personne ne peut retourner vingt-cinq ans en arrière. De la même façon que les praticiens peuvent réinterroger les enjeux sociaux en tenant compte d'une expérience esthétique acquise, *Jeu* devrait se poser les vraies questions – quelles qu'elles soient – dans un monde de plus en plus complexe. En 1976, note Gilbert, les camps étaient faciles à opposer. Il y avait d'un côté tous ces jeunes qui ruai dans les brancards et, de l'autre, les compagnies établies qui ronronnaient tranquillement. Il était facile, jusqu'à un certain point, de dire : « Non, ça suffit ! » Et la relève était prête. Dans les années 80, un théâtre extrêmement riche est parvenu à absorber une partie des questions politiques et sociales des années 70, avec la Veillée, Carbone 14, Robert Lepage, UBU, mais au moyen de langages scéniques beaucoup plus raffinés. À partir des années 90, les gens se sont installés, ont obtenu des lieux, une certaine reconnaissance. Cela dit, Diane estime qu'il est parfois difficile de juger de la valeur d'un théâtre sans le recul des années.

Marie-Andrée Brault se demande s'il s'agit effectivement d'un manque de recul ou si les années 90 sont plus pauvres et ne comportent pas de voix dominantes. Louise note qu'il nous arrive souvent, à la rédaction, de souligner l'absence de profondeur dans le travail théâtral et de réflexion à caractère social, mais il est difficile, à chaque numéro, de souligner ce que l'on attend du théâtre. Et combien de fois avons-nous discuté de l'idée de publier moins de critiques et davantage d'articles de fond, pour pousser plus loin la réflexion en englobant davantage de spectacles... Il nous arrive souvent de discuter vingt minutes d'un spectacle qui ne nous emballe pas, pour décider au bout du compte de ne rien publier dessus ! En réunissant tous nos commentaires sur les spectacles dont nous n'avons pas envie de parler, il y aurait un beau dossier à faire sur

les frustrations intellectuelles du spectateur de théâtre. Diane estime qu'au début la rédaction devait être unie dans une vision commune du théâtre. Gilbert est d'accord sur le fait que, malgré beaucoup de débats, il existait une volonté collective, chez des gens de théâtre, de faire débloquer la situation théâtrale telle que nous en héritons, et *Jeu* a pris parti pour ce déblocage.

Encore aujourd'hui, soutient Louise, personne à la rédaction ne défend l'idée de couvrir systématiquement tout le Rideau Vert, ou la Compagnie Jean-Duceppe, ou le théâtre d'été, ou un autre théâtre que l'on estime moins stimulant sur le plan des idées ou de l'esthétique. Finalement, tout tourne autour de la question du genre de théâtre dont nous voulons traiter dans *Jeu*, et la réponse est toujours restée la même : un théâtre qui contienne à la fois une parole et une esthétique, bref, une vision. Peut-être la ligne est-elle moins rigoureusement dessinée, mais elle est quand même là. Il s'agit peut-être aujourd'hui, dit Marie-Andrée, davantage d'une volonté de rendre compte du théâtre qui se fait que de défendre une vision plus large.

Eza trouve, à écouter la discussion, que la fonction de la revue semble s'être déplacée. Si, au départ, existait l'idée de stimuler, de provoquer des changements, *Jeu* est devenu davantage une référence, un outil de recherche. Les artistes s'y intéressent peut-être moins, mais la revue a pris du poids du point de vue pédagogique.

Gilbert estime qu'il faudrait décloisonner *Jeu* par rapport à ce qui se pense dans d'autres sphères. Il manque de sociologues, de psychanalystes dans la revue ; de gens qui auraient des façons de discuter des problèmes actuels, et qui n'appartiennent pas seulement au théâtre, d'ailleurs. Personnellement, il lit beaucoup de philosophes et trouve qu'ils sont incontournables. On ne peut pas parler bien du théâtre si on ne les fréquente pas. Et encore moins aujourd'hui. Car la grande découverte du dernier tiers du XX^e siècle, c'est ce retour à la philosophie, quand on s'est aperçu que la compartimentation des savoirs était un leurre et un danger pour notre capacité d'intégrer des connaissances très spécialisées. Comment trouver un lieu de rencontre ? Or, le théâtre est justement un lieu de questionnement sur le monde où devraient pouvoir se rencontrer des savoirs multiples. Alors, comment faire en sorte que certains discours sur le monde trouvent une résonance dans le discours critique ? Il lui semble que *Jeu* ne fait pas assez d'efforts à cet égard. Il est donc clair pour lui que *Jeu* n'est pas *Parachute*, mais plutôt une revue orientée vers une description de l'état des choses. Peut-être faudrait-il aller chercher des collaborations à l'extérieur du cercle immédiat de ceux qui s'intéressent au théâtre, soit sous forme d'entrevues ou autrement ? Il ne conçoit pas que l'on puisse voir le monde contemporain sans avoir lu Giorgio Agamben, Jacques Rancière... ce sont des gens importants depuis vingt ans, qui apportent un regard neuf sur la marche du monde. Le théâtre se replie trop sur lui-même. Il y a des limites à l'autoréférentiel, comme on l'a vu dans la pratique théâtrale.



Louise Vigeant, Marie-Andrée Brault et Diane Pavlovic, Alexandre Lazaridès.
Photos : Michèle Vincelette.



La place de la critique

À propos de la critique en général, Gilbert ne trouve pas souhaitable que *Jeu* devienne monolithique. Il aimerait cependant que les idées qui s'expriment dans la revue le soient de façon plus marquée. Que l'on sente davantage qu'il y a des débats au sein même de *Jeu*, plutôt que de rechercher absolument une convergence. Cela dit, on rappelle que la revue publie à l'occasion des critiques pour et contre sur un même spectacle. Pratique qui a toujours plu à plusieurs lecteurs, et qui avait débuté avec le numéro 40, sur la critique. Dans le numéro 92, il y a eu un « pour » *Le Roi se meurt* (à GO) signé Louise Vigeant et un « contre » signé Michel Vaïs. Lorraine est d'avis que *Jeu* ne trouvera pas avant longtemps une place dans la critique ponctuelle, parce qu'il ne peut offrir ce que font les médias en général. Pour elle, il vaut donc mieux rassembler nos énergies dans un discours plus analytique ou didactique. Ce qui contribuera peut-être à faire acheter la revue par un praticien... et encore ! il va plutôt photocopier l'article qui parle de lui. Si la critique proprement dite a déjà eu du sens dans la revue, elle n'en a plus. À son avis, la vocation critique de *Jeu* et les critiques de spectacles sont des choses différentes. Il faut se concentrer sur le suivi à long terme, sur le rapport avec l'art en général, avec la société.



Gilbert est d'accord pour écarter les petits textes critiques du genre de ceux que l'on retrouve dans les journaux. En revanche, il lui semble que le regard ne doit pas être purement analytique sur l'objet lui-même. Ce qu'on demande, c'est cette capacité de faire porter le regard sur les tenants et aboutissants de la démarche dont le spectacle est un élément et non le point final. Qu'est-ce que l'existence de ce spectacle implique, dans l'histoire de la compagnie et dans celle du théâtre au Québec ? Comment un objet prend-il sens par rapport à une histoire ? Il trouve notre regard parfois un peu myope. Il reconnaît cependant que le défi est beaucoup plus complexe que par le passé. Les pionniers de *Jeu* n'ont donc pas de mérite, même si on leur en attribue beaucoup, car ils avaient tout le terrain à défricher. Il fallait tout inventer à une époque où il n'y avait pas encore de revue théâtrale. À mesure que l'on avance, il faut se demander ce que l'on peut faire maintenant que nous avons une histoire.

Louise note que, lorsqu'on relit les premiers numéros de *Jeu*, il y a beaucoup de naïveté, dans les idées comme dans le vocabulaire. Gilbert opine. Lui-même trouve plus difficile d'écrire sur le théâtre actuel. Pierre revient à la question du lectorat. Il a longtemps voulu rejoindre les praticiens, et a été très déçu de constater que *Jeu* ne les intéressait pas. C'est pourquoi la revue s'est orientée, sous la gouverne de Lorraine Camerlain, vers le milieu pédagogique. C'est ainsi que *Jeu* est devenu un instrument de référence. Et le hasard fait qu'il vient de relire le numéro 80, numéro spécial qu'il avait codirigé avec Patricia Belzil il y a cinq ans, et qu'il y redécouvre une foule de choses. Il faut donc se faire à l'idée que la revue n'aura jamais dans l'actualité l'importance qu'elle acquerra avec la patine du temps. Il faut continuer de la faire même si ceux qui la font sont déçus de n'avoir aucune réaction dans l'immédiat.

Eza note que *Jeu* est très connu chez les praticiens, mais qu'ils ne le lisent pas. C'est utile pour les demandes de subventions, c'est tout. Pierre rappelle un vieux slogan, qui n'est jamais sorti de la salle de réunion : « La revue dont tout le monde parle mais

que personne ne lit ! » En fait, on s'entend pour dire que rares sont sans doute ceux qui lisent la revue de la première à la dernière page, ce qui est normal. Chacun peut y trouver son pain, comme dans les ouvrages de référence que l'on fréquente à la recherche de quelque chose de précis. Louise rappelle que le lectorat de *Jeu* ne diminue pas et que c'est une revue très consultée en bibliothèque.

Gilbert demande si le but de la rédaction actuelle est encore de tenter de rejoindre les praticiens, ou si nous considérons que notre mission doit être plutôt de nous rapprocher du monde de l'éducation. À cela, on lui répond qu'outre les Entrées libres, dont un des buts consiste à rapprocher la revue du milieu, un projet est en gestation, qui consisterait à mettre sur Internet des critiques plus proches de l'actualité, ce qui pourrait permettre d'entretenir un contact plus direct avec les artistes. Louise est d'avis que, grâce à ce « nouveau *Jeu* », électronique, la revue pourrait alors se concentrer sur une réflexion nourrie par d'autres disciplines de la pensée (sociologie, philosophie, etc.). À Diane, qui pense que nous nous éloignerions alors encore davantage des praticiens, Gilbert répond qu'il faudra vulgariser ces idées. *Jeu* n'est pas *l'Annuaire théâtral*, dont les articles doivent adopter un appareil académique, avec des notes de bas de page et tout ce qu'il faut pour rassurer l'institution universitaire. Une revue comme *Jeu* doit avoir les coudées franches pour que le commun des mortels puisse la lire sans s'arracher les cheveux, mais il ne faut pas tomber dans le style du *Lundi* non plus...

L'apport de *Jeu*

Enfin, qu'est-ce que *Jeu* a apporté à chacun ? Lorraine comptabilise quelques belles années, de la rigueur, et aussi un détachement par rapport au milieu théâtral, qui n'a jamais été son lectorat cible. Elle voulait plutôt s'adresser aux amateurs, au grand public. Elle a également apprécié l'aspect pédagogique de la revue. Elle se souvient que c'est par *Jeu* qu'elle est tombée amoureuse du théâtre quand elle était étudiante. Particulièrement maintenant, avec les programmes de théâtre plus mous dans les cégeps, il faut que la revue puisse continuer à communiquer cet intérêt aux jeunes. Pour y arriver, il faut sortir de l'intellectualisme, qui est d'ailleurs beaucoup moins marqué qu'au début de la revue. En même temps, rétorque Gilbert, il ne faudrait pas exclure des discours au profit d'autres discours. Il est intéressant de voir circuler les idées entre les uns et les autres. Diane rappelle en effet qu'à côté des textes ardues de Ginette Michaud, on a pu lire dans *Jeu*, sous la plume de Danielle Proulx, qu'« un gars, ça goûtait bon » ! Deux discours !

Pour Lorraine, la fabrication de « l'objet livre » était plus importante que l'impact sur le théâtre qui se jouait. En fait, elle trouvait plus intéressant de tenter de produire un impact sur ceux qui pourraient aimer le théâtre. On souligne à cet égard que le changement de format de la revue est justement arrivé pendant que Lorraine était rédactrice en chef. L'enrichissement de l'iconographie, de même qu'une plus grande rigueur dans l'écriture doivent aussi être mis à son crédit. Et Diane dit citer encore certaines phrases de Lorraine quand elle montre aux auteurs comment ponctuer.

Pierre a l'impression qu'à son entrée à *Jeu* il avait des talents de bibliographe affirmé, et que cela tombait bien. Il avait fait de la recherche, était pointilleux, comme il

l'avait prouvé dans la biobibliographie de Jean-Claude Germain (*Jeu* 13), et ce que la revue lui a apporté surtout, c'est la folie ou la passion des numéros spéciaux pleins de gros dossiers. Car il en a dirigé plusieurs, toujours en collaboration. Cela lui permettait de prendre un recul par rapport au quotidien de la revue. Il signale aussi le côté formateur de la gestion de *Jeu*, en tant que directeur, de membre du conseil d'administration, de responsable des demandes de subventions, ainsi que les rencontres avec le ministre des Affaires culturelles, Clément Richard. Des événements qui lui ont permis d'acquérir une formation sur le tas.



Gilbert remarque qu'il n'y a pas vraiment de tradition : on est en train de l'inventer. *Jeu* a vingt-cinq ans, c'est respectable, mais c'est la première revue théâtrale qui atteint le quart de siècle au Québec. Personnellement, il a aussi énormément appris à *Jeu*. Amateur de discussion, il prenait beaucoup plaisir aux rencontres du comité de rédaction. Il a aussi été frappé par la générosité de tous ses confrères qui passaient des soirées complètes à relire des épreuves, sans être payés. Quand il a quitté *Jeu*, la revue commençait à peine à remettre des cachets. On rappelle qu'au début les droits d'auteur étaient payés en exemplaires de la revue. Heureusement que plusieurs rédacteurs gagnaient leur vie dans l'enseignement !

En terminant, Eza dit qu'à *Jeu* elle a appris tellement plus que dans ses cours à l'université ! Ce qu'elle retient le plus de la conversation, c'est que le passage à la revue est extrêmement formateur pour tout le monde. Écouter les gens discuter, émettre des opinions différentes, réfléchir à haute voix, c'est ce qui lui apporte le plus. Et elle sent qu'avec les années elle se sentira plus libre d'émettre des jugements critiques, ce qu'elle n'aurait jamais osé faire sans son passage à *Jeu*. Elle apprécie être en contact avec des gens pourvus d'une expérience qui la reconforte. Louise conclut que c'est un des avantages d'avoir une équipe de rédaction qui réunit des gens de tous les âges, de la vingtaine à la soixantaine.

Marie-Andrée raconte que, de son côté, elle a connu le théâtre par *Jeu*, auquel elle est abonnée depuis l'âge de seize ans, après avoir découvert la revue en librairie. C'est un dossier sur la Ligue Nationale d'Improvisation – dont elle suivait les matchs à la télévision – qui l'avait poussée à acheter *Jeu* pour la première fois. Depuis, il y a beaucoup de spectacles qu'elle n'a jamais vus mais qu'elle a l'impression de connaître par *Jeu*. À la rédaction, elle a vite constaté la grande difficulté d'écrire et de pratiquer la critique. Elle s'en doutait un peu, d'ailleurs. Il faut de l'assurance, de la confiance en soi et beaucoup de réflexion avant de porter un jugement sur une pièce de théâtre. Les discussions sur les spectacles lui sont extrêmement précieuses.

Pierre revient sur la LNI, à laquelle il fut attaché pendant onze ans. *Jeu* lui a offert la possibilité d'être critique sur un théâtre qu'il côtoyait, comme le Nouveau Théâtre Expérimental. Il a pu exprimer dans la revue les réserves qu'il nourrissait à l'égard de l'orientation prise par la LNI, et qu'il ne pouvait faire entendre de vive voix à ses confrères. L'écriture l'a aidé à résoudre quelques contradictions personnelles. Diane ajoute que, dix ans après son départ de *Jeu*, elle assume le fait qu'elle avait un regard sur l'art, une vision du monde. Écrire, synthétiser sa pensée, lui a permis d'en avoir une et de l'éclaircir pour elle-même. Cela l'a fait avancer, lui a permis de se situer, d'aiguiser son jugement. Gilbert rappelle qu'il n'y a pas de pensée sans écriture ni d'écriture sans pensée. Quand on s'oblige à écrire, on finit par mieux comprendre ce qui nous anime.

Alexandre Lazaridès se demande, compte tenu des critiques que l'on adresse à *Jeu* et de la difficulté de la situation actuelle, comment peut s'expliquer la miraculeuse survivance de la revue depuis vingt-cinq ans. Pierre répond que *Jeu* est devenu un lieu de mémoire pour le théâtre québécois, une référence, et, sans *Jeu*, ce qu'il resterait de ce théâtre depuis un quart de siècle serait extrêmement mince. Les traces qu'il resterait de ce théâtre n'existent, brièvement, que dans les médias de masse avant de sombrer dans la poubelle de l'Histoire. Or, une fois recueillies, ces traces doivent encore être reconstituées. Tandis qu'avec *Jeu* le théâtre québécois peut être « entreposé » en bibliothèque. Il est incontournable. Quiconque effectue une recherche universitaire commence par lire *Jeu*, puis se tourne vers les journaux. Gilbert précise qu'à côté des articles la banque d'images renfermée dans la revue est aussi très importante, car une photo prolonge le plaisir du spectacle et ravive la mémoire.

Lorraine ajoute en terminant : l'objet *Jeu* fait partie de notre mémoire culturelle, mais il y a aussi l'équipe, les gens qui sont restés plusieurs années, avec cœur, à la revue, et qui l'ont prise en charge pour transmettre une continuité. Et Pierre : *Jeu* continue peut-être d'exister parce que c'est aussi un lieu de résistance face au spectaculaire, à la médiocrité de l'écriture, de l'analyse ou de la réflexion dans la société. Cela lui sourit d'imaginer que c'est une des raisons de la continuité de *Jeu*. ■