

« O.K. on change? » ou *la Trilogie des dragons*, un univers en puissance
Entretien avec Marie Gignac

Chantal Hébert

Number 106 (1), 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26216ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Hébert, C. (2003). « O.K. on change? » ou *la Trilogie des dragons*, un univers en puissance : entretien avec Marie Gignac. *Jeu*, (106), 125–132.

« O. K. on change ?* » ou *la Trilogie des dragons*, un univers en puissance

Entretien avec Marie Gignac

[L]'œuvre d'art est le symbole de l'univers
que nous voyons aujourd'hui.

Ilya Prigogine¹

Pour nombre de spectateurs, *la Trilogie des dragons* de 1987 aura été la découverte d'une création « miraculeuse » qui a ouvert le regard québécois au point de vue chinois; un point de vue cosmique ou cosmologique qui allait opérer une brèche dans notre façon de parler de nous, de nous représenter, de traiter des rapports familiaux, thème inépuisable de la scène québécoise, et surtout de « voir le monde » pour reprendre le leitmotiv de *Circulations*². En proposant ainsi une autre image de la réalité, une vision somme toute harmonieuse de l'univers, *la Trilogie...* de 1987 a su enchanter son spectateur. Sa récréation saura-t-elle réenchanter le spectateur de 2003 ? Pour l'heure et pour paraphraser Ilya Prigogine cité en exergue, *la Trilogie...* reste un univers en puissance lié à des fluctuations imprévisibles...

L'entretien qui suit a été réalisé à Québec à un mois du travail en vue de la récréation (ou de la reprise) de *la Trilogie des dragons* qui sera présentée au Festival de théâtre des Amériques, comme l'avait été l'intégrale de six heures dans un hangar du Vieux-Port de Montréal en 1987. J'ai demandé à Marie Gignac, qui agira cette fois non pas comme comédienne mais à titre de conseillère dramaturgique et artistique du spectacle, ce que représente pour elle de remonter *la Trilogie...* seize ans plus tard.

Vous allez reprendre la *Trilogie des dragons* qui a été non seulement un des grands succès de Robert Lepage et du Théâtre Repère, mais également l'un des grands spectacles de théâtre présentés au Québec. Un collectif qui a lancé Lepage et son équipe, qui vous a ouvert au monde et pour lequel la critique a été unanimement

* Reprise du titre de l'article qu'avait consacré Lorraine Camerlain à *la Trilogie des dragons* (*Jeu* 45, 1987.4, p. 83-97), non pas cependant ici sous le mode exclamatif mais plutôt à la forme interrogative.

1. Ilya Prigogine, *De l'être au devenir*, Bruxelles/Montréal, Alice Éditions/Les Éditions internationales Alain Stanké, 1999, p. 71. Cette phrase d'Ilya Prigogine, prix Nobel de chimie en 1977, qui concerne l'art en général, correspond particulièrement bien à *la Trilogie des dragons*, au sujet de laquelle Solange Lévesque écrivait : « [...] l'indicible "magie" [...] c'est peut-être cette illusion délicate que *la Trilogie des dragons* nous donne, que l'univers tout entier se concentre sur une petite scène pendant quelques heures et qu'on peut le tenir dans sa main. » (*Jeu* 45, 1987.4, p. 120.)

2. *Circulations*, création collective de François Beausoleil, Bernard Bonnier, Lise Castonguay et Robert Lepage. Production du Théâtre Repère (Québec), créée au Théâtre de la Bordée en 1984.

élogieuse. Comment entrevoyez-vous le travail qui s'en vient? S'agira-t-il d'une reconstitution de la Trilogie...? Votre intention est-elle de refaire exactement le même spectacle que celui qui a été présenté en 1987 pour que le spectateur actuel revoie ou découvre ce qui avait été présenté alors, ou bien envisagez-vous plutôt une nouvelle version de cette création? Une recréation de la Trilogie...?



Marie Gignac – Avec Robert Lepage les choses changent tout le temps. Il a toujours envie d'améliorer, de peaufiner, de figoler; il a du mal à conserver un *show* tel quel. C'est d'ailleurs en travaillant de cette façon que nous avons accouché progressivement de la version de 1987, dont nous étions satisfaits à l'époque, mais dont la première mouture, on s'en souviendra, remontait à 1985.

Cette mouture-là, qui tenait en une heure et demie, nous l'avons remaniée pendant deux ans avant d'arriver à la version de six heures. Or, depuis la fin des années 80, le théâtre a évolué, la façon de s'exprimer sur la scène québécoise n'est plus exactement ce qu'elle était, le spectateur a changé, et la technologie dont nous disposons maintenant est tout à fait différente. Ex Machina, par exemple, a des moyens que le Théâtre Repère n'avait pas. Seize ans plus tard, nous avons nous aussi – les comédiens et comédiennes de l'équipe originale qui sommes également coauteurs du spectacle – évolué en tant que personnes, et je pense qu'aucun d'entre nous n'avait envie de rejouer dans *la Trilogie...*; nous sommes tous ailleurs. Cela dit, nous sommes tous intéressés de voir ce spectacle-là renaître; mais ça va être différent, ça c'est certain. Ça va être le même terrain de stationnement avec sa guérite, les mêmes personnages, le même début, la même fin, le même prologue, le même texte ou à peu près; mais il va y avoir quelques petits changements sur le plan de l'écriture et de la trame dramatique, probablement. Il y a des choses dont nous discutons en ce moment, même si nous ne commencerons à travailler vraiment et intensivement sur le spectacle qu'au début février. Avec la distance, l'expérience et la maturité, il y a des choses que nous trouvons naïves aujourd'hui et que nous avons envie de reticoter un petit peu différemment. *La Trilogie...*, c'est vraiment un tricot: c'est quatre heures et demie de matériel qui tiennent dans quatre-vingts pages de texte. Nous avons un texte à présent, mais certaines choses vont se transformer. D'autant qu'on ne peut remonter un tel spectacle en ne se basant que sur le texte. Ou alors il faudrait que ce dernier compte des didascalies extrêmement précises, complètes et descriptives, ce qui n'est pas le cas. Dans un spectacle comme celui-ci, les indications scéniques ne peuvent pas se résumer uniquement par « elle entre », par exemple. Il y a plusieurs scènes muettes, musicales et visuelles. Aussi je ne vois pas comment on aurait pu remonter ça sans avoir l'enregistrement vidéo, qui a permis de garder trace non seulement de la trame du spectacle, mais des déplacements, des intonations, du rythme, du jeu, de

Illustration: Truong Chanh Trung.



La Trilogie des dragons (Théâtre Repère, 1987) sera présentée à nouveau au FTA en 2003. Photo: Claudel Huot.



Marie Brassard dans *la Trilogie des dragons* (Théâtre Repère, 1987). Photo: François Truchon.



l'atmosphère de celui-ci, etc. Et il y a aussi le dossier que *Jeu*³ a fait paraître et dont nous allons certainement nous servir. Aujourd'hui, donc, *la Trilogie...* existe, le *show* existe, et nous allons travailler sur un objet existant ; nous ne créons pas un nouveau *show*. Je crois néanmoins qu'il faut s'attendre à quelque chose de différent. Le spectacle, je pense, va avoir un nouveau *look*.

La critique à l'époque a considéré la Trilogie... comme un spectacle achevé, magique, gorgé de poésie et d'émotion. Et du même coup, elle y a vu « une œuvre d'une perfection formelle absolue⁴ », allant même jusqu'à trouver « [l]e texte profondément cohérent, [et ayant] à lui seul une pureté et une clarté admirables⁵ ». Pareil commentaire à l'endroit des spectacles de Lepage, à qui l'on reproche d'ordinaire des textes pauvres, des récits primaires, est

tellement rare qu'il m'amène à vous poser la question suivante : quelles sont donc ces choses que vous souhaitez retravailler ou transformer aujourd'hui ?

M. G. – Nous avons visionné le vidéo du spectacle avant Noël et nous avons trouvé que celui-ci tenait le coup. En particulier la première partie (le Dragon vert) dont nous sommes encore assez fiers. Par contre, dans la première partie du Dragon rouge, il y a des trucs qui, dramaturgiquement, nous semblent un peu tarabiscotés. C'est une partie qui est largement construite par sauts temporels, par *flash-back* et *fast-forward*, et nous avons envie, pour cette partie-là, de revenir à quelque chose d'un peu plus chronologique. De même, nous souhaitons supprimer les redites, les maladrotes et les incongruités. Comme cette scène où l'on voit les deux sœurs chinoises entrer en scène sur une musique japonaise !... Aujourd'hui, on se dit en riant : « On mélangeait tout à l'époque. » Depuis, plusieurs d'entre nous sont allés en Chine et au Japon, il y a donc des références que nous allons réévaluer à la lumière des connaissances acquises. Je doute, par exemple, que les personnages d'Orientaux soient joués comme nous les avons interprétés il y a seize ans. Nous allons probablement diriger les comédiens autrement. Je pense particulièrement au Chinois qui marchait à petit pas et qui parlait avec une voix aiguë. Il nous semble avec le recul que certaines choses étaient un peu trop appuyées dans le jeu, d'autres inutilement répétitives ou ritualisées à l'excès, comme les mouvements inspirés du tai-chi, code gestuel du Dragon vert, dont il nous semble à présent qu'ils auraient pu être moins nombreux. Peut-être avions-nous peur que le public ne comprenne pas ? C'était aussi la mode du temps. Inversement, il y a des choix qui auraient pu être renforcés, comme « l'idée » de l'accent français de Philippe Gambier, pilote d'Aéro-France, comme nous disions à Paris. En fait, il faut se demander si l'ensemble des personnages ont bien vieilli ou

3. On trouvera ce dossier où est reconstitué le spectacle dans le numéro 45 de *Jeu*, 1987.4.

4. Diane Pavlovic, « Le sable et les étoiles », *Jeu* 45, 1987.4, p. 140.

5. *Ibid.*, p. 136.

pas et, au besoin, réajuster. Dans un autre ordre d'idées, nous comptons revoir certaines transpositions de jeu ; il y a des passages du réalisme au symbolisme qui nous semblent flottants, et il est possible que nous les appuyions davantage.

Mais c'est sur la troisième partie, le Dragon blanc, que nous nous interrogeons en ce moment. Les principaux problèmes qu'elle nous pose sont des questions de temporalité. Nous sommes confrontés à l'inscription du Dragon blanc dans le temps. Les trucs contemporains sont toujours les plus difficiles à faire. C'est relativement facile de parler du passé, un passé qu'on n'a à peu près pas connu, qui nous a été raconté par nos parents et dont nous nous sommes fait une idée à partir de recherches dans les livres. Mais l'action du Dragon blanc se déroulait en 1985-1986 ; en 1987 donc, l'action était contemporaine à l'ici et maintenant de la représentation, qui était en

même temps le présent du spectateur. Nous nous demandons si nous allons garder l'action en 1986 ou si nous n'allons pas la transposer en 2003. Si nous la transposons aujourd'hui, il y a des problèmes à régler, entre autres en ce qui concerne l'âge des personnages. Françoise, par exemple, le personnage que je jouais à l'époque et qui était née en 1920, aurait 82 ou 83 ans en 2003. Ça commence à être un peu moins plausible qu'elle voyage seule à Vancouver pour rendre visite à son fils. Probablement que ça va rester en 1986, mais il se pourrait aussi qu'on décide de changer. De même, nous nous interrogeons sur le réalisme de certains éléments de l'histoire ou de certains personnages, tout comme nous entrevoyons de nouvelles dynamiques, de nouvelles possibilités. Pierre ne pourrait-il pas être gay ? Et Maureen, la Canadienne anglaise qui était sa blonde, dans la version de 1987, ne pourrait-elle pas plutôt devenir la directrice de la galerie où celui-ci exposerait ? Ce serait en tout cas plus vraisemblable que de faire de Pierre, qui est installé depuis peu à Vancouver et qui parle à

peine anglais, le propriétaire d'une galerie d'art, comme dans la version de 1987. Il y a des choses de ce genre que nous voudrions revoir, car elles nous font dire aujourd'hui : « Mon Dieu que nous étions naïfs ! » Tout comme il y a des idées, des images que nous pourrions développer. Par exemple, une partie du Dragon blanc se déroulait à Vancouver ; or la ville a changé en quinze ans, et on en a aujourd'hui une vision forcément différente. Mais nous allons prendre les décisions qui s'imposent tout en gardant l'esprit de *la Trilogie des dragons*. Nous en sommes là. Rien n'est encore complètement arrêté. L'essentiel reste de savoir ce que nous voulons dire aujourd'hui avec le Dragon blanc ; de quoi voulons-nous parler au juste ? Nous sommes un peu déchirés entre l'envie que ça reste ce que c'était, mais nous sommes également tentés d'y mettre nos préoccupations actuelles, parce que le Dragon blanc parle d'art et de quête artistique.



Lorraine Côté dans *la Trilogie des dragons* (Théâtre Repère, 1987). Photo : Daniel Kieffer.





La Trilogie des dragons
(Théâtre Repère, 1987).
Photo : François Truchon.

La Trilogie des dragons
(Théâtre Repère, 1987).
Photo : Claudel Huot.



Diriez-vous que reprendre la Trilogie... à seize ans d'intervalle, c'est d'abord prendre en compte le temps ? Vous étiez arrivés à un point d'aboutissement ou de stabilité du spectacle en 1987, mais l'œuvre n'en est pas pour autant figée aujourd'hui. C'est donc, dans une certaine mesure, dans un contexte d'ouverture, d'élaboration continue et de prise en compte du temps que vous allez aborder la recréation de la Trilogie..., en cherchant à atteindre un nouvel équilibre. Dans cette perspective, acteurs et spectateurs peuvent ou pourraient s'attendre à un mélange de déterminisme et d'imprévisibilité. L'histoire que vous allez raconter sera-t-elle la même ? Ne pourrait-elle pas prendre des bifurcations inattendues ?

M. G. – C'est chemin faisant que tout va se décider. Il est possible que ce que je dis à présent et ce que nous prévoyons en ce moment change. Par exemple, nous allons peut-être opérer une transformation importante dans la deuxième partie du Dragon rouge. Nous avons imaginé que Françoise, qui désire un enfant et qui côtoie Bédard, ait une liaison avec lui et que ce soit lui le père de son enfant. Jeanne, s'apercevant que sa meilleure amie (Françoise) l'a trompée avec son amour de toujours, aurait une motivation différente pour se suicider. Si Françoise était la cause du suicide de sa meilleure amie, le propos serait fortement dramatisé. Nous risquerions de verser dans la tragédie... ou le mélodrame ! D'où notre hésitation ; mais nous avons effleuré l'idée. Personnellement, je résiste beaucoup au fait que Françoise puisse trahir sa meilleure amie. Je trouve aussi que ça déséquilibrerait l'ensemble initial. Dans la version de 1987, Jeanne était celle qui portait tout le malheur de la pièce : elle a le cancer, et Stella, sa fille, est handicapée. Tandis que Françoise, c'est son pendant, c'est elle qui porte le bonheur dans le *show*. Enfin, ce sont des scénarios possibles ; certaines de ces possibilités vont se réaliser, d'autres pas. Pour le moment, ces possibilités sont suspendues ; nous hésitons. Mais en même temps, les tragédies sont des histoires de trahison. C'est en « restageant » le spectacle, en le retravaillant avec les acteurs et le décor, que nous allons procéder au travail substantiel, parce que c'est là que nous allons pouvoir dire : « On n'a pas pensé à ça... o. k. on essaie-tu ça ? o. k. on change ? Ça marche ; on fait ça ! » Nous ne referons pas une nouvelle mise en scène, mais nous allons essayer des choses. Tout va se jouer et se décider en cours de travail, avec une nouvelle équipe, des comédiens plus jeunes qui ont été engagés comme interprètes. Nous demeurons les auteurs du spectacle (Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Robert Lepage, Marie Michaud et moi-même). Et les auteurs du spectacle vont être consultés régulièrement. Mais c'est en remontant *la Trilogie...*, en refaisant la mise en place, en voyant le tout reprendre vie, que nous allons avoir nos réponses, bien plus qu'à l'avance, dans nos têtes, de façon abstraite ou théorique. Parce que l'écriture et la mise en scène sont indissociables ; c'est ça, l'écriture scénique. Nous voulons aller là où le

show va nous amener avec les nouvelles forces en présence. D'ailleurs, c'est toujours comme ça que nous avons travaillé.

La distribution a été changée, mais de nouveaux concepteurs se joindront également à l'équipe, n'est-ce pas ?

M. G. – Oui. Nous aurons un musicien, Jean-Sébastien Côté, qui jouera *live* et qui fera probablement de nouveaux arrangements. Cela dit, la musique de Robert Caux va rester la même. Par exemple, il n'est pas question de changer la valse des patineurs. Pour les costumes, en 1987, nous nous étions débrouillés avec ce que nous avions. Nous étions allés dans le costumier du Conservatoire d'art dramatique de Québec et avons emprunté des vêtements qui nous faisaient, puis le tour était joué. Aucun costume n'avait alors été créé. Tandis que maintenant la compagnie a un petit peu plus de moyens, nous avons donc fait appel à une conceptrice : Marie-Chantale Vaillancourt. Tout comme nous avons confié la conception des éclairages à Sonoyo Nishikawa. Le spectacle de 1987 était artisanal ; mais, seize ans plus tard, nous sommes entrés dans l'ère technologique, et nous ne pouvons pas faire semblant que ça n'existe pas. Nous appartenons à cet univers, et l'univers a changé. Le spectacle

devrait donc avoir un nouveau *look*, mais ça va rester quelque chose de simple, parce que le *show*, c'est ça aussi, même s'il y a fort à parier que Robert Lepage se servira aujourd'hui du grand panneau Médiacom qui se trouvait à l'arrière-scène et que nous n'utilisions à peu près pas en 1987. Plusieurs ont reproché à Robert une utilisation abusive de la technologie, un théâtre visuel sans fond. Mais qu'on le veuille ou non, nous sommes entrés dans une nouvelle civilisation à laquelle Robert et nous tous – comédiens, créateurs et spectateurs – ne sommes pas étrangers. Voilà pourquoi

d'ailleurs le propos sur l'art dans le Dragon blanc est, à mon avis, plus d'actualité que jamais ; c'est ce qui me faisait dire plus tôt que, comme créateurs, nous sommes très tentés d'y mettre nos préoccupations actuelles. On se rappellera que ce que découvre Pierre Lamontagne – qui était, à certains égards, l'*alter ego* de Robert qui a créé le personnage⁶ – quand il rencontre Youkali, c'est une artiste qui lui parle de sa pratique artistique non pas comme d'un gadget ni d'un produit de consommation, mais comme d'une part de soi et d'un idéal artistique. Ce propos-là est toujours actuel, si ce n'est pas plus qu'en 1987.

6. Robert Lepage dans Rémy Charest, *Quelques Zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex Machina, 1995, p. 39.



La Trilogie des dragons
(Théâtre Repère, 1987).
Sur la photo : Marie Gignac,
Marie Brassard et Jean
Casault. Photo :
Claudel Huot.



La Trilogie des dragons
(Théâtre Repère, 1987).
Sur la photo: Jean Casault
et Marie Michaud.
Photo: Claudel Huot.

Robert Bellefeuille et
Marie Gignac dans *la Trilogie
des dragons* (Théâtre Repère,
1987). Photo: François
Truchon.



*Dans la foulée des critiques publiées à la suite de la création de la Trilogie des dragons par le Théâtre Repère, il a beaucoup été question de l'« utilisation des ressources sensibles » d'où, soutenait-on, découlaient la trame du spectacle et la magie des objets. À l'époque, on faisait aussi fréquemment référence à la « méthode Repère », et à l'importance que pouvaient prendre les éléments concrets tant dans la scénographie que dans le contenu des spectacles. À seize ans d'inter-
valle, accordez-vous toujours la même importance aux « ressources sensibles » et à la méthode Repère comme support à la création ?*

M. G. – Voilà une question que les gens nous posaient beaucoup au moment où le spectacle a été créé. Vous avez utilisé les cycles Repère, nous disait-on; et nous, nous répondions toujours plus ou moins affirmativement « oui et non... » Il est vrai que nous avons tous été formés au Conservatoire d'art dramatique de Québec et que nous avons tous suivi les cours de Jacques Lessard, qui a mis au point et appliqué la méthode Repère pour le théâtre. Mais quand nous avons créé *la Trilogie...*, les éléments que nous avions au départ étaient: d'abord une anecdote – dont nous ne savions même pas si elle est véridique et, de toute façon, ça n'avait aucune importance – qui venait de la famille de Lepage: la petite fille qui avait été jouée aux cartes; ensuite l'histoire d'une dame qui aurait fait partie de la famille de Robert et qui aurait épousé un Chinois. Le couple, nous avait-on raconté, échangeait tantôt un mot anglais, tantôt un mot français, tantôt un mot chinois. Enfin, dernier élément: les restes du Chinatown et nos souvenirs de la rue Saint-Joseph. À cela, il faut ajouter les objets ou « ressources sensibles » que nous avons trouvés chemin faisant... Marie Brassard apprenait le chinois à cette époque; moi, je me tirais au yi-king. De plus, nous commençons à nous intéresser aux spiritualités orientales, à la philosophie taoïste. À un moment donné, en passant dans le mail Saint-Roch chez Escompte Lecompte, Marie

Brassard avait trouvé une boule musicale qui s'illuminait lorsqu'on pressait un bouton. La musique qui « sortait de la boule » était la même que celle sur laquelle nous faisons du tai-chi tous les matins pour nous réchauffer. Or, nous cherchions un objet rond qui pouvait être le symbole de l'immortalité; nous pensions qu'un fruit aurait pu faire l'affaire. Mais quand nous avons découvert cette boule-là, nous avons dit: « C'est ça! » Concours de circonstances? Peut-être. Toujours est-il que, sur ce plan, nous pouvons parler de « ressources sensibles »; mais n'est-ce pas ainsi que travaillent instinctivement plusieurs créateurs? En tout cas, nous ne nous sommes

jamais dit: « Nous voulons faire un spectacle sur la rencontre de l'Orient et de l'Occident... » Nous étions probablement porteurs de ce thème-là, mais n'en étions pas conscients. Dans la mesure où nous ne nous sommes jamais dit: « C'est de ça que nous voulons parler, c'est ça que nous voulons faire », et que nous étions ouverts à la découverte, alors, oui, nous pouvons parler de « ressources sensibles » ; mais nous ne nous sommes pas servis des cycles ou, en tout cas, nous n'avons jamais appliqué cette méthode à la lettre. Il y a cependant des coïncidences étranges, étonnantes.

J'aimerais revenir à ce que vous disiez plus tôt concernant votre « naïveté » d'alors. En songeant aujourd'hui à débarrasser le spectacle de cette candeur ou de cette naïveté qui le caractérisait, qui était assumée et que résumait la phrase d'ouverture et de clôture de la Trilogie... : « Je ne suis jamais allée en Chine », ne craignez-vous pas qu'il ne perde de cette simplicité naturelle dans l'expression qui contribuait, me semble-t-il, à sa « magie » ?

M. G. – J'espère que non ; mais nous assumons les risques de l'aventure tout en sachant que les attentes sont grandes. Nous savons qu'il y a des gens pour qui l'idée de revoir la *Trilogie...* est excitante, tandis que d'autres, au contraire, se montrent hésitants, craignant d'être déçus par la reprise d'un spectacle dont ils disent garder un souvenir extraordinaire. Il y a donc ceux qui ont vu le spectacle, ceux qui l'ont manqué, ceux qui n'ont découvert le travail de Robert Lepage que beaucoup plus tard, et puis tous les jeunes qui ne l'ont pas vu. Pour nous, qui étions de l'équipe de création, ce spectacle-là conserve un caractère exceptionnel. Nous l'avons finalement relativement peu joué au Québec, même si nous l'avons présenté sept ans en tournée. C'est un spectacle pour lequel nous avons une tendresse particulière, mais auquel des souvenirs tristes sont aussi rattachés. La mort de Jean Casault a été une affaire terrible. Et tout est arrivé depuis, des naissances, des deuils ; la vie nous a passé dessus... c'est la problématique de l'être et du devenir. Reste que *la Trilogie...* nous a propulsés sur la scène internationale. C'était notre première création professionnelle. Nous sortions de l'école. Et la rencontre avec Robert a été aussi pour chacun d'entre nous quelque chose de très important. *La Trilogie...* a été la découverte de beaucoup de choses : de la création, du succès, du monde. ¶

Robert Lepage et Marie Brassard dans *la Trilogie des dragons* (Théâtre Repère, 1987). Photo : Claudel Huot.

