

Aimer le jeu, tout simplement Entretien avec Daniel Mesguich

Jean-Michel Vouzelot et Lorraine Camerlain

Numéro 39, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28617ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vouzelot, J.-M. & Camerlain, L. (1986). Aimer le jeu, tout simplement : entretien avec Daniel Mesguich. *Jeu*, (39), 113-121.

aimer le jeu, tout simplement

entretien avec daniel mesguich



Jean-Michel Vouzelot — *Vous êtes professeur d'art dramatique au Conservatoire national de Paris et acteur, mais vous êtes surtout metteur en scène.*

Daniel Mesguich — Oui, si on regarde mon curriculum vitae, effectivement, c'est disproportionné: pour une quinzaine de films, il y a trente ou quarante mises en scène de théâtre. Donc, je suis surtout metteur en scène. Aussi parce que cela sous-entend un engagement plus vaste: du matin au soir, je suis metteur en scène; en revanche, quand je suis acteur, je le suis pendant la durée d'un tournage ou à tel moment précis de ma vie. En principe, et quantitativement, je suis d'abord metteur en scène de théâtre, mais quand je suis en train de tourner, ma vraie

profession c'est acteur, et quand j'enseigne au Conservatoire, c'est professeur.

J.-M.V. — *Vous avez découvert le théâtre très jeune?*

D.M. — Oui et non. Je n'ai jamais été un enfant doué qui s'enroule dans les rideaux de la salle à manger au grand plaisir de ses parents qui disent: «Celui-là sera acteur plus tard.» Je ne me suis pas tellement roulé par terre en surjouant mes crises de larmes; je ne me suis pas barbouillé de chocolat pour jouer Othello devant la glace. Je n'étais pas vraiment, donc, l'enfant destiné à ça, les muses s'étant penchées sur son berceau. Cela dit, j'allais beaucoup au cinéma, car mes parents aimaient ça et moi aussi, et très vite, j'ai aimé le jeu, le jeu entre la chose écrite, le livre en gros, et le corps, la chose vivante, en direct. J'ai donc fait du théâtre à Marseille: j'étais à Marseille. C'est aussi anecdotique parce que je parle du début... Lorsque j'étais au lycée, je voulais faire quelque chose en dehors des classes du lycée. Inutile de penser aux sports, je n'étais pas spécialement doué. Je voulais faire de la musique, comme tous les adolescents, jouer de la guitare. Je me suis donc rendu au Conservatoire de musique où l'on m'a d'abord dit qu'il n'y avait pas de cours de guitare à Marseille. On m'a ensuite demandé: «Savez-vous le solfège?» J'ai dit: «Non, je viens pour apprendre.» «Si vous ne savez pas le solfège, vous ne pouvez même pas passer le concours puisque c'est un concours où l'on reçoit ceux qui sont meilleurs que les autres.» Que peut-on faire quand on ne sait rien faire? Je voulais aller aux Beaux-Arts: les inscriptions étaient fermées. C'est finalement au Conservatoire de musique et de déclamation que j'ai appris qu'en ne sachant rien faire, on pouvait faire du théâtre. Je me suis donc inscrit anecdotiquement au Conservatoire mais, cela dit, de l'intérieur, je me suis mis à aimer vraiment ça. Alors on m'a dit qu'il me fallait aller à Paris, absolument, pour devenir un acteur. C'est ce que j'ai fait, mais à Paris, c'était pas si facile que ça! J'ai réussi le premier tour du Conservatoire — il faut passer deux tours pour être admis — et j'ai raté le second. Alors j'ai erré pendant un an, tout en étant en fac, en classe de philo. J'ai erré pendant un an dans divers cours parisiens, pour finalement repasser le concours et entrer au Conservatoire. Alors là, pendant trois ans, j'ai travaillé avec Pierre Debauche et Antoine Vitez. Sorti du Conservatoire, j'ai fait des choses, j'ai ouvert un cours moi-même, etc. Et je suis revenu au Conservatoire dix ans plus tard, à la demande de Jean-Pierre Miquel, l'actuel directeur, comme professeur cette fois.

J.-M.V. — *Quelles sont les qualités qui, selon vous, permettent à quelqu'un d'entreprendre une carrière en théâtre?*

D.M. — Très difficile à dire. Je crois que la principale qualité, c'est l'audace; je ne crois pas qu'il faille des qualités, des dons comme on dit. Bien sûr, des gens sont plus doués que d'autres pour faire telle ou telle chose. Cela dit, je crois que tout est question d'audace. Je crois vraiment que faire du théâtre, c'est faire exprès de faire quelque chose, comme le dit Debauche qui est pour moi un maître. «Le théâtre, disait-il, contrairement à ce qu'on peut croire, ce n'est pas l'art de faire semblant, c'est l'art de le faire exprès.» Vraiment, il faut oser faire exprès quelque chose.

J'avais des défauts terribles comme acteur; je me sentais un peu raide, un peu gauche. Personne ne m'engageait comme acteur; tous mes petits copains travail-



Véronique Widock (Juliette) et Jenny Alpha (la Nourrice), dans *Roméo et Juliette*; mise en scène: Daniel Mesguich. Production du Théâtre de l'Athénée, Paris, 1985. Photo: Jean-Pierre Tesson.

laient, et moi non. Très triste de ça, je me suis dit: «Je vais monter un spectacle et me distribuer le rôle principal. J'aurai du travail, j'engagerai autour de moi, dans les rôles secondaires, les meilleurs acteurs du Conservatoire.» J'ai monté une chose un peu folle: *le Château* de Kafka. Évidemment, les meilleurs acteurs du Conservatoire étaient des gens formidables qui pouvaient s'asseoir avec grâce et naturel. Moi, non. Je m'asseyais un peu raide, je me levais un peu raide... Alors, j'ai décidé, comme j'étais le metteur en scène, que la règle du jeu serait d'allumer mal sa cigarette, de s'asseoir de manière un peu raide et se lever avec moins d'aisance. Après tout, puisque j'étais le metteur en scène... Évidemment, à ce jeu-là, j'étais meilleur que les meilleurs: c'était mon truc à moi. Et ce fut vraiment une révélation — dont je parle là de manière anecdotique, mais qui a fait son chemin. Je me suis rendu compte que le théâtre, c'était ce qu'on voulait et qu'il suffisait simplement d'insister, de le faire exprès, de vouloir le faire. Après tout, s'asseoir sans grâce était aussi possible, il suffisait de le décider. C'est là que les défauts deviennent des qualités.

J.-M.V. — *A-t-on reconnu très vite votre travail, vos qualités? J'entends, les grands messieurs du théâtre?*

D.M. — N'importe quelle action nouvelle se fait contre les gens. J'ai donc fait ce que d'aucuns ont appelé de la provocation, en travaillant un peu à rebrousse-poil au départ. Mais je crois que c'était la meilleure manière de dire: «Coucou, c'est moi que v'là!», que c'était nécessaire. L'art du théâtre consiste à déplacer les

choses, à les bouleverser, à les tordre un peu, à les faire miroiter sous un autre jour, à leur donner un autre éclairage, à les transformer finalement. Alors, au lieu d'entrer dans un circuit déjà établi, je parle d'un circuit moral, esthétique, philosophique, et tout ce que vous voulez, et d'avoir la reconnaissance des Anciens, j'ai essayé, humblement d'abord, et puis de plus en plus violemment, d'inventer moi-même un circuit. La reconnaissance n'a pas été immédiate et très vite a jailli l'opposition. Les gens ont dit: «Qu'est-ce que ça veut dire, ces choses-là? C'est n'importe quoi! Arrêtons de parler de ce type-là, qui fait n'importe quoi!» Mais l'insistance finit par donner la qualité, disait Nietzsche. La répétition fait effet de vérité. Si vous le faites une fois, vous avez commis une erreur; trois fois, ça devient sérieux. Et au bout d'un moment est venue la reconnaissance effectivement, celle des Anciens, des grands messieurs.

J.-M.V. — *Est-ce que ça vous plaisait qu'on dise de vous que vous étiez différent de beaucoup de gens, que vous osiez vous mettre en avant par rapport à votre travail?*

D.M. — Ça me plaisait, oui et non. Comment dire? Dans la mesure où il s'agissait d'être au grand jour, de faire les choses au grand jour, de ne pas rester *underground*, avant-gardiste dans un coin, travaillant tout seul pour un petit nombre de personnes, alors oui, ça me plaisait, bien sûr. Mais en même temps, ça me déplaisait et ça me déplaît toujours parce qu'à force de célébrer quelque chose, de montrer quelque chose du doigt, le doigt qui sert à montrer, grossit et, au bout d'un moment, cache ce qu'on montre. Il y a une façon de parler beaucoup de quelqu'un ou de quelque chose qui reste la meilleure manière de taire, en fait, son véritable travail.

J.-M.V. — *Pensez-vous qu'il soit indispensable pour quelqu'un qui découvre le théâtre de rencontrer de grands professeurs, des maîtres?*

D.M. — Je crois qu'il faut avoir des maîtres. Debauche est le mien et je le dis, même si ça fait un peu cul-cul, un peu XIX^e siècle de dire «mon maître», comme ça. Il m'a appris des choses extraordinaires dont je me sers encore aujourd'hui. Je crois qu'il faut admirer les autres. On se moque toujours des gens un peu midinettes, qui accrochent un poster de Marilyn Monroe ou de Gérard Philipe au-dessus de leur lit, mais je trouve qu'ils ont raison. Évidemment, il faut dépasser l'idiotie de savoir la pointure exacte de John Lennon et de Paul McCartney, mais en même temps, une telle admiration donne de l'influx, de l'énergie. Ce peut être la batterie qui pousse à faire soi-même des choses. J'ai admiré et j'admire toujours des quantités de gens. Cela dit, l'admiration ne doit pas être dévote et, au bout d'un moment, on doit se dire qu'on va faire non pas la même chose mais beaucoup mieux. À tort ou à raison, avec prétention ou pas. La prétention, souvent nécessaire, ne doit pas devenir puante. Se refermer sur soi-même serait ridicule, n'en parlons même pas. Mais si la prétention consiste simplement à aimer ce que l'on fait, je crois qu'il faut être prétentieux.

J.-M.V. — *Ne pensez-vous pas qu'une des qualités essentielles de l'acteur, c'est la générosité?*

D.M. — Oui, bien sûr, encore qu'il faille se méfier du lexique, parce que la générosité peut aussi être une façon de s'ouvrir tellement qu'on ne fait plus rien, qu'on n'aime

plus rien, qu'on est transparent, ami de tout le monde. Plus encore que de la générosité, je dirais qu'il faut avoir de l'écoute. L'écoute, c'est être attentif à ce qui se fait autour de soi. Ne pas être ventriloque.

J.-M.V. — *Daniel Mesguich, vous êtes professeur au Conservatoire national de Paris. Il vous plaisait d'enseigner? Vous aviez envie de le faire depuis longtemps?*

D.M. — Oui, puisque je l'ai fait tout seul, sans qu'on me le demande, en sortant du Conservatoire. Là encore, avec prétention peut-être, puisque j'étais tout jeune. Mais en sortant du Conservatoire, je me suis dit qu'il n'y avait pas que les vieux qui avaient de l'expérience et qui pouvaient enseigner; je croyais, et je crois toujours, que l'enseignement de l'art dramatique n'existe pas. Ce qui existe, je le disais tout à l'heure, c'est l'admiration, l'exemple, l'envie de travailler soi-même. C'est différent des mathématiques où l'on est d'abord en 6^e, 5^e, en 4^e, puis on passe le bac... En art dramatique, je crois qu'on peut être en 6^e pendant quatre ou cinq ans et tout d'un coup, se retrouver en fac. On saute des classes, des échelons, on se révèle, on se découvre. C'est autant en parlant, en voyant travailler les autres, en réfléchissant, en marchant dans la rue qu'on fait des progrès, qu'en classe, si j'ose dire. Je me disais donc metteur en scène en activité, puisque en sortant du Conservatoire, j'avais déjà fait deux mises en scène et que j'en préparais une troisième, et je me disais qu'il pouvait être intéressant pour des gens de mon âge, à peine plus jeunes mais un tout petit peu moins expérimentés, de travailler avec moi, tout simplement. De travailler à heure fixe, trois, quatre ou cinq matins par semaine avec le jeune metteur en scène que j'étais. Et c'était vrai, je crois. Je l'ai sans doute fait de manière un peu irresponsable au début; quand on crée un cours, on ne sait pas ce qui va se passer. Mais au bout d'un an, j'ai su que j'avais eu



Benvolio (Catherine Rougelin), personnage de *Roméo et Juliette*. Photo: Jean-Pierre Tesson.

raison de le faire, parce que j'ai vu des gens progresser. Ça m'a encouragé et j'ai continué, pendant six ans, puis je me suis arrêté parce que les problèmes administratifs, les inscriptions, le fait de tenir le cours, d'être à la fois le professeur, le directeur, le surveillant, le je sais plus quoi, me prenaient beaucoup de temps, trop de temps. J'ai interrompu mon enseignement pendant deux ans et Jean-Pierre Miquel, l'année dernière seulement, m'a demandé, compte tenu du fait que j'avais déjà fait ça, d'enseigner au Conservatoire supérieur de Paris. J'ai accepté sa proposition et je me régale.

J.-M.V. — *Y a-t-il une différence entre la manière dont vous enseigniez à vos débuts et votre façon actuelle de le faire?*

D.M. — Bien sûr, je ne peux cependant pas vous dire laquelle parce que le temps passe; mais s'il n'y avait pas de différence, je devrais en conclure que je suis sourd, que je n'entends rien et que je soliloque. Sans doute les différences sont-elles plus dans ma façon de diriger les acteurs que d'ordre théorique. Après tout, les théories, les pensées que j'avais déjà sur le théâtre, elles se sont transformées elles aussi, mais pas énormément. J'ai retrouvé des petits textes que j'écrivais quand j'avais vingt-deux ans, un peu naïfs dans leur formulation, mais j'aurais presque pu les écrire hier. En revanche, je crois avoir vraiment changé ma façon de travailler avec les acteurs.

J.-M.V. — *Existe-t-il des méthodes de travail auxquelles vous croyez?*

D.M. — Non, je crois à toutes les méthodes de travail, c'est-à-dire à aucune. Il n'y a pas de méthode de travail. Je crois que l'Actor's Studio, ça ne veut rien dire, que Stanislavski, ce n'est pas très intéressant... Meyerhold? c'est plein d'erreurs! Tout est faux. Tout est faux, mais l'accumulation de ces choses fausses fait la vérité. Il n'y a jamais une seule manière de travailler, jamais, absolument jamais. À la limite, à l'extrême limite, je veux bien faire l'effort théorique de penser qu'il peut y avoir une bonne manière pour telle personne, mais pour la personne d'à côté, il ne peut plus s'agir de la bonne manière. Par le frottement, la contamination des choses, des genres, des pensées, des expériences, on finit par avancer et devenir soi-même. Voilà tout.

J.-M.V. — *Vous pensez que tout le monde peut faire du théâtre?*

D.M. — Non, parce qu'il faut aimer ça, qu'il faut d'abord aimer le jeu, tout simplement, le jeu au sens fort du terme. On dit que l'acteur joue, oui. Mais le jeu, profondément, c'est quand deux pièces de bois distinctes jouent entre elles. On dit alors: «Il y a du jeu.» Je crois qu'il faut aimer quand les choses ne tombent pas juste. Certains esprits aiment ce qui tombe pile avec le reste. Ceux-là sont loin du théâtre, qui ne tombe jamais juste et multiplie un reste à l'infini, toujours. Il n'est jamais parfait, toujours éphémère. Chaque soir survient une chose un tout petit peu différente de la veille. Une des deux fois était meilleure que l'autre, il faut accepter ça. Le théâtre est plus proche du journalisme que de l'écriture d'un livre qu'on écrirait pour la postérité. On ne vise pas l'éternité, tout est fluctuant. Par ailleurs, il est vrai qu'il existe des gens un tout petit peu plus libres d'eux-mêmes, de leur regard et de leur corps que d'autres, mais ça, ça s'apprend.

J.-M.V. — *Si on assiste à un cours de Daniel Mesguich, qu'est-ce qu'on y voit?*

D.M. — C'est difficile à dire, car ça dépend des cours. Certaines personnes ont assisté à un de mes cours et ont dit: «C'est terrible! Il est très directif, parle sans arrêt, arrête l'acteur sans cesse, à la moindre phrase; il est très pointilleux...» D'autres, qui sont venues à un autre cours, ont plutôt dit: «Ce qu'il fait? Pas grand-chose. Il ne parle pas beaucoup, les acteurs font tout, finalement.» La vérité, encore une fois, c'est le mélange des deux versions. Comme il n'existe pas une seule manière de travailler, chaque cours est différent de l'autre et leur accumulation en constitue la qualité. Je peux vous décrire très vite ce qui se passe en général. Des gens y travaillent un extrait d'une scène, parce que je crois qu'il faut toujours s'accrocher à quelque chose, à du texte. Ce n'est pas que je sois conventionnel, «vieux monde», «vieux théâtre», que je croie à un théâtre verbal et uniquement à lui mais, quoi qu'on fasse, et même dans les improvisations les plus spontanées, il y a du texte, un texte non dit, souterrain parfois, mais il y en a un, toujours. Autant donc utiliser les meilleurs. Après tout, Marivaux, Racine ou Shakespeare, c'est mieux que les petites paroles que vont dire spontanément les acteurs. Je préfère travailler sur les grands textes. En plus, je crois vraiment que le théâtre, c'est ce jeu entre l'écriture et le corps, entre une chose vouée à l'éternel en quelque sorte, à l'infini, à l'éternité malgré elle, complètement éphémère, et une autre, précise, ponctuelle qui est telle personne. Si une actrice jouant Hermione pleure, il y a là, je trouve, quelque chose de fantastique. Car le texte a été écrit non seulement il y a 300 ans, mais même, mentalement, je dirais, il y a des millénaires. La trace écrite dans le marbre, le texte, rejoint cette larme qui, elle, est précisément d'aujourd'hui, à telle heure, à tel moment. Le mélange de ce texte et de ces larmes, cette larme qui va couler sur le marbre du texte d'Hermione, c'est ça le théâtre. Alors encore une fois, ce qui se passe à ce jeu, ça dépend, ça dépend des gens et des jours.

J.-M.V. — *Peut-on dire tous les textes, les dire et les jouer?*

D.M. — Absolument, tout ce qui est écrit peut devenir du théâtre. Il existe cependant des textes meilleurs que d'autres et il ne s'agit pas forcément de textes dialogués. On arrive maintenant, c'est presque banal de le dire, à un tournant de l'histoire du texte et du théâtre, des aventures du texte et du théâtre. On peut transposer telle ou telle page d'un roman en un magnifique spectacle, sans en faire l'adaptation — qui est un genre réducteur, mineur —, mais simplement en la prenant en charge et en la jouant, en voyant le rapport qui s'établit entre le corps et l'écrit. Certains textes, pluriels, rayonnent et dispensent du sens à l'infini tandis que d'autres, au contraire, sont complètement univoques, plats et fermés. Bizarrement, je dirais, moi, que jouer dix pages de *l'Ulysse* de Joyce, qui n'est pas du théâtre a priori, c'est deux mille fois plus faire du théâtre que jouer telle page dialoguée de tel feuillet de télé.

J.-M.V. — *Savez-vous reconnaître, parmi vos élèves, à les écouter, à les voir travailler, à les entendre parler, la personne la plus prometteuse pour le théâtre?*

D.M. — C'est très difficile à dire. Je ressens, non pas immédiatement — d'ailleurs je peux me tromper, je peux revenir sur mon jugement —, mais relativement vite, je dirais, de l'amour pour la personne. Je l'admire ou pas, je l'aime ou pas, je

trouve que c'est bien, beau ou pas. Mais, savoir ce qu'elle apportera au théâtre est un autre problème, parce que les circuits existent déjà. Il y a des gens absolument magnifiques, par exemple, qui ne feront jamais rien parce qu'ils ne correspondent pas à la demande. Et c'est là que ça se complique. Certains metteurs en scène font preuve d'une pauvreté d'imagination en engageant toujours tel type d'acteur plutôt que tel autre. Quant au public, lui, il a été éduqué comme ça, habitué à ça, et en redemande à son tour. Très vite, le «théâtre» tourne en circuit fermé et telle personne extraordinaire n'entrera jamais dans ce circuit. Je caricature un peu et rien n'est aussi simple que ça, mais il reste vrai qu'il y a une force d'inertie terrible, ne serait-ce qu'à l'entrée du Conservatoire. Des gens extraordinaires — mais vraiment sublimes — passent le concours d'entrée du Conservatoire et n'obtiennent que cinq voix sur vingt. Donc, ils n'entrent pas. Pas parce qu'ils ne correspondent pas à des critères précis, il n'en existe pas au Conservatoire; le jury est tellement hétéroclite, les gens sont tellement différents les uns des autres que, finalement, tout est possible. Cela dit, tout d'un coup, quelque chose fait que l'on n'imagine pas cette personne au Conservatoire, on n'imagine pas comment elle peut travailler, on se dit qu'il serait désastreux de la garder trois ans... Vous savez, c'est comme quand on attend l'autobus cinq minutes; on est vite prêt à l'attendre deux heures sinon on aura perdu cinq minutes de sa vie. Je crois que c'est un peu pareil et qu'on se dit: si elle fait trois ans de Conservatoire, elle voudra passer sa vie à faire du théâtre. Et on se dit à l'avance que ça ne marchera pas. Il ne se passera rien pour elle. Elle sera géniale pour nous, pour ses amis, mais que pourra-t-elle faire? Attendre le coup de fil d'un metteur en scène pendant six ans, puis faire des petits métiers et, finalement, gâcher sa vie. Je ne dis pas qu'on pense tout ça et qu'on se préoccupe de l'avenir des gens mais, plus ou moins inconsciemment, on ne vote plus pour elle.



Une scène de *Roméo et Juliette*, mise en scène par Daniel Mesguich. Photo: Jean-Pierre Tesson.

J.-M.V. — *Mais certains sont malades de vouloir faire du théâtre! N'est-il pas dur, en ce sens, de sabrer les gens? N'a-t-on pas plutôt envie de se dire: tant pis s'ils ont envie de passer leur vie à attendre?*

D.M. — Oui, je suis d'accord, mais je parle d'une chose latente, inconsciente qui se promène, qui saute comme une lame de fond. Je ne parle pas du tout d'un discours conscient. Je sais bien que c'est délicat, d'abord parce qu'on ne peut jamais prévoir l'avenir. Mais quand vous me demandez si je sais ce que va donner quelqu'un, je dois dire qu'il m'est arrivé de penser que telle personne était nulle et que vraiment... Je le gardais en tête, je ne le disais pas; l'avenir m'a tout d'un coup infligé un démenti cinglant: deux ans plus tard, c'était devenu quelqu'un de tout à fait formidable, reconnu par tout le monde. Ou, à l'inverse, j'ai pu penser que telle ou telle personne était extraordinaire, et, six ans plus tard, il ne se passe toujours rien. Je sais bien qu'on ne peut jamais dire ces choses-là, mais on peut prévoir, même si c'est très délicat. Il y a des gens qu'il faut aider, des gens à qui il faut dire: «C'est bien, continue» ou «Tu sais, ce n'est pas très bien», etc. Mais si la force, si la maladie comme vous dites, est assez forte, la personne surmontera ça et s'en servira. Permettez-moi une petite anecdote. Un jour, Maurice Béjart m'a dit: «Des professeurs très très durs peuvent décourager complètement quelqu'un. Mais si le quelqu'un en question a cette force en lui-même, la critique du professeur peut être un encouragement, indirect, contradictoire, mais un encouragement tout de même.» Il m'a alors raconté que lorsqu'il était chez Roland Petit, ce dernier avait demandé à tous ses élèves un court moment de chorégraphie, pour voir où en étaient les gens dans la danse. Béjart, jeune danseur, avait donc fait sa petite chorégraphie. Roland Petit hurla de rire pendant le bref spectacle, en se tapant sur les cuisses, en disant: «Mon pauvre Maurice, je ne sais pas si tu seras un danseur, mais ce que je peux te dire, c'est que tu ne seras jamais un chorégraphe!» Béjart a été tellement ulcéré par cette remarque qu'il est devenu Maurice Béjart. Un bon professeur, ce Roland Petit!

extraits d'une entrevue réalisée à radio-france, poitou-charentes, le 24 octobre 1984, par **jean-michel vouzelot***
mise en forme de l'entretien: **lorraine camerlain**

* Nous remercions Marie-Francine Des Landes qui a obtenu l'autorisation de publier cet entretien dans *Jeu*. N.d.l.r.