

Jouer la vie

le comédien et l'improvisation

Par Marie-Isabelle Boula de Mareuil

« Le théâtre, c'est la vie ». Grande sentence qui ramène le « grand théâtre du monde » (autre pilier préconçu de l'édifice millénaire) à l'idée d'une *mimésis* (imitation) grossière, un raccourci identifiant la vie du personnage à la vie de l'homme, d'un homme. Or, si le théâtre offre en effet les multiples possibilités d'un « théâtre du monde », d'un « théâtre du moi », pour reprendre le titre du livre de Jean-Pierre Sarrazac¹, d'un théâtre où l'intime et l'universel se rejoignent, il ne reste pas moins que ce théâtre offre à voir des corps « en vie », des corps d'où surgit la vie, dans la mesure même où ils participent à son mouvement d'expression. Le corps théâtral s'anime, non pas seulement en vertu de son inscription dans la chaîne du vivant dont l'exercice théâtral serait l'infinie répétition, mais aussi à travers sa participation au mouvement créateur de la vie elle-même. C'est dire qu'il n'est pas seulement un corps vivant, un organisme plus ou moins développé, plus ou moins apprêté à la scène, mais aussi une charge d'imprévu dont il serait l'instance, le temps et l'espace. Que le corps de théâtre soit l'opportunité de l'explosion de cette charge, et par conséquent, l'invention d'un autre temps et d'un autre espace, c'est là ce qui rend sa conduite si difficile et si dangereuse. C'est aussi ce qui révèle la part toujours en genèse de l'art théâtral, une part qui excède toute maîtrise absolue, et qui se faisant et s'excédant elle-même, nourrit les pratiques scéniques à travers l'histoire.

Aussi, qu'entendons-nous par « vie » dans l'expression : « le théâtre, c'est la vie » ? La mise en images et en formes de l'existence du personnage, c'est-à-dire *une* vie ? Une libre interprétation de l'acteur qui, oubliant

l'auteur, « s'identifie » entièrement au personnage, jouant ainsi *sa* vie ? Mais n'est-ce pas plus rigoureusement *la* vie elle-même qui se met en jeu sur la scène ? La vie vient s'y éprouver, se rechercher, s'épuiser pour s'inventer. Elle vient proposer sa charge d'imprévisible, en jouant précisément de l'écart qui la caractérise. La vie est ce jeu d'écart avec soi qui est la source de sa créativité. C'est bien elle qui joue dans la survenue de l'imprévisible.

Ne pouvons-nous alors remplacer, dans notre expression, « théâtre » par « improvisation » ? « L'improvisation, c'est la vie » ! Voici une nouvelle sentence qui vient précisément questionner l'histoire du théâtre et de la pratique du comédien. Car, en effet, le comédien improvise, et son improvisation répond à cette exigence : donner à voir « la vie », c'est-à-dire laisser s'offrir la vie sur scène. Pour le comédien, improviser, c'est chercher à soutenir « l'imprévisibilité » de la vie elle-même. Il offre son corps comme lieu et espace où la charge d'imprévisible de la vie vient faire irruption. Nous improvisons donc pour autant que la vie nous improvise. C'est bien là que se joue l'importance de l'improvisation chez le comédien : comment celui-ci parvient-il à se laisser jouer par l'instant de l'improvisation ? De quelle rigueur doit-il faire preuve pour s'oublier, abandonner tout savoir-faire, le temps d'un exercice, d'une prise ou d'une représentation ? Comment le corps théâtral soutient-il la charge créatrice ? Et improviser, n'est-ce pas exposer son corps à toute la vie qui le traverse ? Enfin, comment atteindre non pas le « lâcher-prise » mais le « laisser-improviser » ?

L'improvisation, au théâtre, ne peut être considérée systématiquement comme une représentation directe de la vie sur scène. Qu'elle soit tradition de la pratique du comédien, matériau d'écriture, langage créatif ou outil préalable à l'interprétation, elle interroge différemment l'acteur sur une possible représentation de la vie. Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de faire l'historique de l'improvisation chez le comédien, mais de s'interroger sur les différentes modalités de sa pratique et, surtout, d'étudier les objectifs pour lesquels elle est utilisée.

Improviser : de la tradition à la création

L'improvisation, historiquement, vient du jeu *all'improvviso* (à l'improvvisu) de la *commedia dell'arte*². Or, on ne peut appeler ce type de jeu « improvisation », au sens où nous l'entendons aujourd'hui. En effet, même s'il n'existe pas de texte écrit pour le spectacle interprété, le comédien de la *commedia dell'arte* joue à partir d'un canevas, établi par le chef de troupe (*capocomico*). Le « schéma narratif » que constitue ce canevas laisse des espaces de liberté au comédien qui interprète non pas quelque chose « d'improvisé » mais des textes, des numéros ou *lazzi* « de son fonds », de son propre savoir-faire professionnel (*arte*), qu'il sait efficaces et qu'il utilise, selon les représentations, pour mieux s'adapter au public. Lors de ces « improvisations », le comédien doit en réalité faire en sorte que ces numéros, prémédités car connus à l'avance, soient interprétés comme s'ils venaient d'être inventés, comme si le jeu s'interrompait pour laisser place à la « vraie » vie. Cette « vie » faussement improvisée naît de la nécessité pour le comédien, à l'écoute du public, d'être « efficace », de faire rire. Il se met en avant, tout en dissimulant l'artifice de son numéro derrière l'impression « d'improvisation ». « L'improvvisu » de la *commedia dell'arte* est donc la liberté laissée au comédien de mettre en valeur son jeu à l'intérieur d'un canevas précis : il « n'improvise » pas, comme on l'a cru longtemps, il n'invente ni ne joue à partir de rien. Nous voyons ainsi comment « improviser », jouer quelque chose qui n'est pas prévu, n'est que l'illusion de « la vie » en train de se jouer sur les tréteaux. Ici, jouer « la vie », « l'imprévu » revient à exploiter ses « talents », ses « ficelles », pour plaire au public. On trouve l'écho de cette tradition d'un jeu faussement « spontané » et « efficace » chez certains « gagmen » invités lors d'émissions de télévision. Si beaucoup font rire, c'est parce que leur discours est déjà écrit, leurs répliques sortent du même « fonds » que celui du comédien italien du XVI^e siècle. L'improvisation ne saurait ici être création, recherche de la vie sur scène. Elle est adaptation au milieu, écoute de

l'autre (spectateur et partenaire de jeu), et non invention et travail *ex nihilo*.

Le « cabotinage » est donc le danger qui guette tout improvisateur. Il est la facilité, le chemin le plus court vers un résultat qui est l'adhésion du public. L'attirance pour cette facilité est le risque qui menace le comédien qui participe à un « match » d'improvisations. Celui-ci a pour origine la Ligue d'improvisation québécoise, née à la fin des années 1970, qui s'inspire des règles des matches de hockey sur glace et met en place des affrontements d'improvisateurs. Ces « duels » (un contre un ou équipe contre équipe) sont organisés à partir de contraintes et de situations imposées. Un arbitre décide de l'issue de la rencontre. Or, l'écueil de tels « combats » est la recherche à tout prix de l'efficacité, entraînant ainsi la non-écoute du partenaire et le refus de se renouveler dans l'instant de l'improvisation.³ Le comédien anticipe, ne se met pas en danger, il refuse de créer au présent et de laisser la situation et l'improvisation l'investir entièrement. Il refuse de jouer la vie et, à plus forte raison, il refuse que la vie le joue, lui, improvisateur.

Le réel héritage moderne de la *commedia dell'arte* et du jeu *all'improvviso* demeure le refus du texte⁴, d'un matériau précis et préétabli qui limite le travail créatif de l'acteur. Ainsi, dès les années 1960, l'improvisation collective est utilisée par plusieurs groupes et compagnies comme matériau d'écriture artistique. Le Living Theatre et l'Open Theatre, aux États-Unis, ou le Théâtre du Soleil, en France, se servent des improvisations effectuées au cours des répétitions pour écrire certains de leurs spectacles. *L'Âge d'or*, créé en 1975 par les comédiens d'Ariane Mnouchkine⁵, est souvent cité comme exemple de création collective : s'inscrivant comme le lieu d'une réflexion sur le monde et ses enjeux contemporains, il est le résultat d'improvisations s'inspirant des traditions de la *commedia dell'arte* et du conte oriental. L'improvisation collective, comme processus de création, permet aux comédiens d'essayer différentes possibilités de jeu, de proposer diverses solutions ou points de vue à la situation exploitée. Le comédien n'est plus soumis au texte, il s'inspire des matériaux bruts qu'il a

lui-même présentés au court du travail, matériaux qui seront progressive-ment théâtralisés et définis en vue d'une présentation publique.

Un autre langage, une autre présence

Cependant, l'improvisation dans le travail de création ne doit pas être uniquement considérée comme outil d'écriture du spectacle, elle est un langage scénique à part entière. A partir de la seule forme de l'improvisation peut s'établir la communication essentielle entre le comédien et le spectateur. L'improvisation devient le lien, la médiatrice qui ouvre la voie à toutes les possibilités à l'intérieur de cette communication. Différents artistes ont donc utilisé, au court des années 1970, l'improvisation comme point de départ à leur réflexion sur la relation entre l'acteur et le spectateur. En 1972, Peter Brook et les comédiens du Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) voyagent, pendant trois mois, en Afrique⁶. Ils souhaitent rencontrer un autre public, un public ouvert à toute forme de représentation, car ignorant les codes traditionnels du théâtre occidental. Apparaissant sur la place publique avec pour seul décor un tapis, les comédiens commencent à improviser à partir de rien, à l'aide d'accessoires aussi simples qu'un carton ou une paire de bottes, sans préambule ni explication. « Pour apprendre à instaurer une relation différente, affirme Peter Brook, une longue série d'improvisations est nécessaire, loin des spectateurs habitués au théâtre, au cœur des réalités, sans rien avoir préparé, comme un vrai dialogue qui peut démarrer n'importe où, et partir dans n'importe quelle direction »⁷.

Pour instaurer ce « vrai dialogue » à partir de rien, le théâtre improvisé du CIRT veut aller là où les gens vivent, dans une démarche « d'amour et de respect ». Cette seule démarche permet « l'improvisation authentique, celle qui aboutit à une vraie rencontre avec le public »⁸. Peter Brook recherche le dialogue qui peut exister entre le comédien et le spectateur alors même que rien n'a été établi à l'avance pour permettre ce dialogue. Ici, à l'aide d'une seule paire de bottes, acteurs et spectateurs parta-

gent un même moment de création, création engendrée par la concentration commune de leur imagination. Le comédien faisant se mouvoir les bottes et le spectateur les regardant attribuent ensemble des propriétés magiques aux bottes, qui se mettent à vivre de façon indépendante : « Véritablement, à ce moment-là, tout le monde, les acteurs et le public, voyait les bottes pour la première fois. Grâce aux bottes s'instaurait une relation avec le public. Ce qui se développait était partagé dans un langage commun. Nous jouions avec quelque chose qui avait une réalité pour tout le monde, et par conséquent les choses qui en sortaient, l'utilisation qu'on en faisait, constituaient un langage compréhensible »⁹.

Improviser permet d'explorer la possibilité de la création d'un langage commun, libre de tout conditionnement culturel et de barrières linguistiques. Le comédien ne peut avoir recours qu'à l'expression de son propre corps, il se dépouille de sa culture et de son savoir-faire pour entrer en jeu sur le tapis, ressentir la présence du public et tenter de trouver avec celui-ci un même terrain de jeu et de vie. Il s'agit précisément de s'ouvrir aux possibilités que concentre la charge d'imprévisible de la vie. Improviser exige ici de découvrir, en quelque sorte, la modalité d'une autre présence à son corps, au temps et à l'espace. La scène, aussi précaire soit-elle, devient alors un lieu de partage qui inaugure une genèse du sens, de nouvelles formes de compréhension et ainsi la naissance d'une communauté : « Ce qui est très important, explique Peter Brook, c'est que le phénomène du théâtre n'existe que quand ce mélange chimique préparé par un groupe de gens, et qui est incomplet, entre en relation avec un autre groupe, un cercle plus large constitué par les personnes qui sont là en tant que spectateur. Quand cette fusion a lieu, alors l'événement théâtral existe »¹⁰.

Nous pouvons mettre en relation cette définition de l'événement théâtral avec un autre commentaire de Peter Brook, à l'occasion des rencontres organisées en 1991 à l'Atelier du Chaudron de la Cartoucherie : « la seule justification de la forme théâtrale est la vie »¹¹, car « le théâtre est la vie »¹². Ainsi, l'événement théâtral, « la vie », naît de la rencontre « fusionnelle » entre le comédien et le spectateur. Ce ne sont pas les codes théâtraux, les références culturelles qui rendent possible cette rencontre,

mais le partage d'un langage commun entre le corps de l'improvisateur et le corps du spectateur. « Pour faire du théâtre (...), il n'y a qu'une seule chose dont on ait besoin : la matière humaine »¹³. L'improvisation est la forme qui permet au comédien de « partir de zéro », c'est-à-dire travailler à partir du simple matériau de l'homme, la vie. S'éprouve alors l'expression théâtrale dans ce qu'elle a de plus essentiel. Se configurent aussi de nouveaux agencements de corps, de nouvelles formes d'expression où la vie éprouve son corps : autant d'explorations de la vie dans son désir de persévérance créatrice. Si « le théâtre est la vie », Peter Brook précise qu'elle est une « forme concentrée »¹⁴ de la vie ordinaire : « cette vie-là est plus lisible et plus intense »¹⁵. Le théâtre réduit l'espace et ramasse le temps pour atteindre cette « concentration ». L'improvisation est l'illustration de cette théorie : dans un « espace vide »¹⁶, à l'intérieur du carré dessiné par le tapis, tous les lieux peuvent être représentés et les époques mélangées. L'improvisation n'est pas reproduction de la vie. Elle est la plus simple forme de l'événement théâtral comme « concentré » de vie. D'autre part, Peter Brook souligne l'utilité de l'improvisation dans la formation et la pratique du comédien, afin que celui-ci demeure attaché à l'affirmation première : « le théâtre est la vie ».

Un outil essentiel

L'héritage du « système » de Constantin Stanislavski, metteur en scène et pédagogue russe (1863-1938), a fait de l'improvisation un outil essentiel du travail de l'acteur, notamment dans son approche du personnage¹⁷. Si ce « système » a été récupéré par l'enseignement de l'Actor's Studio aux États-Unis, il ne faut pas confondre la « méthode » du directeur américain Lee Strasberg (vulgarisation mercantile de la réflexion stanislavskienne, qui repose sur l'introspection et un jeu naturalisé à l'extrême) et la véritable recherche que représente, encore aujourd'hui, l'improvisation dans le

processus de création du comédien, à l'aune de la réflexion inaugurée par Stanislavski.

« L'improvisation, c'est la vie ». Elle permet à la fois au comédien de trouver la « vérité » du personnage (née des « constructions » et « démolitions » multiples effectuées au cours des répétitions) et d'échapper à la sécurité de la routine. Car le comédien, dès qu'il s'abrite derrière un jeu « mécanique », est menacé par le « deadly theatre »¹⁸, c'est-à-dire le théâtre moribond, glauque, contre lequel Peter Brook nous met en garde. Selon ce dernier, il existe deux formes d'improvisations : « celles qui parlent de la liberté complète de la personne et celles qui tiennent compte d'une contrainte donnée qui, dans un spectacle, peut être un texte, une mise en scène... »¹⁹. La première forme exposée concerne donc un travail technique du corps, ayant pour objectif la disponibilité et l'écoute du comédien. La seconde renvoie précisément à l'approche du texte par le comédien en recherche. Cette recherche lui est nécessaire pendant et *après* les répétitions : à tout moment, le comédien doit être capable de se mettre en danger, de remettre en question les certitudes acquises au cours des répétitions. L'improvisation, en tant qu'outil d'interprétation, peut donc intervenir à différents moments du processus de création du comédien.

Mais l'improvisation est d'abord, pour le comédien, un travail préalable sur la « vérité » du personnage et sur la construction de celui-ci à l'intérieur de l'écriture de la pièce. Pour étudier cette approche du jeu, il est intéressant d'observer comment l'improvisation est enseignée, aujourd'hui, dans les lieux de formation aux métiers de l'acteur. Prenons l'exemple du Magasin, école créée en 2000 par Marc Adjadj à Malakoff (Hauts-de-Seine)²⁰. Ici, les élèves abordent toujours une scène par l'improvisation, exercice qui emprunte plusieurs notions au système stanislavskien (*situation, actions physiques, objectif...*). Il s'agit, dans un premier temps, de ne pas interpréter directement le texte pour mieux comprendre les enjeux de son écriture. Ainsi, le comédien peut improviser à partir d'une *situation* autre que celle exposée dans la pièce, en choisissant de la transposer dans un cadre tout aussi précis que celui de la scène, mais dont les contours lui paraîtront, au premier abord, plus évidents. Il détermine ensui-

te *l'objectif* du personnage dans cette scène, puis *l'action physique* qui lui permet d'y parvenir (action qui peut être modifiée pendant l'improvisation) et enfin *l'obstacle* qu'il lui faut dépasser pour atteindre ce même *objectif*. Pour ne pas se laisser déborder par l'improvisation (qui est, ne l'oublions pas, en tant que forme théâtrale, un « concentré » de la vie), le comédien doit s'imposer une *urgence* dans la situation, qui le pousse à faire des choix et à se renouveler dans l'instant de l'improvisation sans se reposer dans un confort de jeu. Ceci exclut toute notion de virtuosité, de « savoir-faire » dans le geste d'improviser : le comédien doit se contraindre à ne pas anticiper l'action ou la réaction de son partenaire ; il doit oublier toute facilité de jeu (commentaires, cabotinage...). Ici, paradoxalement, improviser est plus difficile pour le comédien ayant « la parole facile » : il ne s'agit pas de « rentabiliser » la parole, de parler pour remplir le vide de l'imprévu mais, au contraire, de faire usage de la parole uniquement dans le but de faire évoluer la situation et d'atteindre, enfin, l'objectif. Le comédien ne cherche donc pas à être efficace mais à « laisser-improviser » ce qui répond en lui, physiquement et mentalement, à la situation qui lui est imposée.

Si cette pratique de l'improvisation fait appel, en partie, à un jeu sensoriel, initié par Stanislavski, où le comédien tente de « revivre » ses émotions passées à partir de sa « mémoire affective »²¹, elle est avant tout recherche de la vie. Or, cette vie n'est ni celle du comédien, ni celle du personnage (qui demeure une figure fictive en attente d'être incarnée sur scène), mais celle qui apparaît sur scène en ouvrant au comédien toutes les possibilités de jeu, dans l'instant de l'improvisation. « L'improvisation permet à l'acteur de chercher la vie, car la vie elle-même est improvisation », dit Marc Adjadj. « Il suffit de transposer le processus de cette grande improvisation vers l'approche du personnage ». Ainsi, nous comprenons que l'improvisation n'a de valeur que dans son processus et non dans le résultat qui pourrait en découler : le comédien n'improvise pas pour « mettre en scène » le texte mais pour comprendre les enjeux de l'écriture, à l'intérieur même de la situation. « Le problème consiste à chercher comment dépasser l'improvisation qui n'est pas une valeur en soi. A travers les silences, à travers les actions physiques, l'acteur cherche à vivre pleinement l'instant, et

non ce qui se trouve au bout du « chemin », au bout du processus. (...) Là, tout est possible. L'acteur peut réinventer le monde et travaille *ex nihilo* : à partir de ce rien, la nécessité d'improviser s'affirme, il suffit de croire à ce qu'on improvise ». La vérité du personnage ne peut donc se trouver que si le comédien accepte de croire aux possibilités de l'improvisation, aux possibilités de la vie qu'il joue et qui le joue. Il doit se « laisser-improviser » par la situation qui s'improvise pour retrouver, ensuite, lorsqu'il abordera la scène écrite, toutes les solutions qui se sont offertes à lui lors de ce travail préalable.

C'est pourquoi l'improvisation, comme outil d'interprétation, est omniprésente dans le travail du comédien, au théâtre comme au cinéma. Sur le plateau d'un tournage, par exemple, l'acteur se trouve confronté à des objectifs techniques précis à atteindre rapidement pendant la prise. L'improvisation lui permet de trouver, au cours des répétitions, le plus court chemin pour satisfaire les attentes exigées par la technique. Pour chaque prise, l'acteur doit avoir la même exigence et la même rigueur, ce qui l'oblige à se renouveler. L'improvisation lui offre cette possibilité de proposer, le temps d'une prise, un jeu neuf, rare et éphémère. Une improvisation n'existe que *dans* et *pour* l'instant où elle est jouée. Elle ne se répète pas et ne pourra être reproduite. C'est pourquoi Marc Adjadj affirme que « filmer l'improvisation est absurde ». On peut conserver une trace d'une répétition ou même d'un spectacle improvisé, mais c'est lui faire perdre son sens en tant qu'improvisation. En effet, improviser n'a de sens que dans l'instant où survient la créativité imprévisible. C'est là le signe de son intimité avec le mouvement de la vie.

Improviser, c'est se laisser appartenir à l'instant fugace et opportun d'une expression de la vie. Cela requiert une certaine expérience, celle de se laisser envahir et pénétrer par une charge irréductible de créativité, de se laisser jouer par le mouvement de la vie, au risque de se perdre ou de se retrouver dans ses écarts. Si improviser a encore quelque chose à voir avec la *mimésis*, c'est non pas dans l'imitation d'une figure convenue et instituée de la vie, mais dans l'interprétation de l'élan de la vie. Improviser, c'est toujours participer – et ainsi continuer – à l'invention de nouvelles formes

de jeu et d'expression. Le théâtre réalise alors les possibilités immanentes de la vie. L'improvisation invente un temps et un espace où le désir de la vie surgit et fait son « coup de théâtre ». Le comédien s'y laisse jouer avec la vie, et laisse son corps s'improviser par l'instant. Cet instant, « rare et éphémère », d'autres (partenaires de jeu ou spectateurs) le partagent avec lui, en ayant conscience que l'improvisation, comme le théâtre, comme la vie, se joue et disparaît.

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, 1995

² Sur l'improvisation dans la *commedia dell'arte*, nous renvoyons à l'ouvrage de Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Sedes, 1999 ; et à celui de Norbert Jonard, *La Commedia dell'arte*, Lyon, L'Hermès, 1982.

³ Sur l'improvisation au théâtre, voir l'article « Improvisation » de Jean-Pierre Ryn-gaert in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin, Paris, Bordas, 1995.

⁴ Traditionnellement, la *commedia dell'arte* s'oppose à la *commedia sostenuta* (théâtre littéraire), apparu en Italie au début du XVI^{ème} siècle.

⁵ Sur le travail d'Ariane Mnouchkine, voir le livre de Josette Féral, *Dresser un mo-nument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Théâtrales, 1995.

⁶ Sur le voyage en Afrique de Peter Brook, voir l'ouvrage de John Heilpern, *Confer-ence of the birds : the story of Peter Brook in Africa*, Londres, Faber and Faber, 1977 ; et « Peter Brook », dir. G. Banu, *Les Voies de la création théâtrale*, n° 13, 1985.

⁷ Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p. 150

⁸ *Ibid.*, p.153

⁹ *Ibid.*, p. 153-154

¹⁰ *Ibid.*, p. 166

¹¹ Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 15

¹² *Ibid.*, p. 19

¹³ *Ibid.*, p. 23

¹⁴ *Ibid.*, p. 20

¹⁵ *Ibid.*, p. 20

¹⁶ Nous reprenons le titre de l'essai de Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, « Points essais », 2001

¹⁷ Voir Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, trad. C. Antonetti, Paris, Pygmalion, 1983 et *La Formation de l'acteur*, trad. E. Janvier, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1998.

¹⁸ Notion définie dans *L'Espace vide* et commentée dans *Le Diable, c'est l'ennui*, p. 15-17.

¹⁹ *Le Diable c'est l'ennui*, p. 80.

²⁰ Nous remercions chaleureusement Marc Adjadj pour l'entretien privé accordé le 7 janvier 2004.

²¹ Voir *La Formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1998.