

Un personnage transtextuel : la figure du Juif errant dans l'œuvre de Leopoldo Lugones

JULIEN ROGER

SORBONNE UNIVERSITE – FACULTE DES LETTRES

CRIMIC

julien.roger@sorbonne-universite.fr

« L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois » (Genette, 1982 ; 452)

Du personnage considéré comme du texte

1. La question centrale que pose le titre de cet article est la suivante : une étude de personnage a-t-elle sa place dans le champ théorique et méthodologique de la transtextualité ? *A priori*, non : comme tel, le personnage relève de la diégèse, et tout au plus peut-il être considéré comme un élément textuel anthropomorphe qui remplit une fonction narrative (actantielle), narratrice voire axiologique (Shaeffer, 1995 ; 756-758). Le personnage tient incontestablement une part active dans la construction de l'illusion référentielle, dans la mesure où il est perçu généralement non pas pour ce qu'il est réellement (une construction verbale et textuelle) mais pour ce qu'il représente pour le narrataire ou le lecteur (une personne) : je cite Milagros Ezquerro, qui est, nous l'avons souligné, l'auteure intellectuelle de ce colloque :

Les écueils propres à l'analyse des personnages romanesques sont liés essentiellement au fait que, s'ils sont bien des éléments constitutifs de la narration et des constructions langagières, ils sont aussi des représentants de per-

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

sonnes. En tant que telles, ils tendent d'une part à produire – plus ou moins – un effet de réel, c'est-à-dire à créer l'illusion qu'ils représentent une personne ayant existé ou pu exister ; et d'autre part, ils invitent les deux personnes réelles que met en jeu la narration – l'auteur et le lecteur, si l'on veut – à "se projeter" en eux, ou à "s'identifier" avec eux. (Ezquerro, 1983 ; 120).

2. En réaction contre les excès d'une certaine conception anthropomorphique, les nouveaux critiques ont vu dans le personnage la manifestation d'une structure. Pour Barthes, par exemple, les personnages raciniens ne représentent pas une personnalité mais des situations tragiques :

Dans Racine, le sexe lui-même est soumis à la situation fondamentale des figures tragiques entre elles, qui est une relation de force ; il n'y a pas de caractères dans le théâtre racinien (c'est pourquoi il est absolument vain de disputer sur l'individualité des personnages, de se demander si Andromaque est coquette ou Bajazet viril), il n'y a que des situations, au sens presque formel du terme. (Barthes, 1963 ; 24)

3. Pis encore, toujours pour Barthes, considérer le personnage comme une personne conduirait à y voir le reflet de l'auteur :

L'idée de considérer l'œuvre comme une synthèse (mystérieuse) d'éléments (rationnels) n'est probablement ni fausse ni vraie ; c'est simplement une façon – fort systématique et parfaitement datée – de se représenter les choses. C'en est une autre, et non moins particulière, que d'identifier fatalement l'auteur, ses maîtresses et ses amis avec ses personnages. Racine c'est Oreste à vingt-six ans, Racine c'est Néron ; Andromaque, c'est la Du Parc ; Burrhus, c'est Vitard, etc., combien de propositions de ce genre dans la critique racinienne, qui justifie l'intérêt excessif qu'elle porte aux fréquentations du poète en espérant de les retrouver *transposées* (encore un mot magique) dans le personnel de la tragédie. (Barthes, 1963 ; 162-163)

4. Dans le sillage de Barthes, Philippe Hamon s'est lui aussi élevé contre ce que l'on pourrait appeler un certain autobiographisme du personnage, avant d'en proposer une approche strictement linguistique :

Le modèle psychologique (voir le terme anglais de : character) et le modèle dramatique (types et emplois) reste prédominant. La recherche anecdotique des clés (qui est Irène, qui est Phédon chez La Bruyère ?) ou des sources (quel fut le modèle de la Nana de Zola ?) reste vivace.

La vogue d'une critique psychanalytique, plus ou moins empiriquement menée, inféodée souvent à une conception survalorisée du sujet qui reste traditionnelle, contribue à faire de ce problème du personnage un problème aussi

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

confus que mal posé [...] où se confondent perpétuellement les notions de personne et de personnage. [...]

On est frappé de voir tant d'analyses [...] venir buter, s'enferrer sur ce problème du personnage et y abdiquer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal. (Hamon, 1977 ; 115-116)

5. La suite de l'article de Hamon est la suivante : se fondant sur la tripartition de la linguistique en sémantique, syntaxe et pragmatique, Hamon propose une définition du personnage qui passe par trois catégories : les personnages référentiels (qui renvoient à des signifiés sûrs et fixes : Napoléon III dans les Rougon-Macquart, Vénus, Zeus, l'amour, la haine, l'ouvrier, etc.) ; les personnages-embrayeurs (« Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, [...] Watson à côté de Sherlock Holmes, personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs » (Hamon, 1977 ; 122-123) ; et enfin les personnages-anaphores, qui unifient et structurent l'œuvre par un système de renvois et de rappels :

Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confidence, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. (*Ibid.*, 123)

6. Néanmoins, entre le modèle psychologisant, dénoncé par les nouveaux critiques, et la modélisation linguistique que propose ensuite Hamon dans son article, le personnage reste toujours subordonné à une structure. Que cette structure soit transcendante, c'est-à-dire psychologique, sociologique ou historique (Lanson et Picard vus par Barthes), ou qu'elle essaie de se donner pour immanente, c'est-à-dire fonctionnelle, linguistique ou sémiologique, elle se donne toujours à lire comme un système étranger au texte.
7. Il faudrait donc sortir de cette impasse qui renvoie toujours le personnage à autre chose que du texte ; car pour les anciens comme pour les nouveaux critiques le personnage est toujours perçu par référence à un au-delà textuel. Il me semble au contraire qu'une des vérités possibles du personnage est à rechercher du côté du texte.

8. Dans la perspective transtextuelle qui est la nôtre aujourd'hui, je lis dans le personnage l'expression d'un discours que l'auteur fait tenir à son texte sur les circonstances de son énonciation ; le personnage est un élément du texte, mais il est pleinement un élément du métatexte, c'est-à-dire du discours que l'œuvre tient sur elle-même. Je vais y revenir dans le courant de cet article.
9. La production fictionnelle de l'Argentin Leopoldo Lugones (1874-1938) est une production mouvementée, sur le plan éditorial. Mis à part *La guerra gaucha*, tous les recueils de fiction de Lugones sont des formes mobiles, je veux dire par là que les fictions ont été d'abord publiées dans la presse, principalement dans la revue argentine *Caras y caretas*, avant de l'être en recueil. À l'exception d'« Yzur », dans *Las fuerzas extrañas*, de 1906, et de quelques rares autres textes, les fictions lugoniennes ne sont pas données pour figées dans le recueil mais sont le résultat d'un déplacement : au minimum, elles ont connu une première publication dans la presse, puis une seconde dans le recueil. Ce phénomène n'est pas propre à Lugones, en particulier dans le contexte éditorial du Río de la Plata fin XIX^e début XX^e.
10. Est-ce donc une coïncidence ? Les personnages lugoniens ne tiennent jamais en place. Une lecture systématique de tous les textes de fiction de Lugones, mis ou non en recueil, révèle que les personnages effectuent toujours un déplacement significatif dans l'univers spatio-temporel du récit. Cette caractéristique n'est bien sûr pas l'apanage du personnage lugonien – a-t-on jamais vu un personnage rigoureusement statique, sauf peut-être chez Rulfo ? – mais elle est remarquable en ceci qu'elle renseigne sur les conditions d'existence même des textes et permet, au-delà de Lugones, d'interroger la notion même de personnage transtextuel.
11. Qu'il s'agisse des Croisades de Wilfrido de Hohenstein (« El milagro de San Wilfrido »), d'une horde de chevaux en furie (« Los caballos de Abdera »), des voyages croisés des personnages de « ¿Una mariposa? », des migrations de l'oiseau bleu (« El pájaro azul »), des incessants allers-retours entre la province et Buenos Aires (« El aderezo de rubíes »), du flux et du reflux des vagues qui acculent les chercheurs d'or *fueguinos* à la falaise (« Los buscadores de oro »), des exils successifs d'un poète maudit (« Las tres vidas de Karim »), ou du vol d'un condor (« Sangre real »), la nature même du personnage lugonien est dans le déplacement – son essence, c'est le mouvement.

12. À de rares exceptions, le déplacement des personnages n'est pas un élément de description mais de narration. Au niveau de la diégèse, le personnage en mouvement a une fonction narrative indéniable, puisque le mouvement est la raison d'être de la narration. C'est peut-être ce genre de constats qui a permis de conclure un peu vite à une tension vers la fin qui caractériserait les fictions brèves, comme le soulignait Horacio Quiroga dans son célèbre *Decálogo de un perfecto cuentista* : dans une esthétique entièrement tournée vers un effet de surprise final, le déplacement des personnages a toute sa place, puisqu'il contribue au dénouement de l'action. Cette confusion du bref et du condensé, très répandue dans la critique lugonienne, voit dans la forme brève une sorte de roman en miniature, en associant la brièveté à l'intensité narrative : le mouvement serait alors plus visible dans les fictions brèves que dans le roman puisque les premières sont des modèles réduits des seconds. Comme résumé du roman, la fiction brève amplifierait les mouvements des personnages, constitutifs de la diégèse.
13. Pour sortir de cette tautologie, il faudrait peut-être poser que le mouvement qui caractérise les personnages des formes brèves ne renseigne pas tant sur la diégèse que sur le texte lui-même : où l'élément principal de la diégèse, le personnage, serait en fait la métaphore du texte. Plus précisément, le mouvement des personnages au sein de la diégèse constituerait une métaphore de la circulation des textes au sein de l'œuvre ; ces personnages qui se déplacent sont autant de discours des textes qui parlent de leur mobilité.

Juif errant, textes errants

14. Or, s'il est un personnage en perpétuel mouvement, dans le corpus lugonien comme dans l'imaginaire collectif, c'est bien le Juif errant : personnage dont le mouvement est la raison même de vivre et qui est condamné à ne jamais se retrouver en position statique, le Juif errant personnifie la déambulation.
15. Carthophile, cordonnier juif, a été condamné à l'errance perpétuelle pour avoir refusé un instant de repos au Christ portant la croix. Ce noyau narratif bien connu (illustré aussi bien par Eugène Sue que par Jean d'Ormesson) déambule dans plusieurs textes de Lugones, notamment « El

interés compuesto ». Ce récit publié en 1908 dans la revue *Caras y Caretas* puis dans le recueil *Filosofícula* en 1924 reprend le mythe dès ses origines. Le Christ en chemin vers le Golgotha s'arrête chez un cordonnier :

Apoyóse [Jesús] en el marco de la puerta, y hubo un silencio. De la sombría covacha salía una frescura penetrante y hedionda.

Entonces Cartáfilo se alarmó. Aquel descanso lo comprometía ante sus vecinos. ¿Tenía él algo que hacer con redentores? Bastante trabajo daban ya a la autoridad. Y exagerando la acritud de su voz, para mejor declarar su indiferencia, dijo al condenado:

— ¡Anda, anda, buen hombre!

Jesús tuvo un momento de injusta amargura. No vió el natural egoísmo de aquel miserable. Cególo, sin duda, la sangre voluntariosa de David.

— Anda tú también hasta el fin de los tiempos, respondió con voz sorda, comprometiendo quizá inconsiderablemente la eternidad en su indignación de ser divino.

La formidable manía ambulatoria, que debía poseer a Cartáfilo más allá del tiempo y de la muerte, manifestóse desde el siguiente día. (Lugones, 1924a ; 152-153)

16. C'est à ce moment-là que l'utilisation du mythe par Lugones prend toute sa dimension. En effet, le Juif errant est parti avec cinq pièces en poche, qui se renouvellent en fonction de ses besoins. L'originalité du texte de Lugones tient en ceci qu'avant de partir, le cordonnier maudit a confié cinq autres pièces à un banquier :

Diez sueldos de cobre formaban su haber, que dividió en dos, encaminándose a la oficina del banquero Manasés. [...]

El financiero consideró las cinco piezas de cobre. Nunca, en verdad, había caído a su bufete depósito más exiguo.

—¿Por qué te ausentas? —preguntó a Cartáfilo.

—¡Psch!... Por conocer el mundo —respondió el interpelado. [...]

—¡A tu edad! ¿Cuántos años tienes?

— Setenta y dos.

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

El otro recapacitó ligeramente. Cinco sueldos. Setenta y dos años. Espalda ahuecada en bóveda por la tisis profesional. [...]

—Tomo tus cobres a interés compuesto, dijo. Es un gran favor.

El otro dió las gracias y se fue. (Lugones (1924a) 153)

17. Comme on le sait, le Juif errant ne revient jamais chez lui : ses cinq pièces, à intérêt composé, finissent donc en vingt siècles par constituer une fortune colossale, qui n'a cessé de croître. Or, dans le même temps, dit le narrateur, l'Église a accumulé d'immenses richesses qui rivalisent avec celles du Juif errant. Le texte se termine ainsi :

Cartáfilo camina siempre, pero ha empezado ya a hablar de volver. La maldición de Jesús se ha estrellado ante una ley tan permanente como ella. Su representante en la tierra ha empezado también [...] a atesorar los óbolos universales. Pero, ¿qué son sus monedas en comparación de los intereses formidables acumulados por los cinco sueldos del remendón?

Así, la única injusticia que Jesús cometió sobre la tierra, vuélvese contra él favorecida por su propia maldición. [...]

Desde su monte de oro, Cartáfilo vencerá al Galileo.

Si éste le perdona, como era justo, el remendón habría sido nada más que uno de sus apóstoles. (Lugones, 1924a ; 156-157)

18. Plutôt que de commenter ce texte de manière isolée, il faut déambuler vers un autre texte de Lugones, publié en 1898 et qui a pour principal avantage de gloser la fin de « El interés compuesto ».

19. Ce texte, « El peregrino fatigado », publié dans le journal *Tribuna* le 29 décembre 1898, met justement en scène les retrouvailles du Christ et du Juif errant. Les femmes d'un village, qui ont déjà recueilli un mendiant, trouvent quelque temps plus tard « un hombre viejo que parecía muy fatigado. » Dans un élan de charité, elles se proposent de lui venir en aide : l'une l'hébergera, l'autre lui donnera à boire, la troisième lui donnera des vêtements neufs, la quatrième le cachera si c'est un fugitif, et la dernière le soignera.

20. Alertés, les hommes du village accourent, accompagnés du mendiant recueilli quelques jours plus tôt. Alors qu'une des femmes s'apprête à don-

ner à boire au pèlerin fatigué, le sacristain s'écrie : « —¡Detente en nombre del Cielo! ¡Es el Judío errante! » (Lugones, 1963 ; 83)

21. À partir de ce moment, les femmes qui lui avaient promis leur aide ainsi que les autres habitants du village lui jettent des pierres et lui crient « ¡Anda! ». Tous lui posent des questions : d'où vient-il ? Où se trouve Jérusalem ? Où se situe le Golgotha ?... À chaque fois, le Juif errant répond : « No sé. » Un dernier habitant lui demande s'il se souvient qui est le Christ. Alors que le pèlerin a répondu avec insistance qu'il ne savait pas (« ¡Pero si no sé! »), le mendiant que les villageois avaient recueilli intervient :

Y en aquel momento alguien tronó a espaldas de sus verdugos:

—Gente sin entrañas, ¿olvidáis que han pasado veinte siglos desde entonces?

Era el mendigo. Transfigurado, su rostro resplandecía como el agua del mar cuando le da el sol de la tarde; sus ojos brillaban como dos espadas desnudas.

Y los rencorosos habitantes del lugar se retiraron con la cabeza baja, pensando que únicamente Jesús de Nazaret hubiera podido hablar de igual modo. (Lugones, 1963 ; 83)

22. J'ai présenté ces deux textes en inversant la chronologie de leur publication : je rappelle en effet que « El interés compuesto », publié en 1908 puis recueilli en dans *Filosofícula* en 1924, a été publié après « El peregrino fatigado », qui date lui de 1898. La lecture conjointe de ces deux textes m'amène à plusieurs remarques.

23. La plus évidente, c'est que le texte chronologiquement premier, « El peregrino fatigado », répond dans son dénouement à l'hypothèse soulevée dans le second texte, « El interés compuesto ». Le pardon de Jésus au Juif errant, objet du premier texte, « El peregrino fatigado », est une continuation paraleptique autographe (au sens que Genette donne à ce terme dans *Palimpsestes*) du second texte, « El interés compuesto », qui émettait cette hypothèse : « Si éste le perdona, como era justo, el remendón habría sido nada más que uno de sus apóstoles. » (Lugones, 1924a ; 157)

24. Plus exactement, une des meilleures façons de lire ces textes est d'inverser l'ordre de leur publication : la circulation du sens littéral des textes se fait au rebours de la chronologie de leur publication.

25. En somme, la lecture que réclament ces textes est une lecture déambulatoire. Et c'est dans ce constat sur l'inversion de l'ordre de lecture des textes qu'il faut voir une adéquation entre le fond et la forme. En effet, le Juif errant est condamné à ne jamais s'arrêter, certes, mais c'est de cette déambulation perpétuelle que naît son enrichissement, au sens propre dans « El interés compuesto ». Au sens figuré : la richesse naît du mouvement – la richesse des sens possibles naît du mouvement des textes au sein de l'œuvre, publiés d'abord en revue puis éventuellement en recueil.
26. Aussi le personnage du Juif errant n'est-il ni une personne, ni une structure, il est l'exacte métaphore des textes qui le mettent en scène. Tout comme lui, le texte est en perpétuel déplacement, et c'est de ce déplacement que naît sa richesse (matérielle et littéraire ou herméneutique). Le Juif errant n'incarne donc pas seulement le châtement divin, au niveau des énoncés, mais l'éternelle errance du texte, au niveau des énonciations. Sa « formidable manía ambulatoria » (Lugones, 1924a ; 153), c'est l'essence même des textes comme formes ambulatoires, puisqu'il se meut dans toute l'œuvre de Lugones. Don Juan, par exemple, dans « El secreto de Don Juan » (un des textes des *Cuentos fatales*), aurait croisé le Juif errant :

Buenos Aires es, por decirlo así, una encrucijada del universo. Por aquí, malos o buenos, pasan todos los tipos interesantes del mundo, desde Loyd George hasta Bolo Paschá.

—Todos, en efecto, — afirmó Lemos.

—Y si hubieran existido —sonrió Julio D.— el Judío errante y Don Juan Tenorio...

—Mi madre contaba —interrumpió Eguía— que en tiempo de Rosas pasó por acá el Judío errante. (Lugones (1924b) 103)

27. Personnage de la diégèse, le Juif errant réfère également à l'extra-diégèse, c'est-à-dire *in fine* à l'auteur, au créateur qui déambule parmi d'autres textes qui l'ont précédé et parmi sa propre œuvre. Dans une conférence donnée à Corrientes en 1905, Lugones compare explicitement son activité créatrice à la marche du Juif errant :

Volvía yo de una larga exploración mental. [...] Había buscado en las religiones, en la ciencia, en el arte mismo una palabra definitiva, un criterio de razón absoluta con que detener la inestabilidad eterna de mi horizonte. Y las ideas,

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

las cosas, todos los elementos de mi experiencia me gritaban a porfía la palabra torturadora del judío maldito: ¡Anda!

No había tregua; era necesario marchar, marchar eternamente en un incesante cambio de perspectivas. Sólo la ignorancia es inmóvil. [...]

No aprendáis nada, absolutamente nada, si aspiráis a la estabilidad; pues aprender es cambiar constantemente de posición respecto a las ideas, respecto a vosotros mismos, respecto a la vida. (Lugones, 1906 ; 7)

28. De cette manière, le Juif errant chez Lugones est bien une figure, au sens que Genette a donné à ce terme : une représentation qui en réfère à la mobilité des textes, à l'incessante circulation des textes entre eux, sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine, nous dit Genette à la fin de *Palimpsestes*. C'est une figure de la transtextualité, qui a une valeur métatextuelle, non seulement en soi, mais aussi pour l'ensemble de l'œuvre de Lugones, comme l'illustre la citation du discours de ce dernier à Corrientes : une invitation à la déambulation intellectuelle, à la mobilité entre les textes, mais aussi de leur producteur, dans son itinéraire personnel.

29. Entre le texte et son producteur, la boucle est bouclée, si j'ose dire. Et l'on pourrait conclure comme Barthes dans *Le plaisir du texte*, qui évoquait certain retour amical à l'auteur :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller') (Barthes, 2000 ; 101)

30. J'en termine avec une précision : Lugones est connu pour ses positions nationalistes, surtout à partir des années 1930, notamment dans son discours sur « la hora de la espada », mais je tiens à souligner qu'il n'a jamais été antisémite, comme cet article a tenté de le prouver, fût-ce de manière latérale. Il a même écrit la préface à la traduction d'un ouvrage de Benjamin Segel, qui étudie et qui démonte *Le protocole des sages de Sion*, ce brûlot antisémite. Lugones écrit, donc, en 1936 : « La persecución del judío, puramente por serlo, no sólo constituye delito de lesa humanidad, sino incitación a la guerra civil cuando se trata de compatriotas. » (Lugones

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

in Segel (1936 ; 3-4). Ce qui est particulièrement signifiant quand on sait le sort réservé aux Juifs durant les années 1930, notamment en Europe centrale.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.

EZQUERRO Milagros, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Editions du CERS, 1983.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » in BARTHES Roland, HAMON Philippe, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

LUGONES Leopoldo, *Conferencia leída por su autor en la velada literario-musical que el CENTRO INTELLECTUAL dió en su honor en la noche del 16 de Julio de 1905 en los salones del Club del Progreso, Corrientes, Julio de 1905*, Buenos Aires, Tipografía de J. Maggiolo, 1906.

LUGONES Leopoldo, *Filosofícula*, Buenos Aires, B.A.B.E.L, 1924a.

LUGONES Leopoldo, *Cuentos fatales*, Buenos Aires, B.A.B.E.L, 1924b.

LUGONES Leopoldo, *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años, guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.

J ROGER, « Un personnage transtextuel... »

SEGEL Benjamin Wolf, *La mentira más grande de la historia: "Los Protocolos de los Sabios de Sión"*, traduction de l'anglais par A. A. Jasclevich, Buenos Aires, Ediciones D.A.I.A., 1936, « Juicio de Leopoldo Lugones sobre esta obra », p. 3-4.