

Le critique et la scène

Quelques remarques sur la fonction de la critique du théâtre moderne en Grèce

Georges P. Pefanis

Number 48, Fall 2010

Perspectives du théâtre grec contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1007840ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1007840ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université du Québec à Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pefanis, G. P. (2010). Le critique et la scène : quelques remarques sur la fonction de la critique du théâtre moderne en Grèce. *L'Annuaire théâtral*, (48), 57–66. <https://doi.org/10.7202/1007840ar>

Article abstract

Theatre criticism could be converted today to a polyvalent discourse which attempts to be open to performance events, as it receives experiences and meanings from the adjacent cognitive fields. The expansion of theatrical canon, its adaptation in the new cultural context, the reconstitution of the theatrical forms and the multifold decentralization of performances, as well as the separation of the arts in performing processes, are some of the most important factors which differentiate in large part, not only the performances themselves, but also their perception by the specialist audience.

Theatre criticism in modern Greece was, until recently, hardly studied at the universities as it was in the intellectual circles. The interpenetration of theatre actuality and scientific deontology by the theatre criticism can considerably improve the situation in the field of the perception of the performances and gradually discredit the sterile opposition that occurs sometimes between science, critical thought and artistic creation.

GEORGES P. PEFANIS
Université d'Athènes

LE CRITIQUE ET LA SCÈNE QUELQUES REMARQUES SUR LA FONCTION DE LA CRITIQUE DU THÉÂTRE MODERNE EN GRÈCE

Dans l'optique des champs interdisciplinaires

Dans la mesure où la théorie du théâtre, ainsi que son histoire, sont développées dans les recherches interdisciplinaires (Condee, 2004), la critique de théâtre ne pourrait qu'abandonner intégralement les jugements écartés pour qu'elle soit convertie à un discours polyvalent, recherche d'ouverture qui extrait des événements théâtraux des expériences, des significations et formes mentales, non seulement à partir des représentations antérieures, mais aussi des champs cognitifs adjacents (par exemple, la philosophie, la théorie de la littérature, l'anthropologie, la psychanalyse, les études féminines, l'étude des compositions plurimédiatiques, de l'architecture, de la danse). Le danger de la surabondance et, en conséquence, de la perte du principal objectif de la critique que représente chaque spectacle peut être compensé par une profusion d'outils analytiques, par une grande diversité de moyens interprétatifs, des méthodologies flexibles et des occasions assurément plus fréquentes d'approfondissement des représentations. Par ailleurs, le substrat interdisciplinaire de la critique théâtrale est aujourd'hui souvent dicté par les représentations elles-mêmes.

Nombreux sont aujourd'hui ceux qui se demandent si, sur la grande toile du théâtre dramatique, ce ne sont pas les significations des textes et des représentations qui vieillissent les premières et qui se détachent du canevas. Si ces « centres de gravité » dans les écrits et les spectacles ont tendance à se dégrader et à disparaître, comment, sans points de référence stables, la critique pourra-t-elle faire face à son besoin impératif de vigilance face au nouveau et à l'inconnu, et comment les critiques pourront-ils évaluer le déviant ou la rupture ?

Aujourd'hui le critique ne va pas au théâtre simplement pour apprécier un spectacle, il lui faut localiser ces points de repère, tracer des stratégies performatives qui se mettent en jeu et joignent « l'imagination, l'intentionnalité et les incarnations des acteurs au dialogue direct ou indirect avec un public » (Nellhouse, 2006 : 68).

Dans l'optique des représentations postmodernes

Actuellement, le spectateur doit faire des choix difficiles, plus difficiles que dans le passé ; le temps dont il dispose s'étant réduit et les représentations multipliées en genre et en nombre. Le critique lui-même évolue dans cette pléthore d'œuvres, de personnages, de genres et de représentations et se voit harcelé de mille façons par la multitude des idées, des théories et des courants. L'élargissement du canon théâtral, sa réadaptation aux nouvelles données culturelles, la reconstitution de la forme théâtrale à l'aide de matériaux hybrides et la décentralisation plurielle de l'acte de représentation (décentralisation au regard de l'auteur, du texte, du discours et même du projet unitaire de la mise en scène), ainsi que l'autonomisation des arts dans les processus scéniques (Lehmann, 2002 : 136-138, 173-177) — dont il résulte que la perception du spectacle unitaire et de ses formes synthétiques est rendue plus malaisée — sont quelques-uns des facteurs les plus importants qui différencient, en grande partie, non seulement les représentations elles-mêmes de celles qui leur correspondaient autrefois, mais également la perception qu'en a le spectateur, qu'il soit spécialiste ou non.

Cependant, les remises en question successives qui ont été opérées à partir des années 1960 par des artistes et certains théoriciens — intervenants qui ont progressivement démantelé toutes les certitudes du passé ou qui ont bouleversé toutes les constantes dans le cadre desquelles fonctionnait le canon du théâtre occidental (l'intention de l'auteur et la référence textuelle, les sens centraux, enfin l'œuvre dramatique comme source des actions scéniques et la figure solide du metteur-en-scène comme régulateur et coordinateur de ces actions) — toutes ces remises en question ont généré en chaîne des schémas théoriques et des événements scéniques qui, par le biais d'intéressantes conceptions, de leurs oppositions et même de leurs contradictions à travers leur tentative de fonctionnement comme anti-

canon (Curi, 1997) qui tout d'abord sape, puis cherche à remplacer le canon au lieu de détruire l'outillage de la critique face au phénomène théâtral ; bouleversements qui peuvent peut-être renforcer et enrichir les normes ou règles de nouveaux outils conceptuels et d'expériences représentatives.

Perspectives conventionnelles et non conventionnelles

Qu'il poursuive le virgilien *e pluribus unum* ou qu'il s'en rapporte à la description de morceaux fragmentés de la représentation, le critique a, pour substrat, des conventions. Celles avec lesquelles il a lui-même été formé et celles qui éventuellement sont apparues au cours de son trajet. Comme avec toutes les expérimentations du vingtième siècle, le théâtre anticonventionnel contemporain cherche lui aussi à désarticuler ces conventions.

Cependant, même les représentations anticonventionnelles pour être jugées et évaluées nécessitent de nouvelles conventions, certaines coordinations insensibles, un accord réciproque qui doit être réalisé même tacitement par une procédure de pensée qui converge vers une action scénique prépondérante faisant consensus. Dans ce processus de pensée, à travers la stabilisation des nouvelles formes, de nouvelles conventions atypiques se dessinent progressivement, dans lesquelles les critiques les plus expérimentés trouvent un étayage improvisé et momentané à leur œuvre. À tout instant du processus, il devient évident que les problèmes de coordination et d'accord réciproque se résolvent généralement grâce à une redéfinition des moyens utilisés au passé dans des situations semblables (Quinn, 2006 : 302). Cette redéfinition, le critique doit la connaître afin de pouvoir comprendre en profondeur et de façon appropriée les propositions du théâtre contemporain. Les conventions qui tendent à se déstructurer, avant même d'en constituer une nouvelle, ne désavouent pas complètement l'ancien ordre établi « conventionnel ».

La dramaturgie contemporaine, par exemple, est souvent considérée comme une écriture incomplète, dans le sens d'*opera aperta* (Eco, 1965), d'interprétations adéquates multiples et d'approches scéniques diverses, même quand il y a indication explicite de fermeture du récit dramatique (« fin », « rideau », etc.). Les œuvres dramatiques incomplètes semblent fonctionner en tant que textes plutôt qu'en tant qu'œuvres – souvenons-nous de la distinction si juste de Barthes (Barthes, 1988 : 151-160) – en tant qu'unités linguistiques minées par l'imprécision et les significations multiples, en tant que textes, enfin, évoluant au royaume du pointillé, de l'incontinuité, de l'imprévu et qui acquièrent d'autant plus d'intérêt que nous les considérons du point de vue de leur état final vers leur processus de naissance. Néanmoins, ici aussi, le critique se doit de comprendre que les vides et les significations multiples peuvent s'interpréter en articulation

avec un ensemble intelligible, que la narration fragmentée suppose logiquement une structure fiable pour pouvoir la réfuter ; en deux mots, que le discours éclaté ne soit pas une multitude d'éclats jetés de façon hasardeuse et aléatoire sur la feuille et à la scène, mais bien un discours qui éclate. Autrement dit, si le critique se borne à l'acte d'expression, éludant conventions et règles d'écriture dramatique et sans examiner sérieusement ce qui est exprimé, il risque de perdre la perspective référentielle d'un texte et de s'enfermer dans un « ici et maintenant » retranché, dans une dimension exécutive quasi atemporelle et supra-historique.

Dans l'optique du spectateur cocréateur

Les représentations contemporaines organisent souvent la réaction du spectateur de façon à le faire réfléchir sur le fait que c'est lui qui renforce leur sens et qui détermine leur message à travers son acte de perception (Shoham, 1992: 70). Comment s'organise la réaction du spectateur ? Comment dépasse-t-il son état passif et devient-il sujet de l'interaction théâtrale ? Voilà les questions auxquelles le critique est convié de répondre chaque fois qu'il va au théâtre. Il devrait donc amener sa critique dans le champ dynamique qui s'ébauche avec les spectateurs. Que faire alors ? Proposer aux spectateurs quelques « stratégies de lecture » de la représentation (Carlson, 1989 : 95), de façon à développer chez eux des « actes interprétatifs » centrés (de Marinis, 1993 : 158). On peut comprendre et décrire ces actes interprétatifs en se basant sur un ensemble de concepts analytiques, tels que le « *unifying principle* », sens dominant ou interprétation prépondérante qui ne doivent pas être conçus comme étant antérieurs, séparément dans l'esprit du critique ou dans les perceptions des spectateurs, aux actions scéniques, mais être considérés comme conditions majeures à la relation dynamique de tous les facteurs précités (Pefanis, 2007 : 430).

Dans le paysage multiforme du théâtre contemporain, il ne suffit plus de constater que l'intelligibilité d'une représentation dépend de connaissances sur le théâtre que partagent les facteurs scéniques et les spectateurs, non seulement parce que ces connaissances sont devenues très complexes, mais aussi parce que nombreux sont les artistes qui, aujourd'hui, soutiennent que leurs représentations ne nécessitent aucune connaissance préalable et ne cherchent à proposer aucun « message » à décrypter et à interpréter. Au contraire, ils affirment que les messages s'élaborent et les interprétations se formulent « ici et maintenant » grâce aux spectateurs, au travers d'une procédure de transition du sens à la sensualité. Ceci doit être compris comme une limite virtuelle pour l'art du théâtre et non pas comme une condition concrétisée, car message, sens et interprétations ne naissent ni *ex nihilo* ni sur la scène la plus créative.

Dans tous les cas, si l'on considère ces affirmations à la lettre on doit reconnaître, soit simplement que les représentations théâtrales prennent place dans un milieu purement relativiste, soit, en conséquence de ce qui précède, que la critique théâtrale n'a aucun rôle particulier à jouer dans ce jeu d'interprétation libre ou de « désordre ludique » (Warman, 1995 : 9) dans la mesure où — autre limite virtuelle — aucun spectateur n'aura besoin du critique pour cerner le sens de ce qu'il voit, et encore moins pour y participer. De deux choses l'une : soit la critique joue encore un rôle essentiel dans la relation théâtrale — la représentation invitant en quelque sorte ses spectateurs à l'interpréter —, soit les spectateurs, libres de toute signification préexistante l'interprètent à leur gré. Dans ce dernier cas, bien sûr, la critique théâtrale est effacée, annulée comme interprétation superflue et contraignante, ou s'altère en se transformant en information journalistique descriptive.

Centres d'intérêt grecs

1. Jusqu'à très récemment, la critique théâtrale en Grèce, pourtant très présente dans la presse quotidienne (Patsalidis, 2001 : 101) comparée à d'autres pays occidentaux, ne disposait d'aucune approche théorique et historique. Tout d'abord, les sources manquent ; on trouve, épars, les textes critiques dans de vieux journaux et revues. Aujourd'hui encore, les collections des textes des critiques ne couvrent qu'une petite partie de l'œuvre critique plus vaste qui commence au XIX^e siècle, et leur majorité reste encore inconnue du public. Il manque également un récit historique de la critique théâtrale, un discours historique unifié qui cernerait son parcours au cours du vingtième siècle quant aux paramètres historiques, sociaux et esthétiques¹.

Ces deux carences fondamentales entravent l'étude systématique des textes critiques et, par conséquent, retardent leur mise en valeur pour les besoins des critiques contemporains. Il manque, enfin, un discours théorique à double mission : d'un côté, instituer le cadre conceptuel et esthétique par le biais duquel se développe la critique et de l'autre, l'équiper des moyens nécessaires pour faire plus aisément face aux représentations théâtrales aujourd'hui multiples et de tous genres. Il est caractéristique que, jusqu'à très récemment, on ne trouvait même pas le thème de la critique théâtrale dans la courte bibliographie grecque sur la théorie du théâtre² ; elle était également absente, au niveau de l'université, dans le cursus d'avant la Maîtrise et le DEA. Néanmoins, cette carence ne doit pas nous étonner, surtout si l'on pense que la bibliographie internationale qui s'y rapporte est elle-même tout à fait lacunaire par rapport à la théorie générale du théâtre.

2. Quand la critique perd ses appuis dans la pensée théorique systématique, elle peut, soit s'enfermer dans de vieilles postures acquises par le passé, de manière empirique et inconstante, sinon arbitraire, soit s'ouvrir de façon incontrôlée à des théories importées, suivre les différentes tendances et être ainsi amenée à un relativisme sans issue. Je crois que ces deux tendances sont, chacune à sa manière, conformistes : la première constitue un conformisme des canons esthétiques hérités, la seconde semble intérioriser, selon la phrase de Bourdieu, un « conformisme de l'anticonformisme » (Bourdieu, 2006 : 259). La critique théâtrale grecque présente parfois ces deux caractéristiques. Le dogmatisme, masqué ou explicite, peut s'insinuer dans la critique empirique, centrée sur la Grèce qui écarte l'élément analytique et théorique de ses évaluations, comme dans un certain genre de critique qui oublie l'histoire du théâtre, et même parfois d'ailleurs le vécu lui-même de cette représentation particulière et s'empresse, trop vite, de soumettre chaque événement théâtral aux injonctions d'une nouvelle théorie ou de ce qui ressemble à un « nouveau » paradigme épistémologique.

Au premier cas correspondent les automatismes de la référence privilégiée (dans la tradition de la mise en scène de la tragédie antique, par exemple), de la signature hégémonique et des réflexes traditionnels, comme nous l'ont montré les réactions excessives aux propositions de mise en scène soumises au théâtre antique d'Épidaure (telles que celle de Robert Stourua dans *Électre* en 1987, ou avec *Cédipe tyran* en 1989 par la troupe de Karezi-Kazakou, celle de Matthias Langhoff dans *Les Bacchantes* en 1997 avec le TCGN, celle de Michail Marmarinos avec *Électre* de Sophocle par la troupe du Double Éros en 1998, celle de Théodore Terzopoulos avec *Les Perses* en 2006 – où fut employée une troupe mixte d'acteurs grecs et turcs) et très récemment, celle d'Anatoli Vassiliev en 2008 avec *Médée*.

Au second cas correspondent ces positions qui, par la consécration du « contemporain » et par l'impulsion donnée par la rupture avec les pseudo-évidences des idées héritées, tendent à déprécier *a priori* auteurs et représentations qui se placent dans le large champ du réalisme ou qui, plus généralement, ne peuvent appartenir à la communauté métamoderne. Dans cet ensemble bipolaire, l'image générale est la suivante : une partie des critiques de théâtre grecs considère avec réserve, méfiance ou même avec un certain parti pris, les nouvelles propositions artistiques et particulièrement celles qui se rapportent aux œuvres de l'antiquité classique. Ceci est peut-être dû au fait que ces représentations constituent un type de représentation du déviant qui comporte une « menace », de même qu'elle désarticule les modèles centrés sur la Grèce, de perception de la tragédie et les systèmes de vision établis qui permettent certaines images du tragique et en réfutent d'autres. À l'antipode, on pourrait placer cette critique qui, d'une façon ou

d'une autre, écarte de ses choix des figures théâtrales, des œuvres et des représentations soumises, selon elle, à des idiomes esthétiques obsolètes qui appartiennent en réalité au passé mais poursuivent leur lancée encore au présent.

3. Entre ces deux faces de la critique théâtrale grecque s'ouvre un vaste espace intermédiaire composé, ces dernières années, de théâtrologues – universitaires ou pas – qui occupent de plus en plus souvent une tribune critique dans la presse du pays. Ce phénomène prend, d'une part, un caractère professionnel – les limites de l'ancienne distinction entre la critique journalistique et académique (Ertel, 1986 : 49 ; Ferenczi, 1992 : 183 ; Banu, 2003) s'effaçant quelque peu – et d'autre part, un intérêt épistémologique, dans la mesure où le théâtrologue transfère et met en valeur dans sa critique le sédiment cognitif de ses études et de ses expériences de chercheur et peut éventuellement introduire de nouvelles définitions et types de perception, de compréhension et d'évaluation des événements théâtraux.

Il faut bien sûr souligner que trois autres facteurs contribuent également à ce résultat, facteurs qui pourraient amener une profonde osmose : a) les acteurs qui obtiennent leur diplôme de théâtrologie et greffent sur leur travail les connaissances qu'ils ont acquises ; b) les artistes qui enseignent l'objet de leur art dans les cursus universitaires, apportant aux futurs diplômés une méthodologie pratique, leur expérience et leurs visions ; c) les théâtrologues qui travaillent dans des théâtres. Ces trois facteurs, en association avec une interpénétration de la déontologie scientifique et de l'actualité au sein de la critique théâtrale peuvent considérablement améliorer la situation dans le domaine de la perception des représentations et progressivement lever l'opposition stérile qui parfois se manifeste entre la science, la méditation et la création artistique.

4. Il semble que la tendance descriptive soit une caractéristique commune aux critiques dont l'intérêt se centre sur le théâtre métadramatique³ ou sur les performances. Le critique se concentre sur des éléments marquants, selon lui, de la représentation et les décrit à l'intention de ses lecteurs, en général à la façon d'un documentariste, comme s'il s'agissait de choses du quotidien. Cette description est entreprise, en général, sans référence à des canons ou à des principes conventionnels et se limite à l'expression d'une opinion subjective ou à la description de l'écho d'une représentation dans une communauté interprétative restreinte. D'un autre côté cependant, alors que les critiques suivent parfois un certain nombre de principes de l'analyse descriptive, tels que les marques temporelles, les indices de succession, les critères d'organisation spatiale, etc., ils ne se soumettent pas au principe principal de la description, qui suppose la présence d'une intention de sens, se référant à la représentation entière (Pavis, 1996 : 32) et qui fonctionne comme un fil conducteur pour le lecteur de la critique.

Esquisse de questions

On ne peut encore, en Grèce, ni articuler un discours analytique concernant la condition de la critique théâtrale (comme, je pense, dans d'autres pays) ni esquisser actuellement une stratégie de changement aux termes de position critique dans un milieu théâtral sans cesse modifié. On peut cependant procéder à certaines pensées et formuler certaines questions efficaces. Je pense que l'instant approche où la critique, en étroite association avec la théorie et l'histoire du théâtre, sera appelée à prendre position face à des questions majeures théoriques et pratiques qui émanent de notre époque si confuse.

Premièrement, soumettons la question typique : comment vont se combiner les forces subversives avec les injonctions du canon ? Autrement dit, à quel point le canon peut-il rester identique ou comment peut-il être enrichi ? Ensuite, les questions partielles mais essentielles : comment les nouvelles préoccupations esthétiques vont-elles se constituer dans les nouveaux contextes culturels sans que se perdent les significations et les valeurs acquises par le passé ? Les concepts obsolètes du passé et les valeurs qui s'estompent et, à juste titre, s'éloignent dans le temps, désertent le domaine du théâtre contemporain et des théories similaires ou éventuellement laissent des traces décelables pour un œil averti. Enfin, la critique théâtrale elle-même pourra survivre, en tant qu'horizon du discours critique qui tend à faire naître un dialogue entre le processus artistique et le large public, ou elle sombrera dans le fracas des reportages journalistiques « faciles » qui entraînent les événements théâtraux dans le domaine de l'éphémère et du consommable (et sont attirés eux-mêmes par la politique d'information indolore des sociétés d'édition). Alors que les contextes historiques, sociaux et culturels se diversifient, les artistes et les théoriciens, les auteurs et les critiques y répondent à leur façon chaque fois qu'ils agissent dans l'arène théâtrale.

Notes

1. Il y a cependant deux thèses récentes (2008) et exhaustives, rédigées en grec et soutenues au Département des Études Théâtrales de l'Université d'Athènes : *La critique théâtrale néohellénique d'Entre Deux Guerre* de Varvara Georgopoulou et *Le profil théâtral* de Photos Politis de Hélène Gouli.
2. À l'exception de Savvas Patsalidis (1995), (2006) et Pefanis (2007).
3. D'après la théorie de H.T. Lehmann (2002). Pour une critique sur cet ouvrage, voir Sarrazac (2007) et Pefanis (2007 : 247-317).

Bibliographie

- BANU, Georges (2003), « La critique: utopie et biographie », dans Chantal Meyer-Plantureux (dir.) : *Un siècle de critique dramatique*, Bruxelles, Éditions Complexes, p.145-151.
- BARTHES Roland (1988), *Image-Musique-Texte* [en grec], Athènes, Plethron.
- BOURDIEU, Pierre (2006), *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [en grec], Athènes, Patakis.
- CARLSON, Marvin (1989), « Theatre Audience and the Reading of Performance », dans Thomas Postlewait-Bruce McConachie (eds) : *Interpreting the Theatrical Past : Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 82-98.
- CONDEE, William F. (2004), « The Future is interdisciplinary », *Theatre Surney*, 45, n° 2, p. 235-240.
- CURI, Fausto (1997), *Canone e anticanone : Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon.
- DE MARINIS, Marco (1993), *The Semiotics of Performance*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- ERTEL, Evelyn (1986), « Le métier de critique en dialogue », *Théâtre/Public*, 68, p. 45-49.
- FERENCZI, Thomas (1992), « La critique entre l'humour et la théorie », dans D. Couty-A. Rey (dir.) : *Le théâtre*, Paris, Bordas, p. 177-184.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris L'Arche.
- MACKEY, Linn J. (2001), « Another Approach to Interdisciplinary Studies », *Issues in Integrative Studies*, 19, p.59-70.
- NELLHOUSE, Tobin (2006), « Critical Realism and Performance Strategies », dans David Krasner-David Z. Saltz (eds) : *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 57-8.
- PATSALIDIS, Savvas (1995), *Metatheatrika 1985-95* [en grec], Thessalonique, Paratiritis.
- PATSALIDIS, Savvas (2001), « Les arts du théâtre et l'art de la critique » [en grec], *Inter-textes (Dia keimena)*, 3, p. 93-111.
- PATSALIDIS, Savvas (2006), *Thessalonique théâtrale* [en grec], Thessalonique University Studio Press.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
- PEFANIS, Georges P. (2007), *Scènes de la théorie. Champs ouverts dans la théorie et la critique du théâtre* [en grec], Athènes, Papazisis.
- QUINN, Michael L. (2006), « Theatricality, Convention, and the Principle of Charity », dans David Krasner-David Z. Saltz (eds) : *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 301-316.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (2007), « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, 38-39, p. 7-18.
- SHOHAM, Chaim (1992), « Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre », dans H. Schoenmakers (ed.) : *Performance Theory. Reception and Audience Research*, Amsterdam, Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, p. 69-84.
- WARMAN, Jonathan (1995), « Theatre not Dead », *The Drama Review*, 39, 2, p.7-10.