

Christine PAGNOULLE

La force du mi-dit : figures de style dans le roman de Lawrence Scott, *Witchbroom*

*Witchbroom*<sup>1</sup>, paru en 1992, est le premier roman de Lawrence Scott, un « créole blanc » de Trinidad, fils d'un père d'origine allemande et d'une mère d'origine française appartenant à l'aristocratie terrienne de l'île<sup>2</sup>. C'est une oeuvre ambitieuse dans son propos : elle retrace l'histoire d'une famille (les Monagas de los Macajuelos) et de toute la population de l'île de Kairi depuis l'arrivée des premiers Européens, et ambitieuse dans son mode de narration : elle joue sur les identités fuyantes et multiples de deux narrateurs qui retrouvent leur unité à la fin du court avant-dernier chapitre dans lequel je vais prendre la plupart de mes exemples : « J'Ouvert ». La puissance d'évocation qui s'en dégage repose en partie sur l'utilisation de termes détournés (à commencer par le titre et les noms de lieux), de mots ou d'associations de mots qui ne disent pas tout à fait ce qu'ils disent à l'ordinaire et qui en suggèrent beaucoup plus, bref, de figures de style.

Comme le fait remarquer Jean-Marie Klinkenberg, quel que soit leur mode de réalisation technique, qu'elles ressortissent à la métaphore (association) ou à la métonymie (inclusion), les figures de style fonctionnent sur le principe de la perception simultanée de différents niveaux de sens, de la superposition entre ce qu'il appelle le « degré perçu » et le « degré conçu » : « La figure rhétorique est un dispositif consistant à produire des sens implicites, de telles manières que l'énoncé où on le trouve soit polyphonique. » (Klinkenberg, 1996: 343) La figure de style, c'est donc une utilisation de la langue à double entrée, dont l'une (le degré conçu) n'est pas explicite, n'est donc qu'à moitié dite. C'est ce que j'appelle ici, par un effet sans doute un peu facile, le « mi-dit ».

Le titre, *Witchbroom*, est bien un exemple d'une telle polysémie. En effet, ce « balai de sorcière » est le nom du foisonnement bleu-vert provoqué par un parasite qui donne aux rameaux des arbres attaqués, en l'occurrence les cacaoyers, l'aspect hirsute d'un balai et dont les conséquences pour le planteur (la stérilité de l'arbre) sont suffisamment sinistres pour évoquer la sorcière. Notons que l'on voit bien ici combien l'expérience du lecteur est déterminante lorsqu'il s'agit de savoir quel sera en fait le degré perçu : le botaniste aura une tout autre lecture que le citadin qui ne distingue pas un figuier d'un aralia du Japon. Pourquoi ne pas garder, en traduction française, un terme dont la référence végétale n'est guère fréquente? Le lecteur anglophone non averti n'est pas moins étonné et le nom de cette maladie (ou plutôt de son symptôme) revient plusieurs fois dans un contexte tout à fait explicite, chaque fois comme une malédiction punissant les exactions coloniales. Quant à savoir si cette expression sera le titre de l'ouvrage en traduction française, ce n'est pas tout à fait le problème du traducteur, puisque c'est le genre de décision souvent prise par, ou du moins en accord avec, le directeur de collection.

D'un titre à l'autre, j'en viens à celui des pages sur lesquelles cet article va principalement porter, le premier des deux épilogues qui ferment (ou ouvrent) le récit : « J'Ouvert » [ju vè] («

---

<sup>1</sup> Londres, Allison & Busby, 1992 — Réédité l'année suivante: Londres, Heinemann, 1993 (édition utilisée pour cette étude). Les numéros de page donnés dans le texte renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Sa vocation d'adolescent pour la vie monastique lui a permis d'étudier avec des jeunes Noirs lorsqu'il était encore au couvent de Saint-Benoît, dans son île, puis de découvrir la campagne anglaise près de Gloucester. Il s'est ensuite reconverti dans l'enseignement et l'engagement politique, et vit aujourd'hui entre les Caraïbes et Londres, entre l'enseignement et l'écriture. Son troisième roman, *Night Calypso*, est paru à Londres, aux éditions Allison & Busby, en mars 2004.

Jour ouvert »), premier jour des festivités du Carnaval, un terme propre à la Caraïbe dans lequel on pressent l'écho du dieu des carrefours, de Papa Legba, l'ouvreur de chemins, le loa venu des traditions yoruba. L'ouverture ici est double : le carnaval est, par définition, bouleversement des conventions, et tout particulièrement de la hiérarchie sociale : «There is no hierarchy in Carnival; no colour, no class, no race, no gender: all may cross over and inhabit the other. » (*Witchbroom* : 264)<sup>3</sup> Il est aussi ouverture à l'autre monde, aux esprits, aux revenants: nous y rencontrons tous les personnages des différents récits depuis l'arrivée des frères de Lanjou sur le Continent de Bolivar jusqu'aux deux femmes qui ont inspiré le narrateur et son alter ego Lavren, la mère et la nounou noire, mais aussi toute la mythologie afro-antillaise du Carnaval : « Madame La Diabliesse », des Moco Jumbies sur leurs hautes échasses, des douens ou enfants morts avant le baptême, condamnés aux limbes/limbo (ces douens n'ont pas de visage et leurs pieds sont à l'envers, ce qui manifestement ne les aide pas à trouver leur chemin). Un « J'Ouvert » riche en échos sémantiques auquel il n'est pas question de toucher<sup>4</sup>.

Dans les noms donnés aux lieux, l'« interaction dialectique » (Klinkenberg, 1996: 343) est plus simple. Le nom autochtone Kairi rendu à l'île que Colomb baptisa Trinidad régénère la perception que nous pouvons en avoir, laissant davantage d'espace à ces peuples exterminés<sup>5</sup>. Invoquer Bolivar pour désigner l'Amérique du Sud, c'est-à-dire convoquer (en un mouvement inverse) ce grand « libérateur » (blanc et libéral), est plein d'une double ironie, puisque nous savons combien cette indépendance formelle servait avant tout les intérêts des colons, basculant rapidement dans la dépendance économique, essentiellement par rapport à l'Angleterre au xix<sup>e</sup> siècle et aux États-Unis dès le début du xx<sup>e</sup> (Kairi/Trinidad restant une colonie britannique jusqu'en 1962).

Le texte de l'« Ouverture » semble promettre des figures de style à profusion. Après une page et demie d'une grande sobriété, tant syntaxique que lexicale, le narrateur annonce l'impossibilité de poursuivre sur ce mode — la nécessité donc de laisser la parole à un alter ego hermaphrodite, Lavren, dont l'approche sera résolument différente, extravagante, outrée, voire outrancière: « Bear with him, bear with Lavren, his high-flown words, his love of geography and the magic of the names of places. He will ransack the carnival for the writing of his Carnival Tales. He will dissemble: he will be man, he will be woman. He will be Pierrot, discoursing in similes, arguing in metaphor and pun, flowery extravagances. » (*Witchbroom* : 3)<sup>6</sup> Pourtant l'attente risque d'être déçue : s'il y a bien une grande complaisance à chantourner les mots, les figures de style proprement dites ne sont guère nombreuses. Lorsqu'il y en a, elles offrent d'autant moins d'obstacles au traducteur que français et anglais sont des langues très proches, quoi qu'on en dise — dangereusement proches parfois. Il n'empêche que cela offre bien des avantages.

Je relève pourtant le cas particulier des échos littéraires. Sans doute ne s'agit-il pas, à proprement parler, de figures de style répertoriées dans les traités de rhétorique. Néanmoins,

---

<sup>3</sup> « Il n'y a aucune hiérarchie dans le carnaval; pas de couleur, pas de classe, pas de race, pas de genre : tous peuvent passer la frontière pour venir habiter l'autre. » (Trad. Watkins et Bensignor in *Revue Noire* : 33).

<sup>4</sup> De même que nous garderons le mot Hosay, déformation de « Hussein », le nom du petit fils du Prophète assassiné à Kerbala, qui désigne la parade commémorative introduite à Trinidad par les travailleurs indiens musulmans chiïtes « importés » pour pallier le manque de main-d'oeuvre suite à l'émancipation des esclaves. C'est un défilé haut en couleurs, accompagné de musique et de débordements de passion, dont on voit bien la parenté avec les festivités carnavalesques de l'île.

<sup>5</sup> « Kairi: the sound of its name tells of its people, and the humming of small birds, because while some said it meant 'the land near the mainland', others said it meant 'hummingbird'. » (*Witchbroom* : 34)

<sup>6</sup> Voir Fascicule des textes de référence, Extrait 1.

pour le lecteur qui les a repérées, il y a bien présence simultanée d'au moins deux niveaux sémantiques. Ainsi les mots «prologue to a swelling act and an imperial theme» (*Witchbroom* : 3), qui, sans même la moindre conscience d'un intertexte, suggèrent une certaine emphase, renvoient à la présomption des colonialistes et à l'arrogance de l'Empire britannique ou de tout empire. Ils sont plus lourds de sens encore si l'on entend les paroles de Macbeth, au moment où deux des trois prédictions des sorcières de la lande viennent de se réaliser, lui faisant espérer la couronne royale : « Two truths are told,/As happy prologues to the swelling act/Of the imperial theme. »<sup>7</sup> Quant à la phrase suivante, « this would be if you told the tales another way, if you came by another route », elle fait écho au dernier des quatuors de T. S. Eliot, « Little Gidding »<sup>8</sup>, et inscrit ainsi en creux une autre défaite, celle de Charles Stuart, décapité : deux morts royales président aux génocides perpétrés par les colonisateurs européens. Face à l'intertextualité, le traducteur est souvent démuné. Certes, il peut arriver que nous trouvions ponctuellement des équivalents dans la littérature-cible (remplacer un vers de Wordsworth par un vers de Victor Hugo, pour « faire classique », par exemple). Mais il n'est manifestement pas possible de transposer systématiquement citations et, moins encore, allusions littéraires. Tant pis pour la couche perdue, qui peut être rattrapée par une allusion décalée.

Il peut se faire que la vigilance nécessaire au traducteur l'aide à rendre la pleine portée d'un de ces rapprochements intertextuels. Ainsi, étant donné les mots habituellement employés dans les traductions françaises de la Bible et l'iconographie chrétienne, l'allusion à Pierre dans les mots « cock-crowing betrayal in the yard » (*Witchbroom* : 67) sera plus facilement perceptible si l'on traduit betrayal par « reniement » plutôt que « trahison ».

Quand il y a image, il s'agit souvent de soudains élargissements sémantiques; ainsi le mot «blessure» pour désigner les fleurs et feuilles rouges du chaconia, ou chaconier, arbre-emblème de Trinidad : «and the red wound in the green of the forest which is the chaconia» (*Witchbroom* : 2); ou d'associations par raccourcis qui sont parfois presque banales, le sang du soleil couchant, les « ciels de cobalt » : « Parrot screams across cobalt skies » (*Witchbroom* : 5) ; le « genou de soie » de la mère, parce que recouvert d'un bas : « as he sits next to the silken knee of Marie Elena » (*Witchbroom* : 5) ; l'association d'une oreille et d'un coquillage (*Witchbroom* : 66-67).

Il y a double entrée également lorsque le texte parle de maisons « de tapia et de carat ». Tapia désigne une boue de graminées locales et carat une espèce de palmier; il s'agit donc de huttes de torchis couvertes de palmes, l'habitat le plus élémentaire qui soit. Pourtant, l'autre sens du mot carat leur confère un subtil raffinement.

Certaines références ne sont pas des images dès leur première apparition. Ainsi le ventre blanc du petit Bengali qui, dans la pénombre des baraquements, a renversé sur lui de l'eau bouillante et en garde une cicatrice à vie —« his belly which was as white as bait, raw as white raw fish, raw like pain, no pain like his body » (*Witchbroom* : 10) — va, à force de récurrences, s'imposer comme une métonymie de l'injustice de l'exploitation économique. Dans ce cas-ci,

<sup>7</sup> *Macbeth*, I, iii, 127-129, 1930, *The Complete Works of Shakespeare*, Londres, Oxford University Press, p. 981.

<sup>8</sup> « If you came this way,

Taking the route you would be likely to take

From the place you would be likely to come from,

If you came this way in May time, you would find the hedges

White again, in May, with voluptuary sweetness. »

(T. S. Eliot, 1963, *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber, p. 214)

le blanc du ventre ébouillanté est presque systématiquement combiné au noir de «trous noirs», tantôt les yeux de ces Indiens, tantôt, déjà pleinement dans la métaphore, le «trou noir de Calcutta».

Un autre exemple d'une référence répétée qui finit par suggérer davantage que ce qu'elle dit d'emblée est la robe en dentelle noire de la mère. C'est le costume revêtu par le narrateur pour accompagner Lavren, qui, lui, est à la fois Jésus qui va se crucifier et Hosay/Husseïn mis à mort<sup>9</sup>. Or plusieurs passages dans le roman en ont établi la portée symbolique de lien établissant l'identité entre Lavren et le narrateur. Dans le journal inséré entre la troisième et la quatrième des six histoires de Lavren, le narrateur sent la dentelle sur son corps d'enfant étendu sur une croix : « Black lace, black lace covers my boy's body stretched upon a cross. » (*Witchbroom* : 129) Dans l'avant-dernière histoire, cette robe de dentelle noire fait office de rite initiatique amenant Lavren à la puberté : il s'est emparé de la robe en cachette et dans le grand vide numineux de deux heures de l'après-midi, quand tout est silence, il la fait glisser sur son corps hermaphrodite et éveille ainsi les jus de ses trois orifices (*Witchbroom* : 212-214). À la fin du chapitre « J'Ouvert », c'est en retirant la robe de dentelle noire que le narrateur comprend; ou exprime au lecteur, son identité avec sa création, Lavren, le grand conteur, nouant ainsi le fil dont les deux bouts se faisaient déjà signe. Nous sommes donc ici à la fois dans le littéral, la métonymie et le mi-dit.

Produits par la récurrence d'un signe ou par une syntaxe enchevêtrée<sup>10</sup>, ces mi-dits ponctuent le texte de leur force sous-jacente. La polysémie des mots eux-mêmes y contribue aussi. À la deuxième ligne du deuxième paragraphe de « J'Ouvert », le narrateur décrit la ville, tracée sur un plan colonial immémorial, déjà présent dans l'établissement des camps romains : le quadrillage d'avenues quasi parallèles. Mais voilà, ce quadrillage devient *a grid, a rack*. Le premier mot, «une grille», peut fort bien être utilisé pour un plan de ville, et le second est souvent employé dans un contexte quotidien et ménager, donc parfaitement innocent, puisqu'un des sens de ce mot monosyllabique, c'est l'égouttoir. Mais *rack*, c'est aussi, tout comme la grille ou le gril où l'on fait rôtir l'infidèle, un instrument de torture (en français, un chevalet). Ici, moment d'hésitation pour le traducteur, car le chevalet évoque plutôt des lignes convergentes, une forme triangulaire. Le mot «réseau» proposé par les traducteurs de la *Revue Noire* semble peu approprié, puisqu'il suggère plutôt aujourd'hui un mode d'organisation souple et extensible. Aussi proposons-nous de moduler «une grille, un gril». Cette image double et redoublée ne tombe pas du ciel. Non seulement elle s'inscrit dans la logique du récit, la souffrance y est partout présente, mais elle est préparée quelques mots plus haut par l'adjectif *torturous* qualifiant *alleyways* là où, spontanément, le lecteur attend, et lit, *tortuous*<sup>11</sup>. La traduction par « des venelles tortueuses » (donnée par les traducteurs de la *Revue Noire* comme par mes étudiants) est en contradiction avec le plan quadrillé de la ville coloniale. L'image file donc bien la métaphore de la torture. Klinkenberg décrit très

---

<sup>9</sup> Voir *Witchbroom*: 264, Fascicule des textes de référence, Extrait 3.

<sup>10</sup> Comme dans cette longue phrase à la page 265 qui commence par « In every backyard under a governor-plum tree each dustbin cover, each piece of iron, played its part in the forge of fire that fashioned out of all this pain, all this passage over all them sea, entangled with Sargasso weed, the pure and silver beauty of the slung-round-the-neck pan, tenor pan, pan, ping p ding, pingpong pan, woman on the bass pan, [...] » (voir Fascicule des textes de référence, Extrait 4) et qui suggère à la fois la transsubstantiation de la douleur en beauté par la magie des orchestres de bidons associée à la magie du feu, et la confusion créée par la Traversée atlantique que va démêler le carnaval.

<sup>11</sup> Comme l'explique le *New Oxford Dictionary of English* (1998) dans une note d'usage, les deux mots *torturous* et *tortuous* sont parfois interchangeables, mais au profit du second : «Something which is torturous need not necessarily also be tortuous, however, but the overlap in sense has led to tortuous being sometimes used interchangeably with torturous, as in 'he would at last draw in a tortuous gasp of air' ». (p. 1957)

précisément le processus à l'œuvre (inconsciemment, bien entendu) chez le lecteur/traducteur dans ce cas précis : au lieu de percevoir l'écart qui crée l'interaction, donc la figure de style, il croit à une erreur qu'il se doit de corriger, il supprime donc la lettre qu'il considère superfétatoire de la même façon qu'un peu plus haut dans le texte anglais (et là il s'agit bien d'une coquille), il a rétabli un o au lieu d'un i dans *archbishop*<sup>12</sup>. Une difficulté supplémentaire se pose au traducteur, dans la mesure où l'adjectif « tortureux », bien qu'attesté, n'est pas encore consigné dans un dictionnaire comme Le Grand Robert de la langue française. Il faut donc ici risquer un mot qui pourra être lu comme un néologisme, voire un calque de l'anglais.

Certains mots tremblent dans de doubles allégeances plus ou moins traduisibles. Ainsi, page 265 (au début de notre Extrait 4, Fascicule des textes de référence), *rosary*, « rosaire », « chapelet », renvoie en une métaphore désormais quasi convenue à l'égrènement des îles de l'archipel caraïbe et, de fait, Trinidad, qui touche presque la côte du Venezuela (et en partage d'ailleurs le pétrole), est la dernière de ces îles égrenées. L'image est vivifiée par le catholicisme pratiquant qui imprègne les mères de cette lignée coloniale. Sans que cela pose de problème particulier, il nous faudra parler du « dernier grain du chapelet archipélagique des Caraïbes ». Deux lignes plus bas, la lune se désaltère aux eaux du Golfe de la Tristesse (*sipping on the waters*); l'image n'est pas absolument inattendue, elle est sans doute appelée par l'action de la lune sur les marées, pourtant dans ma lecture du texte, je la vois laper (délicatement, comme la chatte le lait dans la soucoupe) plutôt qu'aspirer. Deux paragraphes plus loin, à la page 266 du texte anglais, les mots « the Archangel playing bat with his own wings » se prêtent à deux lectures difficilement conciliables. Si nous voyons l'archange en chauve-souris (batman), il ne fait que déployer ses ailes; si, en revanche, comme les traducteurs de la *Revue Noire*, nous considérons qu'il se sert de ses ailes comme d'une batte, l'image devient assez difficile à visualiser<sup>13</sup>. Malheureusement, en français, aucune homonymie similaire ne nous permet le même jeu, ou alors il faudrait transposer bien davantage<sup>14</sup>.

Au bas de la page 265 (dernier paragraphe de notre Extrait 4), dans une joyeuse confusion des rites, nous voyons Lavren, en vrai Hosay/Husseïn (le petit-fils du Prophète assassiné à Kerbala), se montrer sur la Croix du Christ aux Baptistes « Shango » — Baptistes comme ces chrétiens non conformistes qui baptisent les adultes, et Shango comme le culte voué à la divinité yoruba du même nom, dieu du tonnerre, du feu et de la passion. C'est aux deux dernières lignes que se situe l'image (la figure de style) de l'esprit de l'Afrique *turbanned in the saffron clouds*, « enturbanné des nuages de safran ». Ce n'est pas la première fois que les travailleurs importés des Indes orientales sont perçus à travers leurs habitudes alimentaires ou leurs habits, en images qui soulignent le raffinement de leur civilisation. Ainsi lorsqu' Elena

---

<sup>12</sup> « [...] l'écart est attribué à un dysfonctionnement accidentel survenu au cours de la transmission et est simplement corrigé par le récepteur. Celui-ci substitue purement et simplement ce qu'il juge propre à ce qu'il décrète impropre : et la portion impropre de l'énoncé est interprétée comme un lapsus sans signification, comme erreur de perception ou de jugement de la part de l'énonciateur, comme dysfonctionnement du canal, etc. » (Klinkenberg, op. cit. : 354-355).

<sup>13</sup> Notons que *playing bat* pour *battin* est une tournure peu fréquente et que la référence au base-ball, retenue par ces deux traducteurs, est assez improbable à Trinidad, malgré le yankee dollar; le cricket y règne toujours en maître.

<sup>14</sup> En français, on pourrait par exemple jouer sur le mot « vol » et ses deux acceptions. À propos d'homonymie, il faut se garder de confondre « Mas », la Mascarade, le Carnaval, et « Massa » le maître (master). Les trois mots du «troisième homme le plus intelligent du monde», Eric Williams, le chef du principal parti réclamant l'indépendance de l'île et son premier ministre de 1962 à sa mort en 1981, « Massa Day Done », traduits par «Que la fête commence», signifient littéralement «le temps du maître est révolu» ou «Fini les maîtres».

Elena, une des femmes de la famille des Monagas de los Macajuelos, éternellement soumises, éternellement tristes, éternellement fortes, voit arriver les travailleurs indiens, nous lisons :

She noticed that the sunset was saffron, and the blood which bled that evening over the mountains of the continent of Bolivar was the colour of paprika, its flames the yellow of cumin. The clouds over the gulf of Sadness were a cumulus of muslin, turbans for Muslims, dhotis and capras for Hindus. (*Witchbroom* : 79)

Ceci fait écho à la première mention de l'arrivée du «*Fatel Rozack*, dhotied and capraed in mourning on that fatal dawn» (*Witchbroom* : 5). Dans le deuxième paragraphe de «J'Ouvert»<sup>15</sup>, l'image se marque dans la syntaxe de la phrase : les premiers compléments d'objet du verbe *saw*, sont bien *clouds of saffron and paprika, sails of dhotis and capras*, avec en apposition, mais plus loin seulement, *Muslim and Hindu indentured to these shores* (*Witchbroom* : 261). Si le traducteur introduit une virgule entre « voyait » et les « nuages de safran et de paprika », en déplaçant l'apposition, il défait l'image. Ici, la collusion de l'Afrique et de l'Asie qui s'exprime dans cette image (une collusion trop souvent démentie par des conflits sanglants) souligne la proximité de l'expérience de dépossession, similaire finalement pour ces deux communautés transplantées.

Ainsi une proportion importante des images du roman renvoie-t-elle à la violence de la conquête et de l'exploitation et au mélange des cultures. Pourtant je voudrais conclure sur un autre mot récurrent, qui ouvre encore une autre dimension, le participe *dissembling*, un beau mot à commenter en exemple de mi-dit qui est aussi du « bi-dit », de mots qui renvoient à différentes réalités, et dans ce cas-ci, d'un mot dont le sens même est l'équivoque. *Dissemble*, sans doute, peut signifier cacher, puisqu'il a dans ses significations « prétendre », « faire semblant ». Mais l'on sent bien, dans le son même du mot, qu'il indique en fait une façon d'être double, d'être aussi autre chose que ce que l'on est. Or, tout dans le roman invite à mettre en cause un essentialisme qui tendrait à fixer quelque vérité sur l'un ou sur l'autre, il n'y a donc nul jugement moral. Aussi quand le narrateur est ému par la *dissembling beauty* de Lavren, son double, à la fois homme et femme (« his hand [...] her hand » (*Witchbroom* : 264), c'est bien la duplication (proche certes de la duplicité) qui le touche, et je parlerais de « beauté équivoque » plutôt que de « beauté cachée ».

Scott entrelace, certes, différents niveaux de perception dans une syntaxe souvent complexe, mais quelle que soit la magie suggérée par le chatolement des mots, le référent concret, précis est toujours bien présent, et c'est bien ce qui fait la richesse et la force de ces mots à double entrée, de ces mots à double fond qui se répondent d'un chapitre à l'autre jusqu'à former plusieurs images superposées mais jamais tout à fait explicites — la force des mi-dits.

## Bibliographie

### Textes de référence

SCOTT, Lawrence, 1993, *Witchbroom*, Londres, Heinemann.

WATKINS, Patrick et BENSIGNOR, François (trad.), juin-juillet-août 1993, « J'Ouvert », in *Revue Noire* n° 9, p. 33-34.

### Ouvrage critique

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, Paris, De Boeck et Larcier.

---

<sup>15</sup> Voir Fascicule des textes de référence, Extrait 2.