

Le parcours littéraire de Perec comme « modèle structurel »
du parcours artistique de quelques peintres dans *La Vie mode d'emploi*

Shuichiro SHIOTSUKA, Université de Tokyo, Japon

Ce texte a fait l'objet d'une communication lors d'un atelier intitulé « X prend Y pour Z : littérature contrainte et mathématiques » qui s'est tenu à Vancouver en juin 2019 lors du congrès de la Fédération des sciences humaines du Canada.

Le roman de Georges Perec *La Vie mode d'emploi* comprend de nombreux projets bizarres entrepris par des personnages, et dont chacun reflète une caractéristique importante de l'ouvrage. Il n'y a donc aucune raison de nous limiter à l'examen des projets artistiques évoqués dans ce texte. Mais il est un fait que *La Vie mode d'emploi* a pour thème principal des « vies d'artistes ». Dans cet article, nous traiterons des projets artistiques, afin d'éclairer comment le parcours de Perec en tant que créateur a influé sur les tâtonnements de ses artistes fictifs. Quel est le lien entre ces projets et ceux de Perec lui-même ? Quelle est la signification des projets d'artistes dans le roman ? Telles sont les questions que nous nous proposons d'élucider ici.

1. Le projet de Valène

On rencontre trois peintres majeurs dans *La Vie mode d'emploi* : Percival Bartlebooth, le milliardaire qui peint des marines à l'aquarelle ; Serge Valène, le plus ancien habitant de l'immeuble et qui a initié ce dernier à cette technique ; Franz Hutting, l'avant-gardiste qui exploite des procédés formels d'une manière oulipienne. Ici, nous nous bornerons à considérer les projets entrepris par Valène et Hutting.

Le projet de Valène consiste à peindre, dans un immeuble dont la façade a été enlevée, tous les êtres et toutes les actions qui s'y déroulent. Ce projet ressemble étrangement au dessein romanesque de Perec lui-même, et dans le texte de *La Vie mode d'emploi*, roman et tableau semblent ainsi se confondre. Mais, en réalité, l'épilogue du roman révèle qu'à la mort du peintre la toile était encore presque vierge, et que son contenu, suggéré au milieu du livre, n'était qu'un plan conçu dans la tête de l'artiste. C'est dire que Valène – comme Bartlebooth – a échoué dans son projet, mais la signification de son échec est particulière en ce sens qu'il n'a même pas réalisé l'ébauche du tableau. Considérons la signification et la raison de cet échec.

Pour comprendre ce que Valène avait l'intention de faire dans ce tableau laissé inachevé, il faut revenir sur son attitude artistique fondamentale, telle qu'elle se dégage à partir de la description de ses tableaux achevés. Dans le chapitre XXVII du roman, on rencontre un portrait de famille, qui représente Emilio Grifaloni, ébéniste et ancien habitant de l'immeuble, sa femme Laetizia et leurs deux jumeaux.

En apprenant que Laetizia avait un amant, Emilio n'a pas perdu son sang-froid et a respecté la volonté de sa femme de partir. Face à cette tragédie, il s'est contenté de commander ce portrait à Valène afin de « conserver », nous semble-t-il, le souvenir de celle qui l'avait quitté. Le peintre a parfaitement compris les souhaits du commanditaire : il a soigneusement peaufiné les détails, en se servant pour Laetizia de « quelques photos déjà anciennes ». Voyons alors la description concrète du tableau en question :

Ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile : cet homme assis, la moustache tombante, les bras croisés sur la table, son cou de taureau jaillissant d'une chemise sans col, et cette femme, près de lui, les cheveux tirés, avec sa jupe noire et son corsage à fleurs, debout derrière lui, le bras gauche posé sur son épaule, et les deux jumeaux, debout devant la table, se tenant par la main, avec leur costume marin à culottes courtes, leur brassard de premier communiant, leurs chaussettes leur tombant sur les chevilles, [...]¹

C'est sans doute à cause de sa volonté excessive de le conserver que Valène n'est pas parvenu à faire ressentir le souvenir vivant de la famille heureuse dans son tableau, « pétrifié » et « fixé » comme un masque mortuaire. Comme le dit Julien Roumette, ce portrait tue la réalité en voulant la préserver² ; en d'autres termes, la volonté de conservation a pour résultat de provoquer la mort. D'un point de vue plus général, Dominique Rabaté fait une remarque éclairante sur la volonté de conservation chez Perec, en particulier dans son projet *Lieux* : son envie délirante de ne rien oublier est ambivalente, et elle peut être considérée à la fois comme force de vie dans la mesure où elle maintient ce qui serait autrement oublié, et comme puissance de mort dans la mesure où elle transforme la mémoire en mausolée³. Or, dans la genèse de *La Vie mode d'emploi*, comme dans sa diégèse, le hasard et l'ordre tendent respectivement à la vie et à la mort ; ces deux directions représentent donc dans le roman deux attitudes opposées à l'égard de l'avenir. De la même manière, dans sa création artistique Valène exprime deux dispositions contradictoires envers le passé : l'évocation conduit vers la vie, et l'enregistrement vers la mort. On pourrait dire que, pour le portrait des Grifalconi, le penchant vers la mort l'emporte sur celui de la vie.

D'autre part, Valène voulait achever le tableau représentant la coupe d'un immeuble parisien. Quelles en sont les caractéristiques ? On peut en avoir une idée d'après les pages appelées le *Compendium*. En voici les trois premières lignes :

¹ Georges Perec, *Œuvres*, éd. Christelle Reggiani, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2017, p. 142.

² Julien Roumette, « Le sublime évanescant : la tentation de l'émotion esthétique dans les romans de Perec », *Littérature*, n° 135, sept. 2004, p. 61.

³ Dominique Rabaté, « Programming and Play: Life Drive and Death Drive in the Work of Georges Perec, Roman Opalka and Jean-Benoît Puech », dans Johnnie Gratton and Michael Sheringham (dir.), *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, 2005, p. 92.

1. Pélage vainqueur d'Alkhamah se faisant couronner à Covadonga
2. La cantatrice exilée de Russie suivant Schönberg à Amsterdam
3. Le petit chat sourd aux yeux vairons vivant au dernier étage⁴

De cette manière, seront présentés cent soixante-dix-neuf personnages au total, y compris d'anciens habitants et des animaux d'appartement. Ainsi, Valène tient à exécuter un tableau représentant aussi la durée, contenant le passé des personnages comme le fait le roman *La Vie mode d'emploi*.

Remarquons par ailleurs que, dans presque toutes les phrases du *Compendium*, les verbes sont au participe présent. Cette forme exprime normalement la simultanéité avec le verbe principal, mais celui-ci est absent de ces phrases, ce qui donne l'impression que les actes sont indiqués sans que soit précisée leur temporalité. Un roman rédigé uniquement avec des verbes au participe présent est inconcevable. Mais ce que Valène a tenté d'accomplir semble s'en approcher : le peintre a cherché à réaliser quelque chose qui est *a priori* impossible dans la peinture, un tableau contenant différentes temporalités, ou plusieurs histoires⁵. Si Valène a tenté l'impossible, c'est sans doute qu'il s'était rendu compte de l'impuissance d'un portrait figé, où les personnages paraîtraient morts et le souvenir pétrifié. Le participe présent du *Compendium* suggère ainsi l'idéal de son tableau, à savoir l'intemporalité. D'ailleurs, le dispositif consistant à faire émerger le mot « ÂME » dans le *Compendium*, ne suggère-t-il pas que ce projet vise à produire un tableau « vivant » ? Et pourtant le tableau idéal de Valène est en fin de compte irréalisable, si bien que la toile ne peut que rester quasiment vierge. On pourrait dire que l'échec de Valène a pour fonction de mettre en relief l'exploit de *La Vie mode d'emploi* : la coexistence de plusieurs histoires dans une même œuvre. Parallèlement, ses démarches initiales dévoilent le piège de la « pétrification » ou de la « momification », dans lequel Perec lui-même aurait pu tomber.

2. Le projet de Hutting

On l'a vu, le projet de Valène, qui consiste à peindre un tableau contenant des « histoires », reflète visiblement celui de Perec. Désormais, nous allons considérer le projet de Hutting, autre peintre important de *La Vie mode d'emploi*. Celui-ci reflète lui aussi celui de Perec, mais met en relief d'autres caractéristiques du roman. Si Valène partage la *vision englobante* de Perec, Hutting a en commun avec lui la création sous contrainte. Dans sa création artistique, Hutting adopte en effet des contraintes rigoureuses qui pourraient justement suggérer celles de *La Vie mode d'emploi*.

Avant d'examiner les procédés de Hutting, rappelons sommairement la carrière artistique de ce peintre. Dans les chapitres XI et XCVII du roman sont présentées diverses tentatives effectuées par l'artiste avant qu'il en vienne à concevoir sa méthode. Elles montrent que ce peintre est composé de

⁴ Perec, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 266.

⁵ Je m'inspire ici de l'article de Roumette, art. cit., p. 65-66.

plusieurs caractéristiques d'artistes renommés du XX^e siècle⁶ : avant de devenir célèbre, il a réuni des artistes de divers genres dans son salon, dont certains ont expérimenté la peinture gestuelle ou le *happening*⁷ ; il s'était d'ailleurs imposé grâce à ses tableaux à la manière de Rauschenberg (*Combine Paintings*⁸). Ainsi, Hutting est parvenu à la création sous contrainte, en passant rapidement par plusieurs étapes de l'histoire de l'art contemporain. Toutes proportions gardées, il en est de même pour l'Oulipo, puisque les contraintes oulipiennes sont apparues après plusieurs expériences menées dans l'histoire de la littérature moderne, y compris l'écriture automatique. Après avoir établi son propre style, Hutting suivra un itinéraire plus proche de celui de Perec. C'est par la manière appelée « période brouillard » qu'il s'impose auprès du grand public vers 1960 :

le peintre a accroché une vingtaine de ses toiles, la plupart de petits formats : elles appartiennent presque toutes à une ancienne manière de l'artiste, celle qu'il appelle lui-même sa « période brouillard » et avec laquelle il conquiert la notoriété : il s'agit généralement de copies finement exécutées de tableaux réputés – *La Joconde, L'Angélu, La Retraite de Russie, Le Déjeuner sur l'herbe, La Leçon d'anatomie*, etc. – sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, aboutissant à une grisaille imprécise dont émergent à peine les silhouettes de ses prestigieux modèles⁹.

Alison James fait remarquer que le procédé de Hutting, qui consiste à incorporer des « tableaux réputés » dans sa propre toile, peut évoquer, pour le lecteur versé dans ces contraintes, la « citation cachée » dans *La Vie mode d'emploi*. On pourrait donc considérer la « période brouillard » comme un détail autoréférentiel, mais nous l'interpréterons ici d'un autre point de vue. On se souvient que, de même que les premières œuvres de Hutting comprennent des « citations » de tableaux réputés, le premier roman de Perec, *Les Choses*, cache bon nombre de citations tirées de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. En un mot, Hutting et Perec ont commencé tous deux leur carrière artistique par la « citation » d'œuvres reconnues du passé.

Par la suite, Hutting commence à exécuter des « portraits », en passant par une période dite « *mineral art*¹⁰ ». Voici sa méthode, à l'époque de ses premiers portraits :

Hutting nourrissait l'intention de devenir portraitiste [...]. Son problème, comme pour ses autres entreprises picturales, était de mettre au point un protocole original, de trouver, comme il le disait lui-même, une recette qui lui permettrait de bien faire sa « cuisine ».

Pendant quelques mois, Hutting utilisa une méthode [...]. Il s'agissait de choisir les couleurs d'un portrait à partir d'une séquence inamovible de onze teintes et de trois chiffres clés fournis,

⁶ Alison James, *Constraining Chance: Georges Perec and the Oulipo*, Northwestern University Press, 2009, p. 184.

⁷ Perec, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 544-546.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 321.

le premier par la date et l'heure de la « naissance » du tableau, « naissance » voulant dire première séance de pose, le second par la phase de la lune au moment de la « conception » du tableau, « conception » se référant à la circonstance qui avait déclenché le tableau, par exemple un coup de téléphone proposant la commande, et le troisième par le prix demandé¹¹.

Le procédé adopté par Hutting est visiblement formel et numérique, ce qui rappelle ceux de l'Oulipo. Ce qui est remarquable, c'est que sa méthode est qualifiée de « recette » de cuisine, comme s'il s'agissait d'une solution de facilité, et se solde par la suite par un « insuccès relatif ». Christelle Reggiani fait remarquer que cette appréciation négative de la méthode de Hutting a pour but d'inciter le lecteur à une réévaluation critique de l'Oulipo¹². En ce sens, elle peut passer pour une autocritique, geste textuel fréquent dans *La Vie mode d'emploi*.

Or, dans ce chapitre LIX, le procédé de Hutting n'est pas présenté comme établi : Perec décrit son perfectionnement, puis son épanouissement. Si on considère la méthode de Hutting comme une allusion autoréférentielle aux procédés oulipiens, il faut tenir compte de cette évolution : le peintre a essuyé un échec parce qu'il a appliqué son système « avec une trop grande rigidité¹³ », ce qui l'a conduit à inventer une nouvelle méthode ménageant une plus grande marge de liberté. Ce parcours artistique de Hutting est analogue à celui de Perec : celui-ci avait échoué dans son projet de *Lieux* parce qu'il était esclave de « contraintes existentielles¹⁴ » trop exigeantes. D'après Dominique Rabaté, c'est justement cet échec qui a entraîné l'écrivain à introduire une marge de liberté dans le processus de création de *La Vie mode d'emploi*¹⁵. Quelle est la nouvelle méthode de Hutting ?

L'insuccès relatif de ces tentatives ne le découragea pas outre mesure, mais le conduisit à affiner davantage [...] ses « équations personnelles » : elles lui permirent de définir, à mi-chemin du tableau de genre, du portrait réel, du pur phantasme et du mythe historique, quelque chose qu'il baptisa le « portrait imaginaire » : il décida d'en réaliser vingt-quatre, à raison d'un par mois, dans un ordre précis, au cours des deux ans qui suivraient¹⁶

Dans la mesure où il en réalise « à raison d'un par mois » « au cours des deux ans », Hutting s'impose certes des « contraintes existentielles » comme celles de *Lieux* ou de Bartlebooth, mais exécuter un tableau par mois n'est pas très exigeant ; les contraintes imposées au « portrait imaginaire » sont remarquables plutôt par leurs traitements linguistiques et numériques. Les vingt-quatre portraits prévus, excepté un qui sera son autoportrait, seront exécutés à l'aide des méthodes suivantes :

¹¹ *Ibid.*, p. 322.

¹² Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Éditions InterUniversitaires, 1999, p. 390.

¹³ Perec, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 322.

¹⁴ Pour ce concept, voir Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, José Corti, 2012, p. 240.

¹⁵ Dominique Rabaté, art. cit., p. 92.

¹⁶ Perec, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 322-323.

Tous les autres tableaux furent conçus à partir du nom, du prénom et de la profession des vingt-trois amateurs qui les commandèrent et qui s'engagèrent par écrit à ne pas contester le titre et le thème de l'œuvre, ni la place qui leur serait faite. Soumises à divers traitements linguistiques et numériques, l'identité et la profession de l'acheteur déterminaient successivement le format du tableau, le nombre de personnages, les couleurs dominantes, le « champ sémantique » [...], le thème central de l'anecdote, les détails secondaires (allusions historiques et géographiques, éléments vestimentaires, accessoires, etc.) et enfin le prix¹⁷.

Même si le peintre ne précise pas les détails concrets de ces « divers traitements linguistiques et numériques », on note une ressemblance évidente entre sa méthode et celle de l'Oulipo : en effet, dans chacune des vingt-quatre légendes de portraits insérées dans le chapitre LIX, se cache le nom d'un oulipien. Mais cela ne suffit pas sans doute à différencier de manière significative ce nouveau procédé de la « recette » précédente : dans le « portrait imaginaire », comment se reflète l'échec dû à « l'application trop rigide » du système ? Selon l'explication donnée par Hutting, la nature d'un « portrait imaginaire » n'est pas automatiquement déterminée par l'identité de l'acheteur, mais le procédé laisse de la marge à la spontanéité du peintre :

Tout tableau, explique Hutting, et surtout tout portrait, se situe au confluent d'un rêve et d'une réalité. Le concept même de « portrait imaginaire » se développa à partir de cette idée de base : l'acheteur, celui qui désire se faire faire son portrait ou celui de tel être qu'il chérit, ne constitue que l'un des éléments du tableau, et peut-être même le moins important [...] mais il en est l'élément initial et il semble donc juste qu'il joue un rôle déterminant, « fondateur » dans le tableau : non pas en tant que modèle esthétique qui gouvernerait les formes, les couleurs, la « ressemblance », voire même l'anecdote du tableau, mais en tant que modèle *structural* : le commanditaire [...] sera l'*initiateur* de son portrait : son identité, plus que ses traits, viendra nourrir la verve créatrice et la soif d'imaginaire de l'artiste¹⁸.

Selon la citation reproduite plus haut, « l'identité et la profession de l'acheteur », soumises à des traitements linguistiques et numériques, devraient déterminer « le format du tableau, le nombre de personnages, les couleurs dominantes, le « champ sémantique » [...], le thème central de l'anecdote, les détails secondaires ». Mais ici Hutting affirme que l'acheteur d'un portrait ne gouverne pas, en tant que modèle esthétique, « les formes, les couleurs, la ressemblance » ni « l'anecdote du tableau ». Ces deux extraits paraissent au premier abord contradictoires, mais en fait ils mettent en lumière le rôle réel de la liste des contraintes dans la genèse de *La Vie mode d'emploi* : si la liste a déterminé les « ressorts » d'un chapitre, par exemple, au dixième item « ourdir une vengeance », et son « époque » au septième item « le dix-neuvième siècle », tout le contenu du chapitre n'a pas été « gouverné » par ces éléments ; une marge a été laissée à la « verve » et à l'« imaginaire » de l'artiste. Ainsi, même si les « couleurs dominantes » et le « thème central de l'anecdote » ont été fixés à l'avance dans le « portrait imaginaire », les couleurs concrètes et l'anecdote réalisée ne sont pas déterminées de

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹⁸ *Ibid.*, p. 324-325.

manière détaillée. C'est ainsi que seront mises en valeur l'inspiration et l'imagination, des concepts d'ailleurs célébrés par le surréalisme qui, lui, les a hérités du romantisme. On a souvent tendance à croire que l'Oulipo, dans son anti-surréalisme, veut exclure l'inspiration, mais on comprend qu'en fait la méthode de Hutting, ainsi que celle de Perec lui-même, réserve bien une marge à la « verve » et à l'« imaginaire » de l'artiste.

Comparé à la « recette » précédente qui avait connu un « insuccès relatif », le « portrait imaginaire » est un indéniable succès commercial, étant donné que Hutting peut pratiquer des prix qui mettent ses œuvres « à la seule portée de très gros présidents-directeurs généraux¹⁹ » : même si le succès commercial n'est pas toujours synonyme de réussite artistique, au moins sa méthode satisfait certainement autant sa clientèle que lui-même. Comme nous venons de le voir, le « portrait imaginaire » est différent de ses méthodes antérieures trop formalistes et rigides, en ce sens qu'il se réserve une marge de liberté dans la mise en pratique des contraintes.

3. Conclusion

Au terme de nos considérations, récapitulons le parcours artistique de Hutting en le comparant à celui de Perec : tous deux ont d'abord assimilé divers essais effectués, chacun dans leur domaine, par leurs prédécesseurs, avant de débiter leur carrière en incorporant des œuvres passées et reconnues dans leurs propres travaux (« période brouillard » et *Les Choses*). Ensuite, ils ont subi un échec relatif en appliquant un système mécanique trop rigide à leur création (« recette » et *Lieux*). Enfin, ils ont connu le succès grâce à l'introduction d'une marge de liberté dans leur méthode (« portrait imaginaire » et *La Vie mode d'emploi*). En ce sens, on pourrait dire que Hutting est de tous les personnages d'artistes du roman celui qui ressemble le plus à Perec. Par ailleurs, il est à noter qu'il est, en tant qu'artiste, le seul à remporter un succès parmi des personnages destinés à l'échec, tels que Bartlebooth et Valène.

Cela dit, nous avons déjà fait remarquer que son « succès » n'est pas d'ordre artistique. En effet, la confrontation entre le succès de Hutting et l'échec de Valène, révèle cruellement leur différence d'ambition. Tandis que Valène aspire à peindre la totalité d'un immeuble dans un seul tableau, y compris son passé et son avenir, Hutting, lui, se contente d'exécuter vingt-quatre portraits séparés sans liens entre eux : bien qu'il exploite des contraintes analogues à celles de *La Vie mode d'emploi*, le point de départ de la création, « l'initiateur » du portrait, est choisi de manière arbitraire en fonction du prix payé, et ses « portraits imaginaires » n'ont aucun rapport entre eux, à la différence des chapitres du roman qui sont plus ou moins liés. En un mot, Hutting ne réfléchit pas à « l'arbitraire de la contrainte », un des thèmes de *La Vie mode d'emploi*, ni ne démontre de « vision englobante », comme celle qui motive la création chez Valène. Ajoutons à cela que les portraits exécutés par Hutting auraient été banals et

¹⁹ *Ibid.*, p. 329.

dépourvus d'invention artistiques en comparaison de la grande toile conçue par Valène, ce que nous suggèrent leurs légendes : dans le *Compendium* témoignant du plan de Valène, le participe présent, appliqué à presque tous les verbes, évoque un « tableau atemporel » englobant plusieurs histoires, alors que dans les légendes du « portrait imaginaire » de Hutting, les verbes conjugués au présent situent précisément dans la chronologie chaque scène mêlant réalité et imaginaire. Enfin, les portraits de Hutting ne visent que le but ordinaire de la peinture : fixer un instant sur la toile.

Les critiques divergent sur ce contraste que présentent chez Hutting le succès commercial et l'échec artistique : Dominique Jullien considère comme un véritable artiste Valène qui tente de réaliser un tableau impossible, alors qu'il tient Hutting, s'occupant d'œuvres lucratives, pour un faux artiste ; du fait que celui-ci réussit dans la vie et que celui-là échoue dans son projet, Jullien conclut que *La Vie mode d'emploi* réitère une opposition chère au romantisme²⁰. Selon Kimberly Bohman-Kalaja, c'est parce que Hutting, à la différence de Bartlebooth, a relâché ses contraintes qu'il connaît le succès²¹. Mais il nous faut pointer les limites de ces deux opinions : si Hutting n'est qu'un faux artiste comme Jullien le croit, pourquoi suit-il d'aussi près l'évolution de Perec dans la problématique du hasard et de la nécessité ? Si, au contraire, l'introduction d'une « marge » dans les contraintes contribue au succès de Hutting, pourquoi sa réussite n'est-elle que commerciale, au lieu d'être artistiquement parfaite ? Bref, quelle est la signification de la carrière de Hutting qui, tout en adoptant la démarche de Perec, finit par échouer dans sa création artistique ? Ce qu'il illustre de manière autoréférentielle dans la construction quintessenciée qu'est *La Vie mode d'emploi*, c'est sans doute que l'idée que le perfectionnement technique n'aboutit pas nécessairement au succès artistique, et que l'art nécessite non seulement de la méthode mais aussi de l'ambition. Enfin, la verve ou l'ambition artistique n'est pas du tout exclue de ce roman considéré comme l'incarnation excessive du formalisme, ce qui est le cas également, me semble-t-il, dans la création chez Perec lui-même.

²⁰ Dominique Jullien, « Portrait de l'artiste en mille morceaux : les avatars du roman d'artiste dans *La Vie mode d'emploi* », *Romantic Review*, n° 83, May 1992, p. 398.

²¹ Kimberly Bohman-Kalaja, *Reading Games: an Aesthetics of Play in Flann O'Brien, Samuel Beckett & Georges Perec*, Dakey Archive, 2007, p. 172-173.