

Poésie et subversion : le recueil *Nudelman* de Justyna Bargielska

FLORENCE CORRADO-KAZANSKI

La modernité poétique du début du XX^e siècle peut se définir avant tout comme une crise de la représentation, une libération de l'antique principe de la *mimesis*. Cette émancipation du principe de représentation remet en cause la figurativité de l'art et engage toute la création des XX^e et XXI^e siècles dans une démarche critique : modernisme et postmodernisme se rejoignent dans cette attitude critique qui met en question le rapport qu'entretient l'art à la réalité. Jean-Michel Maulpoix écrit : « Enchâsser plus profondément la poésie en elle-même, voilà ce à quoi s'est appliquée la modernité. Il s'est agi de dégager la poésie de ce qui n'est pas elle pour la resserrer sur ce qui lui est propre : le travail de la langue¹ ». La poésie peut alors être définie comme une forme donnée au retour sur soi de l'énonciation, un retour sur soi émancipateur. Et nous voudrions montrer que ce retour sur soi, ce repli de la parole qui défait la représentation, est aussi un redéploiement qui subvertit l'ordre du monde que la langue institue.

1. Jean-Michel Maulpoix, « La poésie a mauvais genre », in Fiona McMahon, Giuseppe Sangirardi, Brigitte Denker-Bercoff & Cécile Iglesias (éd.), *Penser le genre en poésie contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 30.

Au sujet du recueil *Nudelman* de Justyna Bargielska², la poétesse libanaise Ritta Badoura parle d'émancipation dans un sens qui à la fois comprend et déborde ce qui précède. Elle écrit : « Il y aurait chez Bargieska comme une quête absolue d'émancipation », et précise qu'il s'agit « d'un désir d'émancipation qui va au-delà des notions de genre, de code, de culture ou d'époque, même si les champs lexicaux, très hétéroclites dans leurs références, sont bien contemporains³ ».

Ces deux citations, semble-t-il, mettent en lumière le double mouvement, vers l'intérieur et l'extérieur, l'ipséité et l'altérité, qui caractérise la création poétique dans le rapport qu'elle entretient au réel. Elles invitent à considérer cette crise de la figurativité, constitutive de la modernité, comme un désir d'au-delà, un débordement de la *mimesis* à la fois vers l'intérieur de la parole poétique, en un mouvement autotélique décrit par Jean-Michel Maulpoix, et vers l'extérieur, vers *l'autre* de la parole, un autre inaccessible, mais que le poète cherche à nommer. Or, c'est dans ce double mouvement, ou double débordement, que se situe le potentiel subversif de la poésie : en exhibant le rapport subjectif, créateur du poète à la langue, dont le système de signes et de normes est appréhendé comme un matériau à repenser, redéfinir, bouleverser, la poésie cherche à instaurer un nouveau mode de relation au réel, à ce qui lui est autre. Dans l'avant-propos du recueil *Débordements. Littérature, arts, politique*, Jean-Paul Engélibert, Apostolos Lampropoulos et Isabelle Poulin posent la question suivante : « ne convient-il pas d'interroger encore la faculté de la littérature et des arts à “déborder”, à sortir d'eux-mêmes, à rencontrer le monde et y agir ?⁴ ». La notion de rencontre semble particulièrement pertinente pour tenter de décrire la poétique de Justyna Bargielska. Nous essaierons de montrer que le recueil *Nudelman* participe de ce double désir d'ipséité et d'altérité, en présentant tout d'abord ce « désir d'émancipation », à travers la mise en question de la référentialité, la critique des conventions formelles,

2. Justyna Bargielska, *Nudelman*, traduction et introduction d'Isabelle Macor, Lanskine, 2019. Dans la suite de l'article, toutes les citations traduites le sont par Isabelle Macor.

3. Ritta Baddoura, « Les ovnis poétiques de Justyna Bargielska », *L'Orient littéraire*, 166, avril 2020 https://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=15&nid=7633 (consulté le 30 janvier 2022).

4. *Débordements. Littérature, arts, politique*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Engélibert, Apostolos Lampropoulos & Isabelle Poulin, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, 242 p.

linguistiques, qui manifestent toute leur puissance subversive, puis en soulignant que cette parole poétique, tout en rejoignant le geste poétique « pur », est aussi un geste éthique, celui d'un « je » orienté vers un autre, qui fonde, fût-ce de manière paradoxale, une poétique de la rencontre.

La poésie comme subversion

Justyna Bargielska, née en 1977, est l'auteurice de plusieurs recueils de poésie et de romans, elle vit à Varsovie. Elle collabore à plusieurs revues littéraires, dont *Odra*, dirigée par la poétesse Urszula Koziol. C'est aussi une personnalité engagée en faveur des femmes, elle a en particulier créé puis animé pendant plusieurs années un atelier d'écriture pour les mères de famille. Son œuvre, traversée par les thématiques de la féminité, de l'enfance, de la mort, se distingue par « son langage cru et sensuel, où dominent l'absurde et l'humour macabre⁵ », un langage qui cherche à dire le corps, dans son aspect physique, mais aussi dans sa relation à la pensée, au rêve.

Nudelman, publié à Wrocław en 2014, est un recueil composé de trente courts poèmes. Comme l'écrit sa traductrice Isabelle Macor, le titre provoque d'emblée un sentiment d'étrangeté, un dépaysement, lié à sa consonance germanique dans un contexte polonais, mais aussi un dépaysement par rapport aux catégories du féminin et du masculin, comme si l'enjeu du recueil était précisément l'étrangéisation (*ostranenie*), la désautomatisation de la perception chère aux formalistes russes, qui cherche précisément à rendre son potentiel subversif à la pratique de la langue. Dans ce titre, il n'est pas anodin d'entendre d'une part que « Nudelman » signifie homme-nouille en allemand, ce qui renverrait à une esthétique grotesque, une subversion à la fois du masculin et du féminin et de la poésie, et d'autre part qu'il s'agit du nom d'un ingénieur militaire juif de l'Empire russe puis de l'URSS (1912-1999), et que plusieurs canons portent son nom, canons utilisés par l'armée soviétique de même qu'au sein du Pacte de Varsovie. On pourrait alors voir dans ce titre à la fois une revendication de la marginalité, que la judéité représente tragiquement, mais aussi un programme poé-

5. Telle est la présentation du style de Justyna Bargielska en introduction de sa première œuvre traduite en français : Justyna Bargielska, *Petits renards*, traduit par Agnieszka Żuk, Montréal, Les Allusifs, 2016.

tique subversif, celui d'une parole poétique violente, qui provoque le morcellement.

Plus qu'un ensemble de poèmes narratifs, il s'agit en effet de bribes, de narrations morcelées, paradoxales, sans personnages déterminés, sans repères spatiaux ou temporels cohérents, et caractérisées par des sauts logiques, justifiant le qualificatif d'absurde donné à la poésie de Bargielska. Ce qui semble exhibé, c'est le fonctionnement de la langue elle-même dans le rapport qu'elle engendre au réel. Ainsi, la fréquente déconnexion logique entre le titre (la tête) et le corps du poème (par exemple « Selfie sur fond de colzas⁶ », où il ne sera question ni de photographie, ni d'espace extérieur, ni de couleur jaune⁷), peut être lue comme une manifestation de la discontinuité intrinsèque du signe, et donc du langage, qui déstabilise le lecteur, fait chanceler la connaissance que ce dernier croit avoir du réel, et crée un espace pour la liberté créatrice du poète, l'espace d'un autre réel.

Cette manifestation subversive de la discontinuité du langage signe aussi un débordement de la parole poétique vers le politique, sous la forme d'une parole violente et émancipatrice qui refuse les interdits : émancipation de ce stéréotype littéraire polonais que constitue le lyrisme romantique, émancipation de la langue qui est une langue parlée, souvent vulgaire⁸. Citons par exemple un autoportrait, dont le vers

6. *Ibid.*, p. 29.

7. Notons que la poétique des titres est aussi révélatrice de la rupture des formes. Certains poèmes sont comme accompagnés d'un renversement du rapport entre le titre et le poème : le titre du poème vient à s'autonomiser, prenant la forme d'un distique, d'un tercet ou d'un quatrain, sans lien logique avec le poème qu'il nomme. On peut citer le titre suivant, composé d'assertions gnomiques incongrues, déconnecté du poème qu'il dénomme :

Umiem żyć w biedzie,
pochodzę z patologicznej rodziny,
więc zmiana stylu życia w zgodzie
z własnym sumieniem mnie nie przeraża
*Je peux vivre dans la pauvreté,
je viens d'une famille pathologique,
par conséquent changer de style de vie pour
être en accord avec ma conscience ne m'effraie pas.*

8. Justyna Bargielska dit que c'est une langue captée dans la rue : <http://www.meetingsaintnazaire.com/-2016-L-aventure-geographique-.html#m14-01> (consulté le 30 janvier 2022).

central constitue une reprise d'un poème précédent⁹, et dans lequel le motif de l'enroulement de soi pourrait renvoyer, de manière grotesque et violente, au désir d'ipséité de la parole poétique :

Pamiętacie ten wiersz, zapytała królowna,
gdy owijam się wokół kibla jak škoda wokół drzewa,
a potem ścinają mi dół i górę, i zostaje pasek ?

*Vous vous rappelez le poème, demande la princesse,
où je m'enroule autour des chiottes comme une Škoda autour d'un arbre,
et ensuite ils m'amputent du haut et du bas, il ne reste que la ceinture ?*

Cette parole poétique violente, assumée par un sujet lyrique « hors normes » est aussi une parole expressément adressée à des interlocuteurs qui sont comme mis à témoins de ces débordements destructeurs, même lorsque l'interlocuteur se trouve dénoncé comme l'auteur du crime, fût-ce Dieu lui-même :

Zgoda, jesteś prawdą. I ta prawda jest taka,
że zostawiłeś dziecko w nagrzanym aucie, Panie.
Calutki nagrzaný autokar ślicznych, tłustych dzieci.

*D'accord, tu es la vérité. Et cette vérité, c'est
que tu as laissé l'enfant dans l'auto surchauffée, Seigneur.
Un autocar surchauffé tout plein de délicieux enfants potelés¹⁰.*

La parole poétique de Justyna Bargielska, qui prend ici la forme d'une prière subversive, semble ne mettre en œuvre la transgression que pour affirmer, en creux, la dignité humaine, et pour interroger la vérité ; elle exhibe son propre rapport à la langue pour interroger le rapport au réel que la langue instaure, et qui se singularise dans le rapport à l'autre. La poésie de Justyna Bargielska mènerait ainsi de la subversion à la rencontre : nous tâcherons de montrer que malgré les « menaces de disparition¹¹ », la poésie subsiste dans la tension entre

9. « Nudelman », *op. cit.*, p. 18. Le vers cité fait référence au poème « Anatomija łowca » [*Anatomie du chasseur*], *ibid.*, p. 15 : « Owijam się wokół kibla jak škoda wokół drzewa. » [Je m'enroule autour des chiottes telle une Škoda autour d'un arbre.]

10. « Nom de », *op. cit.*, p. 61.

11. L'expression est d'I. Macor, *op. cit.*, p. 6.

une voix et un corps morcelé, qui est aussi une tension vers la voix et le corps d'autrui. Le geste poétique du travail de la langue et des formes est tout à la fois un geste éthique, celui d'un sujet orienté vers un autre.

Nous proposerons la lecture de deux poèmes du recueil, « Éléments nouveaux¹² » et « Tentative de récurage¹³ », qui apparaissent tous deux comme des poèmes programmatiques mettant en question la figurativité de l'art, exhibant l'ipséité de la parole poétique, et interrogeant son désir d'altérité. Le premier pourrait relever d'une esthétique cubiste ; il présente la poésie comme un geste de dissection du réel, de ce qui est familier, pour mieux le regarder, et l'interroger. Le second, par une référence à l'architecture, semble réaffirmer la vocation de l'art à la mise en ordre du monde. Tous deux, par un détour méta-poétique, renvoient à la dialectique de l'identité et de l'altérité lyriques.

De la subversion à la rencontre

Le poème « Éléments nouveaux » s'ouvre sur un impératif qui pourrait nous faire croire à une recette de cuisine, et renverrait au stéréotype de la femme cuisinière. Mais la seconde partie du vers nous détourne de cette lecture, orientant au contraire vers la figure du scientifique, et conduit notre attention vers « un morceau » énigmatique, dernier mot du vers. Cette subversion du quotidien pourrait justement être vue comme ce qui fonde la poésie comme forme d'une parole inédite, proposant un autre rapport au réel.

Nowe fakty

Potnijmy te rybę i obejrzyjmy wycinek,
czy rozpoznajesz w tym wycinku siebie, mnie,
swoją matkę, swoją żonę, inne ważne dla siebie postaci ?
To jest fałszywa ryba, a myśmy tak w nią wierzyli,
zanim zaczęliśmy ją ciąć. Ale nie mogliśmy jej nie ciąć,
bo mieliśmy specjalne nożyce i niewiele ponadto.
Możliwe, że jesteście ofiarami tej ryby.
I w dodatku już nie możemy jej nakazać nas połknąć.

12. « *Nowe fakty* », *ibid.*, p. 62.

13. « *Próba doszorowania* », *ibid.*, p. 24.

Éléments nouveaux

*Découpons ce poisson et examinons-en un morceau,
est-ce que dans ce morceau tu me reconnais moi, et toi,
ta mère, ta femme, d'autres personnes importantes pour toi ?
C'est un faux poisson, et nous qui y croyions tant
avant de commencer à le découper. Mais nous ne pouvions pas ne pas le découper
car nous avons des ciseaux spéciaux et pas grand-chose à part ça.
Peut-être sommes-nous les victimes de ce poisson,
Et de plus, nous ne pouvons plus lui demander de nous avaler.*

Le morcellement évoque l'esthétique des natures mortes cubistes, démultipliant les points de vue sur un objet et créant un nouveau rapport au monde¹⁴, qui pourrait être désigné par ces « éléments nouveaux » du titre. C'est après la courte pause, à la fin du premier vers, que s'opère une déconnexion logique : « est-ce que dans ce morceau tu me reconnais moi, et toi, / ta mère, ta femme, d'autres personnes importantes pour toi ? ». La confusion de l'animal et de l'humain, doublée de celle de l'inerte et du vivant, relevant du grotesque, est très présente dans le recueil. Mais on peut aussi y lire une interrogation métaphysique et éthique portant sur la relation d'un « je » à un « tu », ainsi que sur le « nous », une interrogation sur le féminin, sur l'identité et l'altérité, comme si le détour par le grotesque, détour subversif, permettait de nommer ce qui relève de l'intime.

Le vers suivant mène plus loin dans l'absurde de cette narration, « C'est un faux poisson », mais pose en même temps, une fois de plus, une question métaphysique : celle de la vérité, ou bien celle du statut de la fiction. La suite de la phrase évoque aussi un double désir, qui apparaît comme contradictoire : désir de l'illusion, de l'imaginaire, et désir du réel, de la technique : « Mais nous ne pouvions pas ne pas le découper / car nous avons des ciseaux spéciaux et pas grand-chose à part ça ». Enfin, le poème se clôt sur une dernière interrogation, une dernière hypothèse sans lien logique avec ce qui précède, qui décentre encore le positionnement du « nous » d'une situation active (« découpons ce poisson ») à une situation passive et dramatique : « Peut-être

14. Voir aussi, à ce sujet, le passage du roman *Petits renards* où l'une des héroïnes est comme fascinée par le kaléidoscope de son fils, dont les petits morceaux recomposent finalement quelque chose d'ordonné : Justyna Bargielska, *Petits Renards*, *op. cit.*, p. 120.

sommes-nous les victimes de ce poisson », impliquant aussi un changement d'échelle à la fois humoristique et terrifiant. Le dernier vers renverse encore la logique de cause à effet : « Et de plus, nous ne pouvons plus lui demander de nous avaler ». Cette conclusion absurde désoriente le lecteur, en même temps qu'il le rassure – de manière paradoxale – en le renvoyant à quelque chose de connu, mythique : c'est Jonas avalé puis vomé par le poisson¹⁵, afin qu'il retourne à sa mission de prophète, et qui préfigure aussi la mort et la résurrection du Christ¹⁶.

Le poème s'interrompt de manière abrupte, mais la conclusion permet aussi sa relecture comme une dissection du mythe, faisant apparaître le poème comme un récit sans fin, qui à sa manière redonne vie au mythe, tout en actualisant cette identification possible entre le « je » lyrique et Jonas¹⁷... Ce poème subversif se présente finalement comme une mise en scène – déroutante – de la rencontre ; le lecteur est interpellé par la question initiale des vers 2 et 3, directement posée par un « je » à un « tu », responsabilisé par cette adresse lyrique qui surgit d'un contexte morcelé, « au-delà de la raison » (voir la *zaoum* des cubo-futuristes russes) mais qui dit la douceur des sentiments, et invite chacun à reconnaître et aimer l'autre, à la manière d'un appel prophétique : « est-ce que dans ce morceau tu me reconnais moi, et toi, / ta mère, ta femme, d'autres personnes importantes pour toi ? ». La poésie serait alors un chemin vers la reconnaissance de l'autre (et de soi-même) dans toute son étrangeté...

Le poème « Tentative de récurage » commence lui aussi, par son titre et les deux premiers vers, par une allusion à un stéréotype féminin, celui de la ménagère. Mais le récit emprunte un autre cours, subversif, et comme précédemment, le poème se révèle être un lieu de rencontre. Malgré une trivialité affichée dès le titre, il peut être lu comme une évocation de la dignité féminine et de la sororité.

15. Jonas 2, 1-11

16. Matthieu 12, 40.

17. Notons que dans le recueil *Nudelman*, la parole poétique est à plusieurs reprises adressée à Dieu, fût-ce de manière révoltée – comme Jonas lui-même le fait (Jonas 4, 1-4).

Próba doszorowania

Będzie kapać cola na masło, czy nie będzie,
 niedokręcona w lodówce ? Podczas trzęsienia ziemi
 trzeba stać pod futryną, mówi mi poznany w pociągu
 włoski ksiądz. Włoski, czyli z Włoch.
 Całe życie stoję pod futryną, a dwa razy nawet sama nią byłam.
 Maria idzie do Elżbiety i kładzie jej rękę na brzuchu,
 i tak stoją, dwie futryny obok siebie,
 na obrazie, czyli też poniekąd we Włoszech.
 Zróbmy, dziewczyny, piramidę futryn.
 Czy wydaje się wam bardziej zrozumiała, teraz
 gdy wybaczyłam mu i sobie też wybaczyłam ?

Tentative de récurage

*Le coca va couler sur le beurre dans le frigo, tu ne crois pas,
 la bouteille est mal fermée ? Pendant un tremblement de terre
 il faut rester sous le chambranle, me dit le prêtre italien
 rencontré dans le train. Italien, c'est-à-dire d'Italie.
 Toute une vie sous le chambranle, et deux fois je l'ai moi-même été.
 Marie va vers Elisabeth et pose sa main sur son ventre,
 et elles sont là, deux chambranles côte à côte,
 sur le tableau, c'est-à-dire en Italie aussi en quelque sorte.
 Les filles, faisons une pyramide de chambranles.
 Je vous semble plus compréhensible, maintenant
 que je lui ai pardonné et me suis pardonné à moi aussi ?*

Le poème s'ouvre sur une réalité triviale, annoncée dans le titre : celle de produits alimentaires dans un réfrigérateur, amorçant ce qui pourrait être un dialogue de cuisine, faisant entendre une voix qui constate le désordre : « Le coca va couler sur le beurre dans le frigo, tu ne crois pas, / la bouteille est mal fermée ? ». Mais le dialogue n'aura pas lieu, et le récit se poursuit sans lien logique apparent, quoiqu'à l'intérieur du même vers. En fait, il s'agit peut-être, à une échelle différente¹⁸, du même désordre, cette fois un désordre sismique, « Pendant un tremblement de terre / il faut rester sous le chambranle ». Le poème fait ici entendre une autre voix, celle d'un « prêtre italien rencontré dans un train ». Cette précision semble incongrue, et provoque

18. Voir aussi dans *Petits Renards* le passage de la plaque de cuisson à la plaque tectonique, *op. cit.*, p. 120.

un sourire inquiet, de même que la tautologie « Italien, c'est-à-dire d'Italie ». Mais il s'agit d'un premier indice qui orientera plus loin la lecture du poème vers la question de l'art, assimilée à l'Italie : « sur le tableau, c'est-à-dire en Italie aussi en quelque sorte ». Ce poème chaotique renvoie donc à la question de la figurativité de l'art, et sans doute aussi à celle de la figurabilité des corps, comme nous le verrons plus loin.

Le vers suivant présente de nouveau un changement d'échelle, temporel cette fois, induisant l'idée de la vie entière comme tremblement de terre, comme désordre, chaos : « Toute une vie sous le chambranle, et deux fois je l'ai moi-même été¹⁹ ». C'est dans ce même vers qu'a lieu le renversement de point de vue : l'encadrure de la porte, de lieu protecteur pour le sujet devient attribut du sujet. Ce renversement de point de vue déstabilise le sens, mais invite aussi à l'interprétation métaphorique élucidée au vers suivant : la métaphore de la grossesse.

Celle-ci est évoquée à travers une libre évocation de la scène évangélique de la Visitation, dans laquelle c'est le geste qui symbolise la rencontre, et non la parole : « Marie va vers Élisabeth et pose sa main sur son ventre ». Il s'agit du vers central du poème, un vers qui décrit la rencontre, signifiée par un mouvement plein de douceur. Vient ensuite une description inattendue, qui peut être lue comme une *ekphrasis* minimale : « et elles sont là, deux chambranles côte à côte, / sur le tableau ». Après l'image triviale du désordre du réfrigérateur, après le tremblement de terre, vient une mise en ordre du monde (nouvelle « tentative de récurage » ?) à travers la description d'un tableau architectural renaissant où deux femmes-chambranles organisent l'espace, et pour ainsi dire portent le monde²⁰.

Après ce que l'on pourrait nommer une pause extatique, le sujet lyrique relance le dialogue, s'adressant désormais aux « filles », dans un « nous » qui résonne comme une prise de conscience de la sororité : « Les filles, faisons une pyramide de chambranles ». La proposition est encore une fois loufoque, cubo-futuriste peut-être. Il s'agit en tout cas

19. La traduction mot-à-mot serait : « Toute ma vie je me tiens sous le chambranle, et deux fois je l'ai moi-même été ». En polonais le verbe porte la marque du féminin, permettant de préciser le genre de la voix lyrique qui dit « je ».

20. Citons par exemple la *Visitation* de Mariotto Albertinelli (1474-1515), 1503, huile sur panneau de bois, 232 x 146 cm, Galerie des Offices (Florence).

d'un nouveau changement de perspective qui magnifie un instant le « nous » féminin, avant que ne s'élève en conclusion une nouvelle interrogation inquiète du « je » lyrique qui cherche à se faire comprendre : « Je vous semble plus compréhensible, maintenant / que je lui ai pardonné et me suis pardonné à moi aussi ? ». Dans toute tentative de communication, et le poème en est une pour Justyna Bargielska, même paradoxale, une partie du sens irrémédiablement échappe. On entend bien dans ce final l'enjeu éthique d'une parole poétique adressée à autrui, une parole lyrique paradoxale, qui tout en mettant en question le statut de l'art, en distordant la langue et la raison, cherche à relier les personnes entre elles, et à se relier à soi-même.

À travers la lecture des deux poèmes « Éléments nouveaux » et « Tentative de récurage », nous avons ainsi tenté de montrer que, par-delà les distorsions formelles et rationnelles mises en œuvre par une parole poétique subversive, subsiste ce qui constitue en propre la parole poétique : l'intonation d'un « je » à l'intention d'un « tu », une adresse lyrique, prophétique aussi sans doute, orientée par et vers autrui, et qui donne en même temps un certain accès à soi et au réel, grâce à ce qu'on pourrait nommer une « vérité lyrique » paradoxale qui serait de l'ordre de l'étrangeté et de la subversion du quotidien. Faisons entendre en conclusion le final d'un autre poème du recueil²¹ :

Prawda mnie wyzwoli, czyli obedrze do kości,
więc roboczo zakładam, że zostawiłam w dżungli
mój oddział, dzieci, wiewiórki, koszule na wietrze.
Po prostu będę z tym żyła.

*La vérité me délivrera, c'est-à-dire m'écorchera jusqu'à l'os,
j'assume donc naturellement le fait d'avoir laissé dans la jungle
mon bataillon, les enfants, les écureuils, les chemises au vent.
Je vivrai avec ça tout simplement.*

Université Bordeaux-Montaigne
UR Plurielles 24142

21. « Dans ce pays les gens mangent encore pas mal d'écureuils », *op. cit.*, p. 65.

