Dire le mal, dire du mal

Dorita Nouhaud

▶ **To cite this version:**

Dorita Nouhaud. Dire le mal, dire du mal. Littératures d'Amérique latine. 1. Écriture du mal, François Parisot, Oct 2010, Nice, France. halshs-03444230

HAL Id: halshs-03444230
https://shs.hal.science/halshs-03444230

Submitted on 23 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dire le mal, dire du mal

Dorita Nouhaud

Professeur à l'Université de Bourgogne

Dorita Nouhaud offre un triple regard sur le Mal. S'appuyant sur les textes de Sábato, Roa Bastos et Paz Soldán, elle y analyse les racines et les différentes conceptions du mal et de la violence. Selon elle, des dénominateurs communs, qu'ils soient de nature territoriale, économique ou politique, parcourent les œuvres des trois écrivains. L'excès d'abondance, tout comme la misère, explique-t-elle, sont quelques unes des facettes du mal.

Argentine, Ernesto Sábato, *El túnel*, Bolivie, Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, roman, Paraguay, Augusto Roa Bastos, contes, le mal, violence, sur-impressionisme narratif, folie, *thriller*, la perte, méditation

Ella estaba sentada, cruzando el pasillo, en la misma fila en la que yo me hallaba, con el rostro hacia la ventana, la mirada fija en una descolorida bandera de Bolivia, un trapo sucio y viejo azotado tenazmente por el viento. (…) me acerqué a ella y me senté en el asiento de al lado. Ella percibió mi presencia pero no dejó de mirar a la bandera..

—Interesante vista —dije.

—Me recuerda a mi esposo —dijo—. Murió en la guerra del Pacífico, defendiendo a la patria.
La guerra del Pacífico ocurrió hace 109 años, y ella no aparentaba más de veinte. Es muy probable que no quisiera conversar conmigo, pensé.
—Las guerras son trágicas —dije ; ¿qué más podía decirle ? Todas las frases que me cercaban eran diferentes versiones de la misma falta de originalidad.
—Lo sé. También en una de ellas perdí a mi hermano. En la guerra del Chaco.
Sonreí y me di por vencido. La guerra del Chaco había finalizado hace cuarenta y tres años.
—Bueno —dije incorporándome—. Me llamo Rodolfo. (…)
—Rodolfo…—susurró, sorprendida— ; el nombre de mi esposo. Rodolfo… (…)
Adiviné su mirada aún no desprendida de la bandera, del trapo sucio y viejo azotado tenazmente por el viento.
E. Paz Soldán, Las máscaras de la nada.

« La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida » chante une *salsa* de Rubén Baldes. Comme la vie, les programmes des concours aussi peuvent causer d'agréables surprises. C'est le cas de l'agrégation d'espagnol 2010 qui propose l'étude d'un demi-siècle de prose narrative hispano-américaine réunissant les trois genres, conte, roman court, roman. Un demi-siècle de prose narrative placée sous le traditionnel « chapeau » d'un intitulé : l'écriture du mal. Qu'est-ce que le mal ? Religions et législations se sont basées sur des interdits fondamentaux du mal : tuer, voler, faire souffrir... le décalogue hébraïque en est un répertoire. Mais les interdits n'ont pas une valeur universelle, ils varient selon

les époques et les cultures : en investissant la Nouvelle Espagne, les Espagnols ont découvert avec horreur l'ampleur des sacrifices humains, que les Aztèques considéraient comme l'aliment indispensable au soleil pour assurer la survie de leur précaire univers ; plus près de nous, Freud a théorisé l'interdit de l'inceste, alors que les dynasties pharaoniques s'étaient succédées par consanguinité presque obligatoire ; nous tenons la mutilation pour un crime, pourtant dans certains pays l'excision est exigée, à titre rituel dit-on. De nos jours, la conscience écologique a déplacé la notion de mal du domaine de la morale à celui de l'environnement. Nous avons tous en mémoire l'exclamation de Arturo Cova, dans *La vorágine* de José Eustasio Rivera : « Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana », adjectivation impropre aujourd'hui que rétrécit de façon alarmante le poumon amazonien et qu'en Afrique fondent les neiges du Kilimandjaro au risque de rendre un jour incompréhensible le titre de Ernest Hemingway. Mais, pour ce qui est de faire le mal, la nature a plus d'un tour dans son sac. Au Nouveau Monde, elle a pratiqué un prêté pour un rendu : décimés par la variole et la rougeole des Espagnols, les Indiens leur ont transmis la syphilis qui s'est chargée de ravager le Vieux Monde jusqu'à la découverte de la pénicilline ; si la peste et la lèpre y ont, en plus, longtemps semé la terreur, en revanche, comme chez les animaux de la fable, tous ceux que le mal frappait ne mourraient pas forcément, alors que, pour l'heure, un mal planétaire appelé sida ne pardonne pas.

Pourtant, malgré la malignité des germes et des virus dont la nature est un réceptacle inépuisable, il semble que

depuis toujours la palme du mal revienne à l'homme. Adam et Eve, qui avaient pourtant reçu le paradis en partage, y ont de suite introduit la pomme de discorde, et Caïn, leur premier enfant, a inauguré le meurtre fratricide qui depuis se confond, en infinies variantes, avec l'histoire de l'humanité, tissée de guerres. Les ouvrages au programme déclinent la violence chacun de manière singulière, mais pour les trois pays qu'ils représentent, la Bolivie, le Paraguay, l'Argentine, le mal qui ronge le présent a la même source : les guerres, pourtant lointaines, dont les convulsions ont affecté le XX° siècle et débordent sur le XXI°. Le bref récit, « Retrato de mujer mirando a la bandera » du recueil *Las máscaras de la nada* du Bolivien Edmundo Paz Soldán, et qui sert d'exergue à cet article, nomme ce mal, Guerra del Pacífico, Guerra del Chaco, et le métaphorise par l'image du drapeau national, vieux chiffon sale et décoloré, symbole défraîchi mais qui claque toujours au vent.

Le mal court…

Pour les trois pays, le mal a commencé comme le titre d'un roman de Michel Houellebecq, par la Carte et le Territoire. Bolivie, Paraguay, Argentine traversent le continent sud-américain en oblique verticale et sans solution de continuité depuis les Andes (Bolivie) à l'ouest, jusqu'à l'océan Atlantique (Argentine), à l'est. Cette continuité territoriale, contiguïté banale et inévitable car, sauf à être une île, on est forcément limitrophe au moins d'un voisin, résulte en l'occurrence de dissensions politiques ayant entraîné dans le passé des guerres désastreuses du point de vue territorial, démographique, économique, dont les conséquences

directement ou indirectement perdurent et interfèrent directement ou indirectement sur le vécu, donc sur l'œuvre, des écrivains auxquels nous nous intéressons aujourd'hui. La Bolivie partage ses frontières avec le Brésil, le Pérou, le Chili, l'Argentine et le Paraguay, enclavé entre la l'Argentine et la Bolivie. Comme cette dernière, le Paraguay n'a pas d'accès à la mer, la Bolivie ayant perdu après la Guerre du Pacifique en 1879 son accès à l'océan du même nom, et le Paraguay ayant été privé de la sortie sur l'Atlantique en 1864 à l'issue de la Guerre de la Triple Alliance. Le découpage territorial que les atlas tiennent désormais pour acquis, a pourtant alimenté pendant six ans le conflit armé appelé Guerra Grande ou Guerra de la Triple Alianza qui, de 1864 à 1870, a coalisé le Brésil, l'Uruguay et l'Argentine contre le Paraguay de Francisco López Solano[1]. Le Paraguay perdit dans l'affaire une grande partie de son territoire. 1870. Pourrait-on croire qu'en 2010 l'affaire suscite encore des polémiques ? Oui. Récemment, la présidente argentine Cristina Fernández de Kirchner a fait, dans un discours officiel, l'éloge de Francisco Solano López, qualifiant la Triple Alliance de « Triple Trahison aux intérêts de l'Amérique latine face à l'impérialisme ». Cerise sur le gâteau, l'armée argentine a décidé d'appeler une unité militaire Unité Maréchal Francisco Solano López. Le directeur du journal *La Nación*, descendant du général Bartolomé Mitre, fondateur du journal et acteur dans la Triple Alliance, a vigoureusement protesté, comparant Francisco Solano López à Adolf Hitler, ce qui

[1] On peut lire Dorita Nouhaud, « Au-dessus de la mêlée : le point de vue narratif, pour ou contre le point de vue national dans *Escenas de la guerra del Paraguay* de Manuel Galvez » (Actes du Colloque du CELCIRP, revue *Rio de la Plata*, Nov.1984).

a soulevé l'indignation des intellectuels paraguayens et des intellectuels de gauche dans leur ensemble.

De leur côté, le Paraguay et la Bolivie, la Guerre de la Triple Alliance oubliée, se lancent entre 1932 et 1935 dans le conflit le plus sanglant du XX° siècle en Amérique latine. On l'appelle Guerre du Chaco, l'enjeu étant le contrôle de la partie nord de cette région, un territoire aride et sans autre intérêt, mais il était de taille, que de donner à son possesseur la maîtrise stratégique du fleuve Paraguay dont la navigation assurait un débouché sur la mer. Le conflit fut désastreux pour les deux pays. Exsangue, le Paraguay s'enfonce à partir de 1940 dans des conflits internes qui en 1947 se transforment en guerre civile. Le coup de grâce est porté en 1954 par Alfredo Stroessner dont la dictature durera jusqu'en 1989.

Trait caractéristique en Amérique latine pour des raisons historiques explicables mais qu'il n'y a pas lieu de développer ici, ce sont les fictions qui, plus souvent et encore mieux que les essais ou des relevés historiques, rendent compte de l'histoire de façon convaincante —est-il besoin de rappeler que la littérature latino-américaine possède même un genre qu'il est convenu d'appeler « roman de la dictature », consacré au mal endémique du continent ? Les ouvrages au programme ne dérogent pas à la tradition testimoniale de l'écrivain, que ce soit en constant rappel, depuis l'exil, des troubles d'abord externes puis internes du Paraguay (*Cuentos completos*) ou, de façon voilée et de l'intérieur, par le refus d'allégeance aux idées venues de l'Europe en guerre qui fournissait à l'Argentine des modèles existentiels et psychanalytiques en même temps qu'un prospère marché

extérieur qui maternait le péronisme naissant (*El túnel*) ; enfin, avec un jeune écrivain né dans un pays aux mains de successifs gouvernements militaires, un pays dont l'endettement public est colmaté en partie par les devises provenant de la vente de la cocaïne, un pays plongé dans la violence des soulèvements populaires, des grèves illimitées, et qui s'expatrie volontairement pour trouver ailleurs qu'en Bolivie un air plus respirable. Il découvre alors et dépeint, sans moraliser, une société gangrenée par un mal peut-être paradoxalement pire que la misère, l'excès d'abondance (*Los vivos y los muertos*).

Roa Bastos avait quinze ans lorsque la Guerre du Chaco éclate. Abandonnant le collège, il participe aux événements en tant qu'infirmier. Son roman *Hijo de Hombre* (1960) traite de ce conflit que l'on retrouve également dans de nombreux contes. La paix revenue, Roa travaille pour le journal de Asunción *El País*. Sans appartenir à aucun parti, il soutient la coalition du Parti Libéral et du Parti Communiste Paraguayen contre la politique répressive du président en exercice Higinio Morínigo (1940-1948) qui avait suspendu la constitution et interdit les partis politiques. La tentative de coup d'Etat ayant échoué, et craignant la répression contre les vaincus, Roa Bastos s'exile en Argentine. Jusqu'à cette date, il n'avait écrit que de la poésie et du théâtre. Il avait même participé en 1944 à un groupe d'avant-garde qui prônait le renouvellement poétique et artistique du Paraguay, et l'expression bilingue du guaraní et de l'espagnol. Mais hors du pays il était impossible de la promouvoir. Alors, à Buenos Aires, Roa se consacre à la prose narrative et en 1953 Losada publie son premier recueil de contes, *El trueno entre las hojas.* Fait notable,

le reste de l'œuvre sera également presque tout écrit en exil, mais avec le Paraguay pour seul cadre, comme si l'écriture était un déni d'exil. Comme le titre l'indique, *Cuentos completos* réunit l'ensemble des recueils de Roa Bastos et la plupart des contes qui les constituaient. N'y figure cependant pas l'exergue qu'avait *El trueno entre las hojas* dans l'édition de 1953 :

> El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno. (De una leyenda aborigen).

L'exergue de ce premier recueil introniserait pourtant parfaitement l'ouvrage anthologique qui n'est autre que l'histoire de la terre paraguayenne plombée par la violence. « Tierra roja y violenta, cuyas tolvaneras parecían humo de sangre »[2] : la symbiose entre le pays et le sang est ainsi établie dès le premier récit, « Los carpincheros », teinté de légende et portant l'empreinte d'Asturias, symbiose égrenée par les titres, « El ojo de la muerte », « Mano cruel », « Cigarrillos Maúser », « La tumba viva », une symbiose dans les constants retours mémoriels aux guerres externes, Guerra Grande ou de la Triple Alliance (« Kurupí »), celle du Chaco et ses séquelles (« La gran solución », « El prisionero »), symbiose que réactualisent au quotidien les guerres intérieures des coups d'Etat militaires (« La rebelión ») et les soulèvements populaires réprimés dans le sang (« Moriencia »). La religion elle-même, dans sa réalité

[2] Augusto Roa Bastos, *Cuentos completos*, Barcelona, Mondadori ¡Debolsillo ! 2008, p. 34.

métissée, est l'occasion de violences (« El Niño-Azoté »), la définition du Paraguay comme « terre rouge et violente » donnée dans un des premiers contes, « El viejo señor Obispo », un véritable oxymore du titre, informe encore un des derniers récits, « Lucha hasta el alba », qui métaphorise le combat de Jacob, fils d'Isaac et petit-fils d'Abraham, contre un ange (Genèse, 32, 23-32). Magistrale interprétation roabastienne de ce complexe épisode biblique comme version d'un mythe gémellaire présent dans la culture guarani que Roa aimait convoquer, comme dans le conte « Kurupí ». Même la théorie littéraire est l'occasion de récits de violence dont les acteurs appartiennent au quotidien, paysans roués, juges corrompus, militaires prévaricateurs (« Contar un cuento », « Borrador de un informe »).

A l'inverse de ses voisins, l'Argentine après la Triple Alliance inaugurait une période de prospérité économique qui allait durer plus d'un siècle, mais dont le revers de la médaille était l'instabilité politique ponctuée par les coups d'Etat. En 1943, un certain colonel Juan Domingo Perón participe au coup militaire qui renverse Ramón Castillo. Elu Président de la Nation en 1946, Perón exercera le pouvoir de 1946 à 1952[3]. Sábato, foncièrement anti-péroniste et détestant les oripeaux justicialistes dans lesquels se drapaient les coteries de Buenos Aires dont *El túnel* dit pis que pendre, avait choisi de vivre reclus dans les montagnes de Córdoba loin de l'agitation et des intrigues politiciennes de la

[3] Réélu pour un second mandat, en 1955 il est renversé par un coup d'Etat. Après 13 ans d'exil, en 1973 il reviendra au pouvoir avec un nouveau mandat qu'il n'achèvera pas car il meurt en 1974. Sa femme, María Estela Martínez de Perón lui succède, avec pour conséquence en 1976 le début de la dictature que l'on sait.

capitale. Scientifique de formation mais porté vers la réflexion philosophique et l'essai, il s'est un jour lancé dans la fiction. Pourtant, malgré l'excellent accueil du lectorat et de la critique, son premier roman publié, *El túnel*, ne sera suivi que par *Sobre héroes y tumbas* (1961) et *Abaddón el exterminador* (1974). Dans celui-ci en particulier, l'Argentin adoptait une structure narrative avant-gardiste en accord avec le Nouveau Roman alors en plein essor, tandis que la conception romanesque de *El túnel* obéissait encore aux codes traditionnels hérités du XIX° siècle.

"Y todo a media luz"

Sábato envoie le manuscrit de *El túnel* à diverses maisons d'édition de la capitale, unanimement on le refuse. C'est la revue *Sur* —fondée en 1931 par Victoria Ocampo et dont la ligne éditoriale était ouvertement antinazie, antifasciste, antifranquiste et antipéroniste— qui, en 1948, publiera *El túnel* avec un succès immédiat. Ecrit loin de Buenos Aires, c'est cependant Buenos Aires qui sert de cadre à l'action du roman, un Buenos Aires stéréotypé en deux clichés : les bas-fonds, les hauts lieux historiques et architecturés, El Bajo et les bistrots mal famés des rues 25 de Mayo, Leandro Alem (p. 143) et Viamonte (p. 119), en contraste avec les quartiers résidentiels et les zones vertes au nord, Posadas (p. 92), la Recoleta, la Plaza Francia, (p. 95), et bien entendu El Correo Central (p. 73), Plaza de San Martín (p.83), Corrientes (p. 90)—, de sorte que la topographie est la projection des états d'esprit du narrateur. Le discours narratif se définirait comme un impressionnisme, dans les sens illustratif et sensoriel du mot, n'était l'impropriété

d'utiliser un terme spécifique d'une activité artistique, concrètement la peinture, pour rendre compte d'un autre procédé créatif, ici l'écriture. Cet usage, abusif mais répandu, se justifierait dans *El túnel* car, outre l'écriture, Sábato pratiquait la peinture, ce que synthétise le personnage de Juan Pablo Castel, peintre de profession et narrateur du récit. Néanmoins, il serait mieux de préférer le terme de sur-impressionnisme, car le discours de l'auteur s'imprime de façon subliminale sur celui du narrateur comme en une sorte de palimpseste.

D'entrée, Castel associe deux événements qui le concernent directement, l'assassinat de María Iribarne Hunter, dont il est l'auteur, et le Salon de Printemps 1946 où il avait présenté son tableau *Maternidad*. Or, narrativement, 1946 n'a pas de signification particulière, les même faits auraient pu se dérouler n'importe quelle autre année sans en être altérés. Si Sábato a fait de 1946 *l'annus horribilis* pour le protagoniste, c'est qu'il considérait 1946 comme *annus horribilis* pour l'Argentine, année de l'élection de Juan Perón comme Président de la Nation, prélude au déferlement du péronisme. « El psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias ; todas me son repugnantes »[4]. Exemple de sur-impressionnisme, la phrase n'a pas la même portée selon que l'énonciateur est Castel ou Sábato. Ainsi, pour Castel, le journalisme n'est qu'un mot, un tic de langage, un insupportable *isme* de plus. En revanche, Sábato pointait très précisément le rôle politique de la presse, en particulier *Democracia* et *El Laborista* qui avaient soutenu Perón lors de l'élection

[4] Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid, Cátedra, 1986, 27° édition, p. 68.

présidentielle ; la critique englobait *La Hora*, organe officiel du Parti Communiste argentin, vif opposant au début puis devenu modéré dès lors qu'il reconnaissait l'adhésion de la masse ouvrière au péronisme, et surtout à cause des excellentes relations du nouveau gouvernement avec l'Union Soviétique[5]. On connaît la position de Sábato par rapport au communisme. En 1933, il avait fondé le *Groupe Insurrexit* et la même année il avait été élu Secrétaire Général des Jeunesses Communistes, mais dès 1934 il commençait à mettre en doute le communisme et la dictature de Staline. Pour essayer de rectifier la trajectoire, le Parti l'avait envoyé suivre pendant deux ans une formation aux Ecoles Léninistes de Moscou. Sábato dira plus tard : « Era un lugar donde uno se curaba o terminaba en un gulag o en un hospital psiquiátrico ».[6]

Identique sur-impressionnisme pour la psychanalyse qui, dans les années quarante, se développait en

[5] La pensée politique de Perón, en effet, englobait le nationalisme catholique, le phalangisme espagnol, le fascisme mussolinien, et même le socialisme à la sauce péroniste. De 1939 à 1941, Perón avait été attaché militaire d'Argentine dans l'Italie de Benito Mussolini. Il ne cachait pas son admiration pour le régime fasciste de ce dernier qu'il définissait comme « une tentative de socialisme national, ni marxiste ni dogmatique ».

[6] *El túnel* porte cependant une trace moins amère du contact de Sábato avec la langue et la littérature russes : dans la *estancia* de Allende, Hunter et Mimí parlent littérature en présence de Castel (p. 127-128). La conversation porte, ce n'est pas un hasard, sur la littérature russe, les faiblesses des traductions et la prononciation espagnole des noms propres, plus près de leur sonorité d'origine : Chéjov, au lieu de Tchékhov, comme dit Mimi qui est française, ou Tolstoi avec un tréma sur le i parce qu'en russe on accentue la dernière syllabe, Tolstuá.

Argentine[7]. Castel déteste les psychanalystes. Persifleur comme toujours, il ironise sur la pénétration qu'ils affectent de donner à leur regard, « esos ojos penetrantes que los freudianos creen obligatorios en su profesión », faute de profondeur dans leur méthode ; il cite nommément celui qui, ayant entrepris de guérir une patiente, a terminé comme elle chez les fous (p. 69). De fait, à travers ce personnage de mauvais coucheur systématique, Sábato adoptait les positions de Sartre qui refusait la notion d'inconscient proposée par Freud ; s'opposant à une psychologie basée sur l'irrationalisme allemand, le philosophe français s'était essayé à une « psychanalyse rationaliste » qu'il appelait « psychanalyse existentielle ». Dans *El túnel*, les théories

[7] En effet, à Buenos Aires, en 1942, des analystes exilés d'Europe fondent avec un groupe de pionniers du cru l'APA (Asociación Psicoanalítica Argentina) reconnue officiellement par l'API (Asociación Psicoanalítica Internacional). A partir de ce moment, la pratique analytique envahit les hôpitaux, les universités, et tout l'espace culturel, un phénomène que favorisait la prospérité socio-économique argentine de l'époque. L'écrivain argentin Néstor Perlongher évoque avec sa causticité habituelle « l'irruption du lacanisme, qui vivait alors en Argentine une étape héroïque, presque pornographique, en opposition avec les petits chefs de la déjà puissante psychanalyse locale », *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, p. 199. C'est probablement au règne, pendant les décennies antérieures à 1960, de ces « petits chefs », rivaux les uns des autres, que renvoie la définition pleine de suffisance du docteur Prato : « La Sociedad Psicoanalítica, hombre (…) La única sociedad psicoanalítica reconocida internacionalmente es la nuestra. » (p. 69). Dans les années soixante, le philosophe argentin Oscar Abelardo Masotta (1930-1979), membre de la APA (Asociación Psicoanalítica Argentina), introduisait dans son pays l'œuvre de l'exégète de la doctrine freudienne le plus connu, Jacques Lacan.

du maître de Vienne, ou à tout le moins son lexique, alimentent les conversations dans les salons où, un verre à la main, les snobs passent de l'oral à l'anal, « damas y caballeros tan aseados emitiendo palabras genito-urinarias »[8].

A l'évidence, le Sábato qui écrivait ces lignes n'était pas freudien. Probablement n'était-il pas non plus tombé comme beaucoup d'Argentins dans « le marécage de l'œdipisme mammaire à la Mélanie Klein »[9] dont se gausse Néstor Perlongher, et que semblent cautionner les critiques littéraires par leur interprétation symbolique du prénom du personnage María. La Mère[10]. Ils s'engouffrent dans l'ouverture que semble proposer le tableau *Maternidad*, point de départ de l'action

[8] Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit*. p. 70

[9] *Papeles insumisos*, *op. cit.*: « el pantano del edipismo mamario, a la Melanie Klein, que ataba a los hiperpsicoanalizados argentinos a los sopores de una, aunque refinada ineluctable, adaptación » (p. 199).

[10] Le premier numéro de la revue *Revista de Psicoanálisis*, fondée en 1943, publiait une étude intitulée « Primeros estadios del conflicto de Edipo y de la formación del superyo », un des chapitres d'un livre de Mélanie Klein, *El Psicoanálisis de Niños* (1932), que la psychanalyste argentine Arminda Aberastury, considérée comme l'ambassadrice de Mélanie Klein en Argentine, était en train de traduire. Sábato avait donc la possibilité de connaître, au moins superficiellement ou par ouï-dire, les travaux de la célèbre psychanalyste autrichienne, il est même probable que, toujours curieux de tout, il se soit intéressé à ce courant qui agitait les milieux intellectuels de son pays, à tel point que le titre d'un ouvrage —plus le titre que le contenu— publié par Klein et Joan Rivière en 1937, *L'amour et la haine : le besoin de réparation*, pourrait résumer *El túnel*, ce que le texte semble en effet parfois corroborer : « después de luchar entre mi odio y mi arrepentimiento, corrí a pedirle perdón » (p. 109).

romanesque, sans s'interroger sur la relation exacte entre l'image et le titre, donc sur la véritable signification du mot. Est-ce l'état de mère, le sentiment maternel, la fonction génératrice de la femme ? Comme son titre, le tableau est ambigu. Au premier plan, une femme, visuellement proche du spectateur donc grandie par la perspective, regarde jouer un enfant. « Arriba, a la izquiedra, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota : una playa solitaria y una mujer que miraba el mar" (p. 65). La femme est vue de loin, il n'y a pas d'enfant, c'est la mer qu'elle regarde. En revanche, dans le texte surgit l'enfant, soit convoqué par María (« qué niño sos »(p. 110), soit par Castel : « a veces siento como si fuera un niño a tu lado » (p. 106), « como con mi madre cuando chico, puse la cabeza sobre su regazo" (p. 138). Ce n'est pas l'ensemble du tableau *Maternidad* que le peintre tient pour digne d'attention, mais un détail qui laisse indifférents critiques et visiteurs de l'exposition, comme une mise en garde, une comparaison avec le texte dont la signification pourrait échapper au lecteur :

> arriba, a la izquiedra, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota : una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta[11].

Car le haut du tableau fonctionne comme une mise en abyme de l'intrigue. Et ceci d'autant plus habilement que, s'agissant de peinture, l'expression empruntée par Gide à

[11] Ernesto Sábato, *El túnel*, op.cit., p. 65

l' héraldique, la petite scène, joue, par rapport au récit, un rôle identique à celui du miroir dans le tableau de Jan van Eyck que l'on cite toujours comme exemple de mise en abyme, le *Portrait des époux Arnolfini,* qui se reflètent à l'identique dans le miroir au-dessus de leurs têtes. La fenêtre par laquelle on aperçoit la femme est comme un miroir qui, tout au long de la narration, reproduit María fixée par le regard fébrile de Castel, celui qui, diégétiquement, est à la fois l'auteur du crime, celui de son histoire et celui du tableau. Castel commente son tableau comme si ce qu'il représente n'était pas ce que les gens croient voir mais ce qu'ils devraient voir, l'état d'âme du peintre incompris. Il dépeint l'attitude contemplative qu'il a peinte en des termes qui n'appartiennent pas au langage pictural mais à celui de la psychologie : « una soledad ansiosa y absoluta » (p. 65) et qui, à un mot près, définiront plus tard son propre état d'âme : « una sensación de absoluta soledad » (p. 119). María, en se projetant comme tout un chacun dans un tableau ou dans un personnage de fiction, y avait vu l'expression de sa problématique à elle : « cuántas veces sentí que eras como yo, y que también buscabas ciegamente a alguien » (p. 137), sans comprendre qu'il avait cru comprendre qu'elle le comprenait, et qu'elle conjurait ainsi son sentiment de solitude, mais que, dès lors, il ne pouvait accepter de se retrouver seul à nouveau. Le crime qu'il va commettre en la tuant sera le châtiment, absurde mais incontournable, qu'elle mérite. « Tengo que matarte, María. Me has dejado solo » (p. 163). La conclusion du roman referme la fenêtre inscrite dans le haut du tableau, la prison sera la clôture littérale

de « la caverne noire » de Castel, une histoire de fou, d'un amour fou.

Un autre moment de sur-impressionnisme narratif concerne le livre que lit María. « Un roman de Sartre », dit le texte[12] sans préciser lequel, mais on peut, on doit conjecturer qu'il s'agit de *La nausée*, œuvre au titre emblématique et première œuvre de fiction de Sartre, parue en 1938, à l'époque où Sábato écrivait *El túnel*. Il s'agit d'un simple marqueur, une discrète manière de désigner une référence avec laquelle on entend prendre quelque distance. Le texte sabatien a la forme d'un journal, comme *La nausée*. Au début, Antoine Roquentin, le narrateur, s'angoisse de ne pouvoir contrôler les événements les plus insignifiants. « J'ai voulu et je n'ai pas pu ramasser un papier qui traînait par terre (…) j'en ai été profondément impressionné : j'ai pensé que je n'étais plus libre »[13]. Puis il raisonne et conclut : « Il n'y a pas grand-chose à dire : je n'ai pas pu ramasser le papier, c'est tout »[14]. Une attitude raisonnable qui ne résiste cependant pas à la première flaque d'eau dans laquelle baigne une page arrachée à un cahier d'écolier. « Je suis resté courbé une seconde (…) puis je me suis relevé les mains vides. Je ne suis plus libre, je ne peux plus faire ce que je veux »[15]. Son aliénation est, bien entendu, d'ordre philosophique, car Sartre écarte d'entrée que son personnage souffre d'un trouble mental : « je ne suis pas du tout disposé à me croire fou, je vois même avec évidence que je ne le suis pas (…) Peut-être bien,

[12] *Id*., p. 139

[13]J.P. Sartre, *La nausée*, première édition Paris, Gallimard, 1938, Folio n° 805, p. 24.

[14] *Id.* p. 25.

[15] *Id*. p. 26.

après tout, que c'était une petite crise de folie. Il n'y en a plus trace »[16]. Roquentin est la démonstration sartrienne que chez l'homme l'existence précède l'essence : après un vécu nauséeux dont le journal n'est que la trace intérieure, il projette d'écrire vraiment, écrire un livre dont il définit l'essence : « Un livre. Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister et de sentir que j'existe. Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu'un peu de sa clarté tomberait sur mon passé »[17]. Donc, l'homme sartrien est condamné à être libre.

Le protagoniste sabatien est condamné à vivre en prison. Même si Castel a prémédité son geste, s'il a longuement guetté le moment de l'accomplir (p. 159), et s'il l'assume avant même de passer à l'acte (« Tengo que matarte » (p. 163), son comportement ne correspond pas pour autant aux critères de la liberté existentialiste. Il n'est pas cet être unique maître non seulement de ses actes et de son destin, mais également —pour le meilleur comme pour le pire— des valeurs qu'il décide d'adopter. Le mal de Castel n'est pas existentiel, il s'agit d'un désordre mental de nature pathologique, ce que souligne Sábato en conclusion, par la répétition du mot *insensato*, qui signifie à la fois fou, absurde et capable de faire du mal aux autres et à lui-même :

> En estos meses de encierro ha intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. Un cansancio muy grande, o quizá un oscuro instinto, me lo impide

[16] *Id*. p. 14 et 15.
[17] *Id.* p. 249-250.

> reiteradamente. Algún día tal vez logre hacerlo y entonces analizaré también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse.[18]

Ce final synthétise tous les éléments distillés à profusion dans le discours narratif, depuis la folie rhétorique d'une comparaison langagière (« correr como un loco » (p. 78) ou l'apparition de symptômes d'une excitabilité excessive (« terriblemente agitado » (p. 82), « pasé una noche agitada » (p. 90), « los días siguientes fueron agitados » (p. 99), jusqu'à la prise de conscience de la nature du dérèglement (« no tardaría en volverme loco » (p. 81), « creció en mí una especie de locura » (p. 102) et les manifestations de celui-ci par une hostilité croissante qui rend impossible la moindre communication : « me dio rabia » (p. 104), « dije casi irritado » (p. 106), « le decía con rabia » (p. 109), « comenté con irritación » (p. 111), alors même qu'il souhaite désespérément le contraire (« quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunión »[19] (p. 88). Castel s'autoanalyse, il maudit son tempérament schizophrénique (« ¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces » (p. 117), « mi cabeza no funcionaba bien », (p. 142), c'est-à-dire que Sábato a imaginé un personnage qui manifeste des signes de dissociation mentale entraînant des dysfonctionnements sociaux (dans son atelier, avec

[18] Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit*. p. 164. L'italique est dans le texte.

[19] L'incommunicabilité est rendue narrativement par la longue quête de Castel pour découvrir qui est María, les coups de téléphone frustrés, la visite au domicile conjugal alors que María est partie pour la maison de campagne, María retirée dans sa chambre quand Castel arrive, etc.

María et avec la prostituée, avec Allende, avec l'employée de la Poste) et comportementaux (il se baigne tout habillé pour se rafraîchir les idées) capables d'atteindre la plus extrême violence (« un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre », (p. 163) ou se manifestant au contraire par un repli autistique (dans la maison de campagne des Allende (p. 136), dans sa cellule, un enfer aux murs « chaque jour plus hermétiques » (p. 165).

Le huis clos que Castel appelle son enfer rappelle évidemment la pièce *Huis clos* de Sartre[20], commentée par le philosophe par une formule reprise à satiété, « l'enfer, c'est les autres ». Le cocktail de la Société de Psychanalyse, la partie de campagne chez les Allende, étayent l'idée sartrienne selon laquelle la cruauté des enfers peut se manifester dans les salons les plus cossus et en compagnie d'individus en apparence tout à fait fréquentables. Pourtant, l'enfermement de Castel dans et à cause de sa folie atteste que parfois l'enfer ce n'est pas les autres mais soi-même. Plus d'une dizaine d'années après la sortie du roman, Sábato confirmera l'hypothèse de la folie pathologique de Castel : dans *Sobre héroes y tumbas*, le célèbre « Informe sobre ciegos » mentionne *El túnel* comme une « chronique » que Castel a envoyée à un éditeur depuis l'hôpital psychiatrique où il est enfermé. « Hermétique », le dernier mot de la dernière phrase (« los muros de este infierno serán, así, cada vez más herméticos »), chiffre le roman. Le protagoniste métaphorise son enfermement mental indéchiffrable pour les autres, pour lui-même… et pour le lecteur, par

[20] Ecrite en 1943, la pièce fut représentée pour la première fois en 1944.

l'égarement dans un labyrinthe (« mi cabeza es un laberinto oscuro » (p.84). Borges a souvent explicitement comparé la métaphore à un labyrinthe, la déchiffrer c'est trouver une issue. La narration joue, vis-à-vis du lecteur, le rôle du labyrinthe, du « livre indéchiffrable ». En elle est inscrite une histoire qui, sans être tout à fait différente, n'en est pas pour autant exactement celle qui constitue la fiction visiblement narrée. Ainsi, le conte « El jardín de senderos que se bifurcan » propose-t-il à la sagacité interprétative un champ lexical où « déchiffrer », « savoir », « comprendre », « pénétrer », « énigme », désignent un livre au lieu d'un jardin.

Borges, disais-je, car Jorge Luis Borges[21] est en effet, ce "Georgie" auquel Mimí Allende fait allusion, on ne sait si pour laisser entendre qu'elle et son cousin appartiennent au cercle des intimes de l'écrivain qui utilisent le diminutif familier ; ou peut-être, en réponse à Hunter qui lui reproche d'écorcher l'espagnol en l'émaillant de gallicismes, lui rappelant ainsi implicitement que les Borges, mère et fils, parlaient l'anglais plutôt que l'espagnol. C'est à Borges que renvoient les considérations condescendantes de son cousin sur la littérature policière et sur Ellery Queen[22], à Borges et à son recueil *Ficciones* paru en 1944, dans

[21] Borges était un des collaborateurs assidus de la revue *Sur*, dans laquelle Sábato avait également déjà publié avant qu'elle n'accueille *El túnel*. L'empathie entre les deux hommes se traduira des années plus tard par deux publications de Sábato : en 1968, *Aproximación a la literatura de nuestro tiempo : Robbe-Grillet, Borges, Sartre* ; en 1976 : *Diálogos con Jorge Luis Borges*.

[22] Ellery Queen était le directeur de la revue *Ellery Queens's Mystery Magazine* qui lors d'un concours du conte policier avait décerné un deuxième prix à « El jardín de senderos… ».

lequel se trouvent des contes auxquels Hunter fait implicitement allusion en assurant qu'au XX° siècle le roman policier était l'équivalent des romans de chevalerie du temps de Cervantes (« Pierre Menard, autor del Quijote »), et exposant son idée « originale » pour un roman policier qui rappelle curieusement la trame de « Examen de la obra de Herbert Quain », « Tema del traidor y del héroe » et « La muerte y la brújula ». Sábato transpose la minutie tatillonne policière ou les méandres psychologiques des personnages borgésiens dans le processus infiniment complexe d'un narrateur paranoïaque dont l'objet de sarcasmes n'est pas la littérature mais la peinture.

Borges a pu servir de modèle pour le personnage de Allende, le mari de María : « era alto, flaco, tenía una hermosa cabeza » (p. 92). Pas aveugle de naissance mais « depuis peu de temps » (p. 95), il possède une bibliothèque dont les livres couvrent les murs depuis le sol jusqu'au plafond —détail auquel on reconnaît un authentique amateur de livres et un grand lecteur—, les plus volumineux étant familièrement posés sur des tables basses et même sur un fauteuil. La logique interne satisfait à la justification de leur proximité et de leur épaisseur : Allende lit en braille, d'où le volume des ouvrages. La cécité n'a pas ralenti son goût pour la lecture puisque les livres en braille, éparpillés à portée de main, sont à l'évidence les plus récemment consultés. Il n'est pas impossible que María, quant à elle, doive plus d'un trait à Estela Canto dont Borges était à l'époque amoureux au point de lui avoir proposé le mariage, union qu'elle avait refusée parce que Georgie ne lui inspirait qu'une amicale indifférence, expliquait-elle des années

plus tard. En revanche, la remarque de Castel, « debo confesar ahora que los ciegos no me gustan nada y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras. », ne vise évidemment pas Borges, elle révèle, bien avant *Informe sobre ciegos* (1961) et *El escritor y sus fantasmas* (1963)—, non pas un fantasme d'écriture mais une probable angoisse réelle de l'écrivain face à une pathologie dont il sera victime, certes plus tard mais dont il notait peut-être déjà secrètement les symptômes.

"Ils ne mouraient pas tous…"

Edmundo Paz Soldán vient au monde en 1967 dans une Bolivie dont on pourrait penser qu'après sa défaite contre le Paraguay lors de la guerre du Chaco, qui avait coûté d'énormes pertes humaines et une grande partie de son territoire, elle avait réussi à colmater le gouffre économique et à se stabiliser politiquement. Il n'en était rien : depuis 1964 le pays était aux mains de gouvernements militaires, sur fond de coups d'Etat, d'hyper inflation, d'endettement public colmaté en partie par les devises provenant de la vente illégale de cocaïne ; à partir de 1982 une série de brefs gouvernements semi démocratiques sombrent dans de violents soulèvements populaires, entre autres en 2000 la Guerre dite de l'Eau de Cochabamba, le lieu de naissance de Paz Soldán. En 2003, la plupart des syndicats, dont le MAS (Movimiento Al Socialismo) du leader indigène Evo Morales, appellent à une grève générale illimitée. La violence se propage à la plupart des villes du pays, jusqu'à l'élection de Evo Morales Ayma en 2006. Les convulsions

politiques du pays entre 2002 et 2003 font l'objet de *Palacio quemado*, publié en 2007 par Alfaguara.[23]

Los vivos y los muertos[24] n'était pas l'œuvre d'un débutant, comme *El túnel* et *El trueno.*... A la parution du livre, Paz Soldán avait à déjà son actif, outre trois recueils de contes, sept autres romans, dont *Palacio quemado*. Il avait quitté la Bolivie pour aller étudier à l'étranger. Ce fut d'abord, en Argentine et sans réelle vocation, des études d'ingénierie, puis les Relations Internationales ; ensuite, Sciences Politiques à Huntsville, Alabama, où en 1991 il obtient sa licence. En 1997, avec en poche un doctorat en Langues et littérature hispaniques délivré par Berkley, en Californie, il enseigne depuis cette même année la littérature latino-américaine à l'Université de Cornell, située à Ithaque, Etat de New York, où il réside désormais. Rien n'indique jusqu'à présent qu'il envisage de revenir en Bolivie, pour des raisons qu'il exposait dans en entretien qu'il accordait en 1999 à Susana Pajares Toska —professeur à l'Université de Stockolm et spécialiste de la culture et de l'esthétique digitales— lors de la présentation de *Río fugitivo* (1998) à Madrid.

> tengo un enfrentamiento con algunos críticos. Mis primeros cuentos ni siquiera transcurrían en Bolivia, fueron bien recibidos pero siempre con este reparo de que podrían haber ocurrido en

[23] Palacio Quemado est le nom populaire qui désigne en Bolivie le Palais Présidentiel, situé au centre de La Paz, face à la Cathédrale Métropolitaine Nuestra Señora de la Paz.

[24] Edmundo Paz Roldán, *Los vivos y los muertos*, Madrid, Alfaguara, 2009. Cf. Dorita Nouhaud, « Un mal qui semait la terreur », *Les Langues Néo-latines*, spécial concours, n° 355, décembre 2010.

> cualquier parte y no eran “bolivianos”. Esto es ridículo, como si la literatura pasara por la nacionalidad. La crítica está allí muy politizada, y no acepta que un mundo tan hueco y banal como el de la clase media burguesa pueda servir de materia novelesca. Es un mundo despreciable, pero muy novelable, y yo tengo con él una relación de amor y odio porque es donde me crié, nunca acabo de rechazarlo del todo, aunque siempre me he sentido incómodo.
> (…)
> siempre vuelvo aunque cada vez me cuesta más. Mis amigos escritores me decían, “no puedes estar a bien con Dios y con el diablo.” Y yo creía que sí. Con mis amigos bolivianos no hablo nada de literatura, hablamos de fútbol, de mujeres... una charla vacía, pero ellos son así y los quiero desde mi infancia. Nos quedan recuerdos muy primordiales de la adolescencia, pero nuestra forma de ver el mundo ya no tiene nada que ver. Cada vez los busco menos y cada vez me aburro más fácilmente en Bolivia.[25]

En évoquant ses premiers contes auxquels la critique refuse l’étiquette de boliviens parce qu’ils n’ont pas pour cadre la Bolivie, Paz Soldán fait allusion à *Las máscaras de la nada* (1992) et *Desapariciones* (1994), réunis par Alfaguara en 2004 dans *Desencuentros.* Textes courts, parfois même très courts et d’inspiration borgésienne (en

[25] Susana Pajares Toska, *Espéculo*. N° 12, Revista electrónica cuatrimestral de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Les premières pages de *La materia del deseo* dépeignent le désenchantement d’un des retours en Bolivie.

particulier *Las máscaras…*, un magnifique recueil), ils égrènent les errances de personnages —de tout poil mais tous plus ou moins déjantés—, aussi bien à La Paz et Cochabamba qu'en Californie et dans le Mississipi. Dans ses romans l'action se situe aussi parfois hors de son pays, par exemple une grande capitale d'Amérique latine dans *Sueños digitales* ou Madison dans *Los vivos y los muertos*, dans l'Etat de New York, mais la plupart du temps le protagoniste habite ou revient à Río Fugitivo, transposition romanesque de sa Cochabamba natale, dont la fondation littéraire se trouve dans *Las máscaras de la nada*, à travers « Las dos ciudades », « Cochabamba », « La ciudad inexistente », dont « les trente-sept chemins qui sortent de la ville me ramènent à la maison »[26].

Comme Roa Bastos, comme Sábato, par la littérature Paz Soldán ne quitte pas son pays. Ainsi, *Río fugitivo* (1998), *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001) se passent dans l'imaginaire Río Fugitivo, transposition de sa Cochabamba natale, l'équivalent de ce qu'est Santa María chez l'Uruguyen Juan Carlos Onetti. Les trois romans abordent, sur un fond commun policier, les problèmes politiques de son pays mêlés à des questions technologiques et humaines. Avec *Los vivos y los muertos* Paz Soldán revient à l'attitude linguistique décontractée qu'il inaugurait dans *La materia del deseo*, mêlant des tournures colloquiales boliviennes à des expressions et même à des paragraphes entiers en anglais, correspondant au langage des jeunes Latino-américains d'aujourd'hui. Cette concession à un éventuel public "branché" n'avait pas fait l'unanimité des critiques,

[26] Edmundo Paz Soldán, « Los caminos », in *Las máscaras de la nada, Bolivia*, Editorial Nuevo Milenio, 2010, 3a ed. p. 70.

habitués à l'absence dans ses œuvres précédentes de régionalismes et d'anglicismes. Dans *Los vivos y los muertos* il n'y a que peu d'anglais, exception faite pour les paroles des groupes préférés par la jeunesse de Madison. L'ignorance de cette langue —qui n'est d'ailleurs pas un parler académique—, prive le lecteur d'apprécier le travail du texte en jeux de mots se rapportant à la chanson. En revanche, le maintien de la langue originale est une réussite car le référent diégétique étant l'atmosphère sonore dans laquelle sont immergés ces jeunes qui vivent avec les écouteurs sur les oreilles, la phonétique, implicite, de l'anglais remplace dans l'écrit la musique connotée.

A la différence de Sábato, évident émule de Borges dans l'art de se torturer agréablement les méninges, Paz Soldán, résidant et enseignant aux USA, n'est pas allé chercher son modèle littéraire chez le grand Argentin, mais dans la tradition littéraire nord-américaine dont on connaît la robustesse tant par ses thèmes que pour la liberté langagière. Reste l'approche pédagogique de ce roman, dès lors qu'il est proposé pour un concours de recrutement d'enseignants du second degré et que ceux-ci ne manqueront pas, pratique bien connue, d'en faire bénéficier plus tard leurs élèves. Lorsqu'un lecteur voit sur la couverture d'un livre le mot « roman », en l'ouvrant il accepte d'entrer dans un monde de fiction dont les règles ne sont pas celles en vigueur dans la société mais celles de la littérature. Certes, le mot « roman » n'apparaît pas sur la couverture du livre, et dans une « Note finale » Paz Soldán a pris soin d'expliquer qu'un fait-divers lu dans la presse sur des gamins nord-américains avec lesquels il n'avait pas grand

chose en commun était devenu « un récit très personnel »[27] de sorte que le texte, qui aurait pu être un thriller, termine en « méditation sur la perte »[28]. Mais la transposition romanesque est sans équivoque et la technique choisie traduit la position idéologique de l'écrivain : narrativité brisée, crudité du langage et perturbations discursives ne visent pas à légitimer mais au contraire à dynamiter un système géré par le mal. Un roman n'est donc pas moral ou immoral. La question est d'analyser comment un fait interdit par la morale (viol, meurtre, etc.) quitte par l'écriture le domaine du tabou pour devenir acceptable en acquérant le statut de littérature. Apprécier le projet à sa juste valeur requiert la formation intellectuelle nécessaire pour en percevoir les mécanismes. Pour le lecteur courant, le choix d'engager ou non jusqu'au bout l'aventure avec Paz Soldán sur les routes de Madison —il ne s'agit pas d'un jeu de mots à cause du film de Clint Eastwood—, relève de sa responsabilité personnelle. Les candidats, qui eux n'ont pas le choix, peuvent se sentir mal à l'aise dans l'univers glauque des monologues d'un violeur assassin, mais ils doivent faire l'effort de distinguer clairement les points de vue narratifs, éviter de tomber dans l'illusion réaliste et confondant personnages et personnes réelles, ne pas prendre fait et cause ou dresser des réquisitoires comme dans les discussions de bistrot.

[27] Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muerto*, *op. cit*. p. 205.
[28] *Ibid*.