



ISSN 2110-6126

ISSN en ligne 2261-1061

Moi, un Autre – notes sur la question de l'exil

Marilia Amorim

Université de Paris VIII, France

mamorim@univ-paris8.fr

José Alberto Cotta

Université de São Paulo – FAPESP, Brésil

josecotta@usp.br

Résumé

La notion d'exil est ici interrogée en tant que condition inhérente à l'homme. Au-delà de toute pathologie éventuelle, l'homme est en situation d'expulsé de lui-même car, inachevé depuis toujours, il est débiteur de l'*autre* pour pouvoir se constituer. Cette hypothèse est développée à partir de deux approches complémentaires. Premièrement, une approche clinique et littéraire, basée sur l'écriture d'Imre Kertész, fait appel aux concepts psychanalytiques de Freud et de Winnicott. Deuxièmement, des concepts de Bakhtine et de Wittgenstein sont convoqués pour traiter la question du point de vue du langage.

Mots-clés : exil, exotopie, altérité, identité

Me, another. Notes on the issue of exile

Abstract

The notion of exile we investigate here is understood as inherent to the human condition. Beyond any eventual pathology, the individual is in a condition of expelled of himself, as, ever since unfinished, he is in debt of the *other* in order to be constituted. Such hypothesis is developed from two complementary approaches. In first place, a clinical and literary approach, based on the work of Imre Kertész, recurs to psychoanalytic concepts of Freud and Winnicott. In second, concepts of Bakhtin and Wittgenstein are evoked to deal with the question from the language point of view.

Keywords : exile, outsidership, alterity, identity

Cet article est écrit en deux parties, chacune correspondant à un auteur. Ainsi, nous essaierons de restituer en partie le dialogue qui a eu lieu en 2014 à l'Université de São Paulo, au Brésil, lors d'un colloque¹ du Département de Psychologie Clinique.

La première partie, présentée par Cotta, amène une approche à la fois clinique et littéraire de la question ; la seconde, présentée par Amorim, répond à la première du point de vue d'une problématique du langage.

J.A. Cotta

Je commencerai avec une lettre, datée du 3 mars 2014, que j'ai écrite à Imre Kertész, auteur hongrois, Prix Nobel de Littérature pour l'année 2002.

Cher Monsieur Kertész,

Le but de cette lettre est d'exprimer ma profonde gratitude envers l'être que vous êtes et pour les livres que vous avez écrits : la grandeur de votre personne comme celle de votre oeuvre ont exercé sur moi une extraordinaire influence. Plus encore : cette influence m'a changé, a changé ma vie.

Je vous suis également profondément reconnaissant car votre oeuvre m'a permis d'approfondir ma compréhension de la condition humaine de l'exil. En particulier, de ma propre condition d'exilé.

En de nombreuses occasions, en lisant vos livres, j'ai pu me voir dans vos yeux, comme si vos yeux reflétaient les miens. Une telle résonance me rappelle Mia Couto (2013 : 55) lorsqu'il demande : "Quel regard est à moi dans tes yeux?" et pour laquelle je propose une variante : "Quels sont mes yeux dans tes yeux ?".

À mes yeux, le Grand Artiste est celui qui dévoile la condition humaine. Votre travail s'insère, parfaitement, dans le cadre de cette conception : par la lecture de votre littérature j'ai appris beaucoup plus sur la condition humaine qu'en étudiant des auteurs en psychanalyse. Ici, je me souviens de Freud qui disait que les artistes ont une sensibilité si particulière pour sentir et comprendre les personnes qu'ils sont nettement en avance sur les médecins et qu'ils nous aident à élargir notre conscience de la nature humaine...

Votre travail me rappelle les paroles d'un autre psychanalyste, Winnicott : il dit que la meilleure manière de faire face à notre souffrance, c'est d'être créatif, c'est de faire un geste à partir de notre douleur, de notre vide. Je me permets de dire que ce geste, sans aucun doute, vous l'avez fait ! J'ajouterais que vous n'avez jamais perdu votre belle humanité, ni votre innocence d'enfant. Vous n'avez pas perdu non plus votre noblesse, car vous avez pu découvrir de la beauté même en regardant le visage de votre tortionnaire nazi... Ici, je rappelle Dostoïevski qui dit : "La beauté sauvera le monde"...

Votre littérature m'a aussi aidé à conceptualiser ce que j'appelle l'exil humain, une expression que j'ai créée en portugais (desterro humano) pour me référer non pas à l'exil provoqué par des situations politiques, ou par des migrations dues à des guerres ou à des situations économique-sociales catastrophiques, mais à une série de sentiments et de comportements de l'individu, nés des sensations de ne pas appartenir à la race humaine et de ne pas avoir de relation: avec soi-même, avec son corps, sa famille, sa communauté, son pays ni avec le monde en général. Dans ce sens, avec vous j'ai appris deux leçons fondamentales : 1) l'exil humain se situe au-delà de la pathologie; 2) il est une condition ontologique de l'être humain.

J'aimerais conclure en exprimant toute la gratitude que j'éprouve envers vous et votre littérature, car c'est vous et votre travail qui me sauvez sans cesse de mon propre exil.

En espérant que cette lettre vous trouvera en bonne santé, je vous prie de recevoir, Cher Monsieur Kertész, l'assurance de ma sincère admiration et de ma profonde gratitude.

José Alberto Cotta

PS - Vous ne me connaissez pas. Mais peut-être avez-vous entendu parler de moi par votre chère femme et par Márton et, qui sait, peut-être aussi par Földényi, personnes avec qui j'ai eu l'honneur de correspondre. Je développe une recherche au niveau post-doctoral à l'Université de São Paulo, au Brésil, qui a pour thème " l'exil humain (desterro humano) : un dialogue entre la Psychanalyse et la Littérature ". En ce qui concerne l'aspect Littérature, votre travail est au centre de mes investigations académiques. Et cette recherche est due, sans aucun doute, à votre influence. C'est, également, un hommage que je vous rends !!! Une fois de plus, merci infiniment !

Kertész et la vulnérabilité humaine

Heurêka est le titre qu'Imre Kertész a donné à son discours de réception du Prix Nobel de Littérature, en 2002, publié dans son livre au titre suggestif *La langue exilée*² (Kertész, 2004a). Il commence ainsi son discours :

Je me dois de commencer par un aveu, étrange peut-être, mais sincère. Au moment où j'ai pris l'avion pour venir recevoir, ici à Stockholm, le Prix Nobel de Littérature de cette année, j'ai senti dans mon dos le regard étrange, fixe, d'un observateur impartial; et même en ce moment solennel où je me trouve être le centre des attentions, je me sens plus proche de cet observateur froid que de l'écrivain dont le travail, subitement, est lu dans le monde entier. Je ne peux qu'espérer que les paroles que j'aurai l'honneur de prononcer en cette

occasion spéciale m'aideront à résoudre cette dualité et à unifier les deux êtres qui vivent en moi. (2004a : 9).

Les dernières paroles de son discours sont :

En somme, je suis mort une fois pour pouvoir vivre - et c'est peut-être cela ma vraie histoire. S'il en est ainsi, je dédie mon travail, né de la mort d'un enfant, aux millions de personnes qui sont mortes et à tous ceux qui se souviennent encore d'elles. Mais puisque nous parlons ici de littérature, de ce genre de littérature qui, selon l'Académie, est également témoignage, il se peut qu'elle soit utile dans l'avenir et - c'est d'ailleurs mon désir - elle pourra effectivement être utile pour l'avenir. Car j'ai le sentiment que, en réfléchissant à l'impact traumatisant d'Auschwitz, je finis par aboutir aux questions fondamentales de la vitalité et de la créativité de l'homme d'aujourd'hui ; et, en pensant à Auschwitz de cette manière, je pense, paradoxalement peut-être, non pas au passé, mais à l'avenir (2004a : 19-20).

Kertész consacre son métier à dévoiler la condition humaine de vulnérabilité, de fragilité et de dépendance. Il est aussi, par excellence, l'auteur de la condition humaine de l'isolement. Cet écrivain hongrois fait de son oeuvre une réflexion sur l'existence, la mort, l'identité et l'écriture. Il dit (Kertész, 1999) :

La mythologie moderne commence par une constatation éminemment négative : Dieu a créé le monde, l'homme a créé Auschwitz. (1999 : 118)

Cela ressemble étonnamment à la réponse que le roi Midas a forcé Silène à lui donner : "Ce que tu dois préférer à tout [...] c'est de n'être pas né, de ne pas être, d'être néant. Mais, après cela, ce que tu peux désirer de mieux, c'est de mourir bientôt" (1999 : 120).

Bien que j'aie grandi dans le néant et que j'aie appris dès l'enfance à m'adapter au néant par ma raison pure - ou plutôt par ma raison pratique -, à me mouvoir dans le néant et à m'y orienter comme si le néant signifiait pour moi la vie dans laquelle il me fallait trouver des repères, et cela n'a pas été plus difficile qu'apprendre à parler pour un enfant : si ma foi enfantine dans les valeurs originales - je dirais originelles - n'était pas restée intacte, je n'aurais jamais rien pu créer (1999 : 122-123).

Il porte en lui des expériences d'États, de sociétés et de relations objectales non reconnaissantes, où domine la chosification de l'autre et ce qu'Hannah Arendt (1990) a appelé "la banalisation du mal" : il a survécu aux atrocités d'Auschwitz-Birkenau, Buchenwald et Zeitz, où il a été déporté à l'âge de quinze ans ; après la guerre, l'expérience d'être traité comme une chose se répète, cette fois sous la

dictature communiste de Hongrie; dans la sphère des relations objectales, il a vécu sous l'emprise d'un père autoritaire et d'une famille cynique. Dans *Liquidation* (Kertész, 2004b), autre titre également très suggestif, il nous dit :

Nous vivons à l'ère de la catastrophe, chaque homme est un porteur de la catastrophe, c'est pourquoi il faut un art de vivre particulier si on veut survivre, dit-il. L'homme de la catastrophe n'a pas de destin, pas de qualités, pas de caractère. Son environnement social effroyable - l'État, la dictature, appelle cela comme tu veux - l'attire avec la force d'un tourbillon vertigineux jusqu'à ce qu'il cesse de résister et que le chaos jaillisse en lui comme un geyser brûlant - et que le chaos devienne son élément naturel. Pour lui, il n'y a plus de retour possible vers un centre du Moi, vers une certitude inébranlable et indéniable du Moi : il est, au sens le plus propre du terme, perdu. L'être sans Moi, c'est la catastrophe, le Mal véritable et bizarrement, dit Bé, sans être mauvais lui-même il est capable de tous les méfaits. Les paroles de la Bible sont à nouveau d'actualité : résiste à la tentation, garde-toi de te connaître, sinon tu seras damné, dit-il. (2004b : 59).

Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* (Kertész, 1995), il commence le livre par un retentissant "Non !". Il explique, dans cet ouvrage, les raisons pour lesquelles il a refusé d'être père, malgré le prix à payer, l'immense douleur de se séparer de A., son épouse bien-aimée. Dans ce texte, il déclare qu'à son avis Auschwitz, la dictature communiste hongroise et sa famille de juifs orthodoxes s'équivalent lorsqu'il s'agit de traiter l'autre comme s'il n'était rien, comme s'il n'était personne. On peut ainsi comprendre la contradiction du titre - *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* - car *Kaddish*, de l'araméen sacré, est une prière juive traditionnelle en hommage aux morts...

D'autre part, dans *Un autre* (Kertész, 1999)³, une sorte d'autobiographie dans laquelle il rapporte ses nombreux voyages, non pas en tant que simple touriste, mais plutôt, dans un certain sens, en tant que chercheur qui étudie la condition humaine, il se dit être un éternel exilé, où qu'il habite, où qu'il se trouve. Il nous dit qu'il n'a pas de nid; qu'il a une patrie sans l'avoir :

C'est différent d'être déraciné dans son pays et à l'étranger où on peut trouver une patrie dans le déracinement. (1999 : 80)

Je vis comme un fugitif⁴. De ce seul point de vue, je vis comme il se doit : je suis un fugitif. (1999 : 69).

Kertész sait qu'il a une langue maternelle, mais sa langue est étrangère :

La langue - oui, c'est tout ce qui m'y lie. Comme c'est bizarre. Cette langue étrangère est ma langue maternelle. Celle dans laquelle je comprends mes assassins. (1999 : 34).

Il se demande “ qui suis-je ?”, mais sait qu’il est impossible de répondre à cette question :

Parfois surgit en moi cette question (sans réponse) : qui suis-je, que suis-je, et quelle est mon histoire particulière ? (1999 : 29)

“Je” : une fiction dont nous pouvons tout au plus être les coauteurs. “Je est un autre”. (Rimbaud). (1999 : 15).

Je suis un juif d’une autre espèce. De quelle espèce ? D’aucune. Il y a longtemps que je ne cherche plus ni ma patrie ni mon identité. Je suis différent d’eux, différent des autres, différent de moi. (1999 : 133-134).

Parfois, je m’oblige à sortir de la cachette paisible de mon anonymat quand j’entends prononcer ou que je vois écrit le nom de I. K. - mais je ne m’y identifierai jamais. (1999 : 16)

Vous n’attendez quand même pas de moi que je conceptualise mon appartenance nationale, religieuse et raciale ? Vous ne voulez quand même pas que j’aie une identité ?

Je vais donc vous l’avouer : je n’ai qu’une seule identité, l’écriture. (Une identité qui s’écrit elle-même).

Et par ailleurs qui suis-je ? Mais qui pourrait le savoir ? (1999 : 67).

Après avoir relaté la stupéfaction, l’impuissance, l’angoisse et la douleur qu’il a ressenties en entendant le diagnostic médical mortifère communiqué à Albina, son épouse bien-aimée, et après nous avoir informés de son décès, il termine ainsi *Un autre* :

Mon histoire s’est détachée de moi : soudain, je perds l’équilibre comme si j’étais perdu, et qu’entre le passé et le futur je glissais hors du temps. Plus tard, je me redresserai de cet effondrement et j’obéirai à cet appel insistant, à cette voix qui, au-delà du brouillard qui m’entoure à présent, m’invite à vivre à nouveau. Mais en ce moment, ne sachant rien, ne comprenant rien, je me tiens à la limite de la vie et de la mort, le corps penché en avant, vers la mort, ma tête se retourne encore vers la vie, mon pied se lève pour un pas indécis. Où se posera-t-il ? Peu importe, car celui qui fera le pas, ce ne sera plus moi, ce sera un autre... (1999 : 150).

Kertész et la question de l’altérité

Rien n’indique que l’un ait lu l’autre. Mais par un de ces curieux mystères de la vie, Kertész et Winnicott partagent de nombreux points de vue. L’un d’eux est l’idée que l’individu a besoin d’un autre pour constituer son vrai self.

Dans *Jeu et réalité*, Winnicott (1975) nous parle de la fonction spéculaire de la mère suffisamment bonne, qui aurait pour but de renvoyer le bébé à lui-même : en se regardant dans les yeux de la mère, le bébé s'y verrait reflété. Cela revient à dire que la mère est un *autre* qui aime le sujet bébé, l'accepte, le reconnaît, le respecte et, pourquoi pas, le légitime en tant que personne singulière.

À ce sujet, j'aimerais faire trois commentaires : le premier est que Winnicott parle d'une situation idéale; le second est que, même si l'individu a eu la chance, disons, d'avoir eu une mère suffisamment bonne qui le renvoie à lui-même, cette expérience ne le rend pas invulnérable en présence d'un *autre* qui le voit comme un rien, comme un reste ; il suffit de constater la condition humaine de dépendance, de vulnérabilité et de fragilité, ainsi que le besoin de l'autre dont l'être humain fait preuve pour se constituer toujours et toujours, même si sa mère a été suffisamment bonne selon la conception de Winnicott.

Le troisième aspect que j'aimerais aborder concerne la figure d'altérité désignée Gorgone: dans son livre *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*, Marilia Amorim (1996), sur les pas de Vernant (1985), nous dit que la Grèce antique disposait de trois figures mythiques pour rendre intelligible l'événement de l'altérité: Dyonisos, Artémis et Gorgone. C'est sur cette dernière que je voudrais m'attarder :

Selon Jean-Pierre Vernant, ces formes se marquent dans trois puissances de l'au-delà, les trois dieux à masque - Gorgô, Dionysos et Artémis. Ces trois figures concernent l'expérience que les Grecs ont pu faire de l'Autre, dans les formes qu'ils lui ont prêtées.

Le masque monstrueux de Gorgô traduit l'altérité extrême. C'est l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos : l'affrontement avec la mort, imposé par le regard de Gorgô. Celui qui croise son regard, tout être qui vit, se meut et voit la lumière du soleil, se transforme en pierre glacée, figée, aveugle et enténébrée. Du point de vue de l'homme, la mort qu'incarne Gorgô serait, par l'opposition même au monde des vivants, l'Autre absolu.

Regarder Gorgô dans les yeux, c'est se trouver dans la dimension de la terreur : « croiser le regard avec l'œil qui, ne cessant de vous fixer, est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit. » (1996 : 47)⁵.

Elle explique également la manière dont le philosophe Lyotard conçoit l'altérité radicale d'Auschwitz :

Auschwitz : nom qui marque la limite de la connaissance historique, nom propre d'une para-expérience ou d'une destruction de l'expérience. Territoire

d'absence totale de légitimation où l'énonciation même de l'expérience est impossible. Dans les camps d'extermination, il n'y aurait pas eu de sujet à la première personne du pluriel ; aucune phrase n'aurait été construite dans la modalité du « Nous faisons ceci » ou du « Ils nous faisaient cela ». Chacun aurait été réduit à la solitude et au silence et il n'y aurait pas eu de témoin collectif. (Amorim, 1996 : 51).

Or, Kertész a vécu l'expérience radicale de s'être retrouvé, de nombreuses fois, face à face avec l'altérité hideuse de Gorgone, tant dans les camps de concentration que durant et après la dictature communiste dans son pays, et même dans sa propre famille et parmi les amis de la famille. En attribuant Auschwitz non pas à l'antisémitisme, mais bien au totalitarisme, en d'autres termes à l'altérité de Gorgone, il sait que cette figure mythique de l'altérité ne s'est pas limitée à la période nazie, mais qu'en fait elle continue à exister et peut se manifester en tout lieu, à tout moment, comme, par exemple, selon Kertész (1999 : 107): *Dans le pays voisin, on s'étripe et on viole, l'Afrique est un Auschwitz* .

Nous pouvons vérifier la présence de ce que j'appellerais l'altérité Auschwitz/Gorgone dans nombre d'exemples contemporains: depuis l'attaque du 11 septembre aux tours de New York jusqu'à l'indifférence de l'humanité envers les légions d'affamés en Afrique.

En ce qui concerne la clinique, de nombreux patients se sentent traités par d'autres comme n'étant rien, comme n'étant personne. Ils parlent d'expériences semblables à celles abordées par Kertész, dans la mesure où ils rapportent avoir été traversés par des expériences atroces. Car ils disent avoir été traités par l'autre comme étant *non humains*. C'est pour cette raison que je partage la position de Kertész lorsqu'il affirme qu'Auschwitz existe toujours ; j'observe en effet que l'événement atroce se produit non seulement dans les relations entre les personnes mais surtout qu'il est explicité dans la situation clinique.

Pour conclure, je veux croire qu'au-delà de la littérature de Kertész, de la souffrance manifestée par nos patients, et des questions soulevées ici, se trouve une interrogation ontologique. Et puisque, justement, elle est ontologique et compte tenu de la condition de vulnérabilité, de fragilité et de dépendance inhérentes à l'être humain, l'individu la formule un nombre incalculable de fois, de sa naissance jusqu'à sa mort. Et selon celui qui y répond, celui qui la pose peut être emmené à Auschwitz ou être victime d'un homme-bombe qui tue au nom d'Allah. Les manières de formuler cette question sont diverses. En paraphrasant la fameuse expression de Flaubert (2007) dans *Madame Bovary*, "*le mot juste*", il me semble que la "phrase juste" pour cette interrogation ontologique est celle qui, à partir de Mia Couto (2013), j'énonce ainsi : *Quels sont mes yeux, dans tes yeux ?*

M. Amorim

Ce n'est pas la première fois que je suis invitée à parler de l'exil. La première remonte justement à une proposition de Jacques Demorgon, rédacteur en chef de cette revue. Ayant moi-même une expérience de l'exil, je lui avais fait part, de façon informelle, de quelques-unes des impressions que j'éprouvais à cette place. Bien que s'agissant d'un exil choisi puisque que j'ai quitté le Brésil pour venir en France faire mon doctorat et que, par la suite, j'ai pris la décision d'y rester, l'expérience de l'exil m'est en partie familière et actuelle. Pourtant, je vis en France depuis vingt-cinq ans et j'ai la nationalité française. Je livrerai ici quelques bribes de cette expérience à titre de préambule à mes commentaires sur la question.

La première impression forte m'est arrivée lors du premier cours que j'ai fait à l'université. J'étais encore en train de préparer ma thèse quand des collègues m'ont invitée à prendre en charge une discipline pour la maîtrise de Communication à l'Université de Paris VIII. J'étais professeur à l'université dans mon pays d'origine, mais le premier jour de cours en France, je me sentais très inquiète. Je me disais que peut-être je ne serais pas capable d'enseigner dans une langue étrangère, à des étudiants étrangers, dans une université étrangère... Les premières cinq minutes ont été éprouvantes. Mais, peu à peu, je n'y pensais plus et je me sentais à l'aise. Une fois les étudiants partis, je réfléchissais au cours que j'avais fait et c'était avec une grande surprise que je ne voyais pas de différence significative par rapport à mes cours au Brésil.

Première conclusion : le « parler » théorique est universel. Aborder des questions conceptuelles, les expliquer et les discuter est « une façon de parler », un *jeu de langage* dans le sens de Wittgenstein, ou encore, selon Bakhtine, un *genre discursif* spécifique dont la syntaxe, les énoncés-types, la sphère de production et de circulation, l'enjeu et le rapport des places énonciatives ne changent pas en fonction de la langue. Pour pouvoir se mettre en place, ce genre discursif demande, dans n'importe quelle langue, un fond culturel commun qui est celui de la culture occidentale concernant la pensée, la familiarité avec le débat théorique et, bien entendu, l'intertextualité du domaine traité. Etant donné que les étudiants à qui je m'adressais correspondaient à ce cas de figure, les éventuels petits problèmes quant à la traduction exacte de certains termes n'entraînaient aucun obstacle à notre travail commun. Quant à mon accent inévitablement exotique, il était pris avec sympathie et sourires par les étudiants. Faire cours en France et en français était à peu près la même chose que faire cours au Brésil et en portugais. Je me sentais comme si j'étais dans mon université d'origine.

Par contre, à vingt-cinq ans passés de cette époque, je constate que la maîtrise de la langue en laquelle le cours se fait, en l'occurrence le français, ne garantit

pas aux étudiants d'aujourd'hui la compréhension des questions traitées et de leurs enjeux. Leur totale absence de familiarité avec le genre discursif que devrait mobiliser le processus de pensée à l'université empêche le travail avec les théories et les outils conceptuels de base requis dans leur domaine d'études. Le genre discursif de l'enseignement universitaire ainsi que le fond culturel sur lequel il s'appuie deviennent aujourd'hui un véritable lieu d'exil pour l'enseignant d'un côté, mais également pour l'étudiant. Entre eux, un abîme se creuse et l'étrangeté réciproque est presque aussi grande que celle d'un pays étranger sur lequel on serait tombé par des circonstances malheureuses.

Ainsi, la deuxième conclusion est que la distinction entre *langue* et *genre discursif*, distinction que la linguistique contemporaine ne cesse de confirmer, est capitale pour penser la question de l'exil et du dépaysement. Avant d'entamer toute réflexion sur le sujet, il faudra, à chaque fois, se demander à propos de quel « pays » parle-t-on.

Passons maintenant au dépaysement de la langue et de son exil. Toujours dans cette première expérience d'enseignante en France, à l'époque où l'on pouvait encore trouver toutes les bonnes conditions décrites ci-dessus, si la durée du cours était trop longue, par exemple, quand les cours avaient lieu pendant toute une journée, matin et après-midi de suite, je ressentais une forme particulière de fatigue. Tout en ayant une maîtrise suffisante de la langue française, vers la fin de la journée, le fait de parler des heures d'affilée dans une langue quand même étrangère, m'épuisait. Je plaisantais avec mes étudiants en leur disant que je commençais à *avoir mal aux phonèmes*.

Cette expression, quoiqu'inusitée, est parfaitement exacte. Car les phonèmes se construisent dans le corps. L'apprentissage de la langue maternelle, avec les sonorités et la musique propres à cette langue opère une sorte d'orthopédie de l'appareil phonatoire (cordes vocales, larynx, pharynx, cavité buccale et nez) de façon à ce que cette langue, et pas une autre, s'y inscrive une fois pour toutes. Le parlant natif parlera alors sans jamais se rendre compte du travail corporel qui permet de produire les sonorités et, surtout, leurs différences minimales (les phonèmes) qui sont à la base de la production des morphèmes. Plus l'apprentissage d'une deuxième ou troisième langue sera tardif, plus le modelage orthopédique peinera à s'inscrire sur le corps du sujet parlant.

Quand j'avais *mal aux phonèmes*, et je peux l'avoir encore aujourd'hui, c'étaient tous les muscles de ma bouche qui se faisaient sentir. Cette quasi douleur s'accompagnait d'une progressive « dissolution » des différences phonématiques qui, appartenant à une inscription tardive sur mon corps, quittaient le terrain pour

donner place à celles qui ne font pas mal, c'est-à-dire celles de ma langue maternelle. L'image qui me venait à l'esprit était que la langue française m'était comme une glace qui ne pouvait garder sa forme qu'obéissant à une certaine limite de temps. Après quoi, les phonèmes se mettaient à *fondre*. Sachant que les différences phonématiques de la langue sont à la base de la construction des morphèmes, les unités minimales dotées de signification, et de l'axe paradigmatique à l'intérieur duquel se joue le choix des mots à utiliser, c'est tout simplement la possibilité même du dire qui se perd quand les phonèmes *fondent*. Dans une sorte de réflexe impensé, des mots de ma langue maternelle commençaient alors à se glisser dans mes phrases françaises.

L'inconfort linguistique de l'exil peut donc avoir cette dimension particulière, souvent oubliée dans les récits des exilés. Il est courant de parler de fatigue à force de parler et d'entendre longtemps une langue étrangère, mais, la plupart du temps, on la réfère à une fatigue « mentale » et non pas corporelle. J'y reviendrai plus loin.

Je réponds maintenant à la deuxième invitation qui est celle de J.A. Cotta pour commenter son travail sur la question de l'exil. Le premier point que je souhaite commenter concerne la relation que j'identifie entre l'impossibilité de répondre à la question de l'identité - *Qui suis-je ?* - et la proposition de Mia Couto, écrivain lusophone de Mozambique :

Quel regard est à moi dans tes yeux ?

Ainsi que la variante proposée par Cotta :

Quels sont mes yeux dans tes yeux ?

Elles évoquent un concept de Mikhaïl Bakhtine, philosophe du langage et théoricien de la culture et de la littérature. La traduction française de ce concept nous a donné le terme *exotopie*. Au début, Bakhtine a formulé ce concept pour traiter de la création dans le domaine de l'art. Prenant pour exemple la peinture d'un portrait, l'*exotopie* se réfère à la place de l'artiste qui est nécessairement extérieure à celle du sujet peint, ce qui signifie qu'ils ne voient pas la même chose. Même dans l'autoportrait, l'artiste fait appel à un miroir qui n'est rien d'autre qu'un dispositif exotopique. L'image de totalité que le miroir renvoie est l'effet de ce dispositif qui joue le rôle d'un *autre* qui me regarderait en face. La faille du dispositif apparaît cependant quand j'essaye de me regarder de dos : sur la glace, mon visage apparaît toujours de face. Je démultiplie les miroirs pour pouvoir accéder à la vision de quelques parties de ma tête et de mes cheveux tels qu'ils seraient vus par l'*autre* dans mon dos. Cette quête ressemble beaucoup à celle du chien qui cherche à attraper sa queue.

Le sujet peint ne peut pas accéder à la totalité de lui-même ; sa vision de soi-même est toujours partielle. Dans l'espace d'abord, car je ne me vois jamais entier : si je regarde mon corps sans le dispositif du miroir, je ne vois pas mon visage et je ne vois pas mon cou. Dans le temps, ensuite, je ne me complète pas non plus car je vis dans le moment présent et celui-ci est, par définition, inachevé. C'est un devenir qui ne se clôture pas. Seul l'*autre* peut me voir de façon achevée et m'attribuer une totalité dotée de sens. Bien entendu, cet achèvement n'est qu'un parmi d'autres possibles car d'autres artistes me peindront autrement. Le même artiste d'ailleurs pourra donner plusieurs portraits du même sujet. Or, c'est justement Mia Couto qui dit :

L'homme ne peut avoir de portrait fixe. Seulement lorsqu'il meurt.
(Couto, 1999)

Ainsi, face au caractère intrinsèquement mouvant et inachevé du sujet, le travail de l'artiste qui poursuit son portrait implique un double mouvement. Tout d'abord, il essaie de voir ce que voit le sujet. Il essaie de se poser à la même place que lui ce qui demande un grand effort et qui résulte toujours en quelque chose d'approximatif. Deuxièmement, ou plutôt en même temps, l'artiste inscrit ce qu'il a pu à saisir du regard du sujet dans son propre regard, c'est-à-dire celui que seule sa place permet. C'est pourquoi, un héros ne peut être héros que dans et par la création et le récit d'un *autre*.

Pour Bakhtine, je ne peux pas être le héros de ma propre vie car je ne peux pas m'achever, me totaliser. Les événements les plus importants de mon existence, ma naissance et ma mort, ne m'appartiennent pas. C'est pour un *autre* qu'ils prennent une valeur événementielle. Je déploierais le raisonnement de Bakhtine de la façon suivante : pour que quelque chose soit représentée comme un événement il faut pouvoir disposer d'un avant et/ou d'un après. Ma naissance ne peut être signifiée comme un événement que pour ceux qui étaient là avant moi. Ils pourront dire : « avant la naissance de Marilia... ». De même, d'autres pourront dire de ma mort : « après sa mort... ». Elle ne pourra être parlée et signifiée que par ceux qui resteront après moi.

L'originalité et la complexité du concept d'*exotopie* méritent d'être soulignées. Commençons par rappeler le concept philosophique d'*altérité*. Il désigne l'attribut de ce ou de celui qui, par rapport à moi, se définit par le fait de ne pas être moi et qui, par conséquence, m'échappe. *Autre* est celui qui n'est pas à ma place, qui ne vit pas ce que je vis. D'une façon générale, on dit de lui ou à lui : « Tu n'es pas à ma place, donc, tu ne peux rien savoir de moi, tu n'as rien à dire à propos de moi. » Or ce que dit Bakhtine est le contraire : c'est parce l'autre est *autre* qu'il peut savoir

de moi ce que je ne sais pas. C'est parce qu'il me voit de sa place et non pas de la mienne qu'il a quelque chose à me donner. Et ce qu'il a à me donner est toujours de l'ordre du *sens*. L'*autre*, en essayant de me donner un sens, essaie de voir ce que je vois, comprendre ce que je ressens, mais toujours en les inscrivant dans ce que lui seul est capable de voir depuis la place d'où il me regarde. En même temps, le sujet humain est en perpétuel inachèvement et aucun mot sur lui ne pourra être le dernier. De ce double mouvement ou de la tension entre ces deux regards résulte la création d'un tout doté de sens.

Dans une autre opportunité (Amorim, 2006), j'ai essayé de lire avec ce concept le célèbre tableau de Picasso, *La femme qui pleure*. En faisant le portrait de la photographe Dora Maar, sa femme à cette époque et avec qui il militait contre les horreurs de la guerre civile espagnole, le peintre entreprend un véritable mouvement exotopique. La photographe voit terrifiée les images de la guerre sur le journal et Picasso la peint avec les yeux de celui qui peint *Guernica*. En regardant le regard de Dora Maar et en peignant ses yeux, il le fait depuis sa propre place et les valeurs esthétiques qui lui correspondent. Picasso, dans *La femme qui pleure*, nous parle de l'horreur de la guerre, mais aussi, dans une sorte d'anticipation, de la singularité tragique de Dora Maar.

Cela ne veut pas dire que le sujet peint y est enfermé une fois pour toutes. Au contraire, son éternel devenir déstabilise la totalité créée par l'artiste et le convoque à peindre un nouveau portrait ou, au moins, à y ajouter des nouvelles touches, des nouveaux traits, des nouvelles couleurs...

Le concept d'*exotopie* concerne également le travail créateur dans la recherche en sciences humaines. Selon Bakhtine, quand je travaille sur un corpus, un discours, une œuvre ou une culture, c'est de ma place exotopique que je pourrai voir quelque chose que ce sujet, cet auteur ou cette culture ne voient pas d'eux-mêmes. C'est ainsi que mon texte et mon écriture de chercheur renouvellent et actualisent la vie des discours et des cultures, en opérant une ouverture de leurs possibilités de sens. Des propositions bakhtiniennes autour de ce concept, on peut déduire que l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective, ne résulte jamais d'un enfermement sur soi-même mais, au contraire, des frottements altéritaires qui traversent leur vie.

Concernant le travail du chercheur dans son rapport à l'*autre*, le double mouvement du regard de l'artiste réapparaît dans son travail d'analyse. Il prend appui sur ses propres recherches littéraires quand il se penche sur les œuvres (de Rabelais, de Dostoïevski, de Goethe...) :

Dans un premier temps, la tâche consiste à comprendre l'œuvre comme la comprenait l'auteur lui-même, à l'intérieur des limites de la compréhension qui

lui était propre. S'en acquitter est difficile et nécessite généralement le recours à un matériau considérable.

Dans un deuxième temps, la tâche consiste à tirer partie de l'exotopie temporelle et culturelle - inclure l'œuvre dans son contexte à soi (étranger à l'auteur) (Bakhtine, 1982 : 365).

Il dit encore :

Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livrera pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore). (...) La rencontre dialogique de deux cultures n'entraîne pas leur fusion, leur confusion - chacune d'elles garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s'enrichissent mutuellement. (Bakhtine, 1982 : 348)

En suivant le fil du raisonnement bakhtinien, nous pouvons dire la même chose dans le rapport à notre propre culture. Pour pouvoir lui ouvrir une nouvelle possibilité de sens, il nous faut trouver une position exotopique par rapport à elle, la rendre étrangère. On peut alors concevoir l'exil comme une position créatrice ce qui conduit à mon deuxième commentaire.

Cotta fait référence à Winnicott (2002) dans son ouvrage *Jeu et réalité* lorsque celui-ci dit que la meilleure façon de faire avec nos souffrances est de devenir un créateur. Faire un geste ou une œuvre de notre douleur, de notre vide. C'est Kertész lui-même qui en donne l'exemple avec l'œuvre qu'il a créée. Il dit que sa seule identité est l'écriture et il écrit en une langue qu'il dit être maternelle et étrangère. En fait, dans le champ littéraire, il y a plusieurs exemples de cette condition, comme Joyce ou Beckett, dans laquelle il leur a fallu changer de langue pour trouver leurs voix d'auteurs. Ce qui apparaît également dans le domaine de la recherche ou dans le travail de la pensée théorique. Derrida qui a justement travaillé sur la question de la langue et de l'écriture, dit à un certain moment :

(...) je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue « propre » m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre. (Derrida, 1996 : 47).

Derrida est né en Algérie, colonie française d'alors, et il était d'origine juive. Pendant son enfance et son adolescence, la France était sous les lois du régime de Vichy et de l'occupation nazie. Tout cela a fait que sa famille a été poursuivie à plusieurs reprises et lui-même a été expulsé d'un collège, du simple fait d'être juif. Il était donc situé à un point d'intersection linguistique où se menaient de violents combats de pouvoir et de domination.

J'aimerais donner encore deux exemples du rapport entre exil et production intellectuelle. Le premier se trouve dans le livre de Galin Tihanov (2013), théoricien bulgare, spécialiste en histoire intellectuelle et qui enseigne actuellement en Angleterre et aux Etats-Unis. Dans le livre qui a pour titre *Récits d'exil*, il fait un bilan de la théorie et de la critique littéraires qui ont été produites par les immigrés russes, hongrois et autres, exilés à Paris, Berlin, Prague, etc. dans les années 20 et 30. En voici quelques extraits :

L'exil, au lieu de jouer le rôle d'un facteur d'empêchement, était au cœur des déploiements de la théorie littéraire de la période entre les deux guerres ; il était part et partie du cosmopolitisme culturel qui transcendait l'enfermement local et la monoglossie. (Tihanov, 2013 : 22)⁶

La formation et le fleurissement du Cercle linguistique de Prague sont rendus possibles par les échanges intellectuels qui ont profité de la transposition des frontières nationales, souvent due à la contrainte de l'exil. Le CLP œuvrait en situation d'une véritable poliglossie qui a rendu anachroniques les soucis nationalistes étroits. Jakobson, Troubetzkoy et Bogatyrev écrivaient, chacun des trois, en aux moins trois langues en même temps (le russe, l'allemand et le tchèque). Leurs carrières nous invitent à réfléchir sur l'énorme importance de l'exil et de l'immigration pour la naissance de la théorie littéraire moderne. L'exil et l'immigration étaient la personnification extrême de l'hétérotopie, activée par des changements historiques drastiques qui ont engendré les traumas des déplacements, mais aussi, comme partie intégrante de cela, l'insécurité productive de devoir s'affronter et se servir de plus d'une langue et d'une culture. Le travail de ces auteurs personnifiait ce qui a été désigné ultérieurement comme « théorie voyageuse » : « le propos de la théorie (...) est de voyager, de toujours se déplacer vers l'au-delà de ses confins, d'émigrer, de rester sous un certain mode d'exil ». (Tihanov, 2013 : 24-25)⁷

Un autre auteur cité par Tihanov, Stephen Greenblatt, dit que « pour pouvoir faire de l'histoire culturelle, il est nécessaire de s'y connaître en matière de colonisation, émigration, errance, contamination... parce que ce sont ces *forces disruptives*⁸ qui confèrent une forme à l'histoire et à la diffusion des langages et non pas une notion enracinée de légitimité culturelle ». (Tihanov, 2013 : 25)

Encore quelques extraits de Tihanov :

L'exil capte le moment de bifurcation entre expansion et diminution. (2013 : 74)

L'exil est basé sur cette ambivalence entre contextualisation et non contextualisation. (2013 : 77)

L'exil est un facteur favorable pour débloquer la créativité. (2013 : 82).

Et quelques-unes de ses expressions :

(...) des attitudes cosmopolites adoptées en conséquence de la perte du caractère naturel. Dénaturalisation de son propre héritage culturel. (2013 : 83).

(...) la perte d'un sens général du confort linguistique. (2013 :88)

La perte du confort linguistique fait aussi l'objet de mon deuxième exemple dans le domaine de l'écriture théorique. Il s'agit du récit de Michel Foucault lors d'un entretien qu'il a accordé à propos de l'écriture. La lecture des textes de Foucault, indépendamment de l'approbation ou de la désapprobation de ses idées, ne peut pas nous laisser insensibles à la qualité littéraire de son écriture. C'est pourquoi il nous surprend quand il raconte que, pendant longtemps, il ne s'intéressait pas à l'écriture et ne lui accordait aucune valeur particulière. Jusqu'à ce qu'il se trouve en situation d'« exil » et que, grâce à cela, il découvre l'écriture à travers une sorte de redécouverte de sa propre langue :

Pour arriver à découvrir le plaisir possible de l'écriture, il a fallu que je sois à l'étranger. J'étais alors en Suède et dans l'obligation de parler soit le suédois que je connaissais fort mal, soit l'anglais que je pratique avec assez de peine. Ma mauvaise connaissance de ces langues m'a empêché pendant des semaines, des mois et même des années de dire réellement ce que je voulais. Je voyais les paroles que je voulais dire se travestir, se simplifier, devenir comme des petites marionnettes dérisoires devant moi au moment où je les prononçais.

Dans cette impossibilité où je me suis trouvé d'utiliser mon propre langage, je me suis aperçu d'abord que celui-ci avait une épaisseur, une consistance, qu'il n'était pas simplement comme l'air qu'on respire, une transparence absolument insensible, ensuite qu'il avait ses lois propres, qu'il avait ses corridors, ses chemins de facilité, ses lignes, ses pentes, ses côtes, ses aspérités, bref qu'il avait une physionomie et qu'il formait un paysage où l'on pouvait se promener et découvrir au détour des mots, autour des phrases, brusquement, des points de vue qui n'apparaissaient pas auparavant. Dans cette Suède où je devais parler un langage qui m'était étranger, j'ai compris que mon langage, avec sa physionomie soudain particulière, je pouvais l'habiter comme étant le lieu le plus secret mais le plus sûr de ma résidence dans ce lieu sans lieu que constitue le pays étranger dans lequel on se trouve. Finalement, la seule patrie réelle le seul sol sur lequel on puisse marcher, la seule maison où l'on puisse s'arrêter et s'abriter, c'est bien le langage, celui qu'on a appris depuis l'enfance. La possibilité de parler m'étant refusée, j'ai découvert le plaisir d'écrire. Entre plaisir d'écrire et possibilité de parler, il existe un certain rapport d'incompatibilité. Là où il n'est plus possible de parler, on découvre le charme secret, difficile, un peu dangereux d'écrire. (Foucault, 2011 : 30-31).

Le mot *exil* vient du latin formé par *ex* (hors de) et *salire* (sauter, bondir). Selon Alain Rey (2010), il a signifié en ancien français « malheur, tourment » et, à partir du XVII^{ème} siècle, il a pris la signification moderne de « expulsion de sa patrie avec défense d'y rentrer », l'adjectif « exilé » signifiant « retiré au loin », « caché, perdu ». On retrouve chez Pascal (1662) le sens figuré de « obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette » et, chez Corneille (1660), le verbe « exiler » prend le sens de « éloigner de quelqu'un, chasser ». Si l'on prend maintenant l'idée proposée par Cotta selon laquelle l'exil serait une condition inhérente à l'humain, on peut dire que le préfixe *ex* désigne cette place un peu en dehors à laquelle nous nous trouvons depuis toujours : ne pouvoir jamais être entièrement dedans. Et que c'est justement à cet endroit que le sujet doit se construire puisque c'est là où l'a fait *bondir* le langage. La langue maternelle, entendue généralement comme lieu de confort linguistique, est cependant celle qui fait entrer l'enfant dans l'ordre symbolique des humains et ce travail ne se fait pas sans violence. Violence de la langue elle-même qui opère sur le corps de l'enfant ce que Wittgenstein (1991 : 29) appelle *dressage* (*Abrichtung*) :

Ici, l'enseignement du langage n'est pas une explication mais un dressage.

Prado (2009 : 63) commente le concept de la façon suivante :

Le terme Abrichtung connote la dissymétrie et le différend⁹, la violence initiale qui a lieu lors de ce factum anthropologique fondamental qu'est la rencontre entre le dresseur A (le sujet parlant, la langue, la société) et le dressé B (le corps infans, qui n'articule pas).

Rappelons que le mot français *enfant* dans son étymologie latine (*infans*) désigne celui qui ne parle pas, formé par *in* (négation) et *fari* (falar). La violence opérée par le langage sur le corps de l'enfant qui ne parle pas encore mais qui est un *corps à cris* (Prado, 2009 : 63), relève chez Wittgenstein d'une problématique philosophique. Elle relève également d'une problématique psychanalytique telle que formulée par Jean-Pierre Lebrun (2009). L'appréhension du langage supposant une mise en place de la dialectique entre présence et absence, il nous faudrait interroger *en quoi le corps est le lieu de la perte à laquelle nous contraind le langage*.

L'apprentissage de la langue maternelle peut ainsi être conçu comme un exil définitif du corps *infans*, par perte, par dressage, ou encore par l'orthopédie phonématique dont je parlais au début de cet article. Ce qui nous autorise alors à dire que, une fois quittés la condition d'*infans* et devenus *parlants*, nous serons tous toujours exilés. Et que cela n'est pas sans rapport avec le fait qu'on puisse avoir mal aux phonèmes...

Bibliographie

- Amorim, M. 1996. *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*. Paris : Ed. L'Harmattan.
- Amorim, M. 2006. « Cronotopo e exotopia » in Brait, B. (org.). *Bakhtin - outros conceitos-chave*. São Paulo : Contexto, p. 95-114.
- Arendt, H. 1994. *Eichman in Jerusalem: aspects on the banality of evil*. New York : Penguin Books.
- Bakhtine, M. 1982. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Couto, M. 1999. Entretien à Elisabeth Monteiro Rodrigues Disponible sur le site *Africultures* : www.africultures.com. [Consulté le 28 avril 2016].
- Couto, M. 2013. *Poisons de Dieu, remèdes du Diable*. (Elisabeth Monteiro Rodrigues, trad.) Paris : Métailié.
- Derrida, J. 1996. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- Flaubert, G. 2007. *Madame Bovary*. (Enrico Corvisieri, trad.). Porto Alegre : L&PM.
- Foucault, M. 2011. *Le beau danger*. Paris : EHESS.
- Honeth, A. 2003. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* (Luiz Repa, trad.). São Paulo : Editora 34.
- Kertész, I. 1995. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. (Natalia et Charles Zaremba, trad.). Paris : Actes Sud.
- Kertész, I. 1999. *Un autre: chronique d'une métamorphose*. (Natalia et Charles Zaremba, trad.). Paris : Actes Sud.
- Kertész, I. 2007. *Eu, um outro*. (Sandra Nagy, trad.). São Paulo : Planeta.
- Kertész, I. 2004a. *A língua exilada* (Paulo Schiller, trad.). São Paulo : Companhia Das Letras.
- Kertész, I. 2004b. *Liquidation*. (Natalia Zaremba-Huzsvai, Charles Zaremba, trad.). Paris : Actes Sud.
- Lebrun, J.-P. 2009. « Contraint au matricide (ou) Le corps comme lieu de la perte ». Compte rendu des journées sur la psychanalyse de l'enfant. Paris : Association Lacanienne internationale.
- Levi, T. S. 2008. "A dádiva de Imre Kertész". *Journal O Globo*, Brasil, 23/08/2008.
- Lytard, J-F. 1983. *Le différend*. Paris : Ed.de Minuit.
- Prado, P. W. 2009/2. « La norme et l'idiome (Notes sur Wittgenstein, le dressage et l'infans) » in : *Revue Le Télémaque*, n°36, p. 57-68.
- Rey, A. (dir.) 2010. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Tihanov, G. 2013. *Narrativas do exílio : Cosmopolitismo além da imaginação liberal*. São Carlos : Pedro & João.
- Vernant, J-P. 1985. *La Mort dans les yeux - Figures de l'Autre dans la Grèce-Ancienne*. Paris : Hachette.
- Winnicott, D. W. 1975. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Ed. Gallimard, Collection Folio Essais, 2002.
- Wittgenstein, W. 1991. *Investigations philosophiques*. Paris : Gallimard.

Notes

1. Interface entre Psychanalyse et littérature : une visite à Imre Kertész, le 24 avril 2014.
2. N'ayant pas trouvé de publication de ce livre en français, les extraits cités ont été traduits par nous à partir de l'édition brésilienne.
3. À propos de ce livre, il existe une excellente critique élaborée par Tatiana Salem Leví. Cf. Leví, 2008.

4. La traduction française mériterait d'être problématisée. Dans l'édition en portugais, traduite de l'original hongrois, le mot utilisé est "exilé" ce qui nous semble plus pertinent par rapport au texte de Kertész dans lequel il n'est pas question de fuite mais d'exil. La citation dans l'édition en portugais est la suivante : *Vivo como um exilado. Nesse único aspecto vivo corretamente: sou um exilado*. Cf. Kertész, 1997/2007, p. 75.
5. La citation est extraite de Vernant, 1985, p.82.
6. Toutes les citations ont été traduites par moi car le livre n'est pas traduit en français.
7. La partie en guillemets est une citation que fait Tihanov de E. Saïd. Traduit par moi.
8. Souligné par moi.
9. Au sens lyotardien du terme car P. W. Prado travaille sur les rapports entre la pensée de Lyotard et celle de Wittgenstein.