

# El Norte: le Nord dans les littératures d'immigrations hispano-américaines

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. El Norte: le Nord dans les littératures d'immigrations hispano-américaines. Monique Dubar; Jean-Marc Moura. Le Nord, Latitudes imaginaires, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2000, 2-84467-022-9. hal-01302930

**HAL Id: hal-01302930**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01302930>**

Submitted on 19 Apr 2016

**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.

## ***El Norte* : le Nord dans les littératures d'immigrations hispano-américaines**

Le premier plan d'*El Norte* (1983), film qui décrivait la périlleuse odyssée d'un jeune couple de Guatémaltèques vers Los Angeles, était explicite. On y suivait la pénible évolution de pieds nus chaussés de sandales qui s'enfonçaient dans la glaise, cheminement laborieux vers la terre promise, lieu du travail et de l'argent : les Etats-Unis. C'est encore la dénonciation de l'exploitation qui domine dans *La Frontera de Cristal* (*La Frontière de verre*), roman en neuf récits de Carlos Fuentes publié en 1995. En revanche, on assiste à un net changement de perspective dans les textes produits par la génération montante d'écrivains américains issus de l'immigration hispanique. Plus rien ici de la peinture brutale que donnait, par exemple, Tomás Rivera dans *... y no se lo tragó la tierra*<sup>1</sup> (1971), chronique qui, sous la forme fragmentaire de courts récits, décrivait le quotidien itinérant d'une communauté de journaliers *chicanos* se déplaçant d'un état à l'autre des Etats-Unis, suivant le cycle des récoltes. Les romanciers de la seconde génération témoignent, pour leur part, d'une réalité différente, urbaine : celle du *barrio*, enclave hispanique dans les marges de la ville nord-américaine. Ce microcosme, qui tente de maintenir de façon plus ou moins artificielle le mode de vie du pays perdu, modifie l'imaginaire du Nord, lieu de rêve et de déception qui hante encore certains textes. La déchirure produite par l'immigration est certes toujours présente, mais son traitement est renouvelé dans des romans comme *The Line of the Sun* (1989) de Judith Ortiz Cofer, d'origine portoricaine ; *Dreaming in Cuban* (1992) de la romancière d'origine cubaine, Cristina Garcia ; ou encore dans le recueil de nouvelles *Drown* (1996) de Junot Díaz, d'origine dominicaine.

Parmi la vaste production littéraire liée à ces importants mouvements migratoires, le choix de ces trois textes ne tient pas au seul souci de représenter l'immigration hispanique dans sa diversité. Pour écrire la spécificité du Nord —

faut-il le rappeler ? —, on l'oppose le plus souvent au Sud. Or, si ces textes conservent quelques traces du «contraste de deux mondes : le Nord, anglo-saxon, protestant et industriel, monde du profit et de l'affairement ; le Sud, indigène et latin en même temps, où ni le temps ni le travail ni le commerce n'ont (n'avaient ?) la même valeur que dans le Nord»<sup>2</sup>, la vision stéréotypée qui faisait du Sud le lieu nostalgique de la patrie idéalisée est désormais largement remise en cause. Encore aujourd'hui certes, comme l'écrit Gloria Anzaldúa : «*the U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*»<sup>3</sup> ; et de fait, la plupart des textes mettent en scène des réfugiés économiques portoricains, dominicains ou cubains. Cependant chaque écrivain aborde différemment la rupture que constitue le passage du Sud vers le Nord.

C'est en premier lieu, le choix de la forme adoptée qui est révélatrice. De façon assez classique, Judith Ortiz Cofer opte pour une construction chronologique et linéaire. En ce sens, *The Line of the Sun*, expression éponyme, symbolise avant tout la dynamique du roman : un récit qui relate le trajet des protagonistes du Sud vers le Nord, de Porto Rico à New York. Comme le précise l'épilogue, c'est ici la présence de la narratrice, immigrée de la seconde génération, qui garantit la reconstruction de l'histoire familiale. Le personnage de Marisol s'emploie en effet à rassembler en un tout homogène et continu les fragments pourtant épars de la mémoire :

*In a trunk I kept at the foot of my bed I stored Guzmán's life—all the letters, the childish journals I had kept years after the fire at El Building; the pages written under the gaze of the witch at my bedroom window in our house in the suburb. One day I would have the courage to put it all together, I thought : a puzzle [...] Perhaps I would start the story in the present and go back, giving myself more and more freedom to invent ways of telling it.*<sup>4</sup>

Tout autre est le parti pris adopté par Cristina Garcia dans *Dreaming in Cuban*. La romancière entrelace savamment dans des va-et-vient incessants — tant spatiaux que temporels — les vies des différents membres de la famille. Chacun

est présenté dans son lieu, avec sa propre vision du monde : Celia del Pinto, la grand-mère, restée à Cuba, fervente partisane du régime castriste ; Lourdes, sa fille, propriétaire d'une pâtisserie à New York qui épie ses employés — immigrés au statut social précaire — et les renvoie à la moindre faute, sans états d'âme, implacable dans sa logique capitaliste ; Pilar, enfin, la petite-fille, artiste-peintre *punk* et rebelle. Alors que de façon prémonitoire, *The Line of the Sun* s'ouvrait sur la grossesse difficile que Guzmán, «*el perdido*», l'éternel fugitif, le futur émigré, faisait endurer à sa mère, ici le récit débute de façon cocasse. Assise sur sa balançoire, la grand-mère surveille la côte de ses jumelles :

*The neighborhood committee has voted her little brick-and-cement house by the sea as the primary lookout for Santa Teresa del Mar. From her porch, Celia could spot another Bay of Pigs invasion before it happened. She would be feted at the palace, serenaded by a brass orchestra, seduced by El Líder himself on a red velvet divan.*<sup>5</sup>

Avec *Drown*, Junot Díaz choisit encore une autre stratégie. Comme l'écrit Martine Silber dans sa présentation du recueil dans *Le Monde* :

Ces nouvelles n'ont pas de lien voulu ou évident entre elles, mais dans leur juxtaposition inévitable et hasardeuse, elles trouvent une cohérence et, petit à petit, se dessinent des images, des paysages, des personnages. Une famille déboussolée et réinstaurée prend corps, dans sa réalité bringuebalante, c'est le ciment qui tient le livre. Sous le regard du petit garçon ou de l'adolescent qui raconte un père absent d'abord, parti en Amérique et pratiquement disparu et qui doit envoyer de l'argent, un jour, pour faire venir femme et enfants...<sup>6</sup>

On pourrait certes reprendre l'image du *patchwork*, développée par Patricia Preciado Martin, dans la nouvelle intitulée "*Tejidos y Bordados*"<sup>7</sup> pour commenter l'organisation de ces textes : kaléidoscope formé de morceaux d'histoires, de souvenirs, d'images indélébiles unis par les fils fragiles d'une mémoire tant personnelle que collective. Pourtant l'opposition Nord/Sud subit différents traitements, depuis la reconstitution imaginaire d'un trajet linéaire à l'absence de suture des nouvelles de *Drown*.

Pour mieux se démarquer des représentations stéréotypées et antithétiques qui étaient traditionnellement mises en scène, la nouvelle génération d'écrivains continue à les inscrire, mais par le biais des personnages qui furent les premiers à émigrer. Pour eux, façon de «rompre le cycle de pauvreté»<sup>8</sup>, les Etats-Unis font figure de terre promise<sup>9</sup>. C'est sans doute *The Line of the Sun* qui développe le plus cette dimension à travers le personnage de Guzmán : «*Guzmán poured some of the amber liquid into a paper cup and handed it to Rafael, speaking in a low voice [...] about his dream of escaping to New York*»<sup>10</sup>. Dans son imaginaire, «*la tierra de la nieve*» évoque des paysages urbains et hibernaux :

*When Guzmán thought of America, which to him meant New York, he saw a great city, [...] with ornate, tall structures and wide streets all in white with nieve, nieve. In Spanish the word sounded exotic because so little spoken. It called forth pure breezes and crystalline lakes, and cleanliness not possible where people sweat all the time. Guzmán walked at night when it was cool and made a mental record of his birthplace, memorizing the places and people whose memory would later sustain him in his exile.*<sup>11</sup>

Comme le montre ce passage, le rêve de la terre promise s'accompagne d'emblée de son envers : la figure du paradis perdu<sup>12</sup>, compensation imaginaire que la confrontation avec la réalité américaine va encore accentuer :

*When we arrived it was dark and cold. [...] there was a big yellow school bus waiting for us, and we barely had a chance to look around the airport. [...] It was as if a glass dome had been built around a baseball park. [...] It seemed we rode all night and when we arrived everyone thought we had gotten lost. There was nothing around but a field, and in front of us what looked like a military camp. [...] For days I didn't even know that the nearest city was called Buffalo. We slept in tents. There was a wood-burning stove in the middle and many of us took our blankets and huddled around it [...] Many of the men thought we were just there temporarily, that we would be moved to the place they had all imagined, a place with real beds and televisions.*<sup>13</sup>

Dénonciation virulente de l'exploitation de la main-d'œuvre masculine ici, la réalité américaine se révèle encore sous d'autres aspects : apprentissage des techniques de survie urbaine<sup>14</sup>, découverte de la réalité de la «*mancha*», «ce signe du *wetback*, cette tache qui n'a pas grand-chose à voir avec la couleur de

notre peau [...] ; ce regard de lapin effrayé dans nos yeux»<sup>15</sup>. Pour reprendre l'image qui donne son titre au recueil de Junot Díaz, *Drown*, la peur de la noyade — tant économique, physique que mentale — induit un changement des comportements :

*We live alone. My mother [...] is so quiet that most of the time I'm startled to find her in the apartment. I'll enter a room and she'll stir, detaching herself from the cracking plaster walls, from the stained cabinets, and fright will pass through me like a wire. She has discovered the secret to silence: pouring café without a splash, walking between rooms as if gliding on a cushion of felt, crying without a sound. You have traveled [...] and learned many secret things, I've told her. You're like a shadow warrior.*<sup>16</sup>

Une menace d'écrasement plane constamment sur les personnages, même les plus jeunes :

*One teacher [...] compared us to [space] shuttles. A few of you are going to make it. Those are the orbiters. But the majority of you are just going to burn out. Going nowhere. He dropped his hand onto his desk. I could already see myself losing altitude, fading, the earth spread out beneath me, hard and bright.*<sup>17</sup>

Du fait de cette menace permanente, le pays perdu devient le lieu privilégié de la rêverie poétique. L'imaginaire onirique est aiguisé et les personnages se mettent à rêver : «*In later years, in colder climates, she would recall her days in the valley through her senses, the smells of certain herbs and flowers, rainwater*»<sup>18</sup>. De façon plus prosaïque, c'est aussi la vision d'un prestigieux retour au pays qui aide à survivre :

*I dreamed of going back to the Island in style. You know, send a car first. A big black car. Have it delivered to Mamá Cielo's house in Salud. Then I would arrive in a new suit, a wallet thick with dollars in my pocket. Stupid, isn't it ? Every bastard in this building is dreaming that same dream right now.*<sup>19</sup>

Comme l'écrit Juan Flores, pour l'immigré :

*If the first moment is the state of abandon, the second is the state of enchantment, an almost dream-like trance at the striking contrast between the cultural bareness of New York and the imagined luxuriance of the Island culture. This contrast, often expressed in physical terms as one of*

*cold and warmth, darkness and light, grey and bright green, runs through the literature of the migration.*<sup>20</sup>

Le regard porté par la nouvelle génération perturbe toutefois cette représentation à la fois antithétique et monolithique du Nord et du Sud, condamnée à ne mettre en scène que des drames de brutalité et de pur désespoir, face à un système nord-américain hermétiquement clos tant du point de vue économique, social que culturel. Contrairement à leurs aînés en effet, les personnages qui appartiennent à la seconde génération, en tant que figures de l'entre-deux, tissent un lien entre ces deux univers. Dans *The Line of the Sun*, Marisol déclare : «*I learned something during those days: though I would always carry my Island heritage on my back like a snail, I belonged in the world of phones, offices, concrete buildings, and the English language*»<sup>21</sup>. Pour Pilar, la petite-fille rebelle de *Dreaming in Cuban*, le constat est plus ambigu : «*Even though I've been living in Brooklyn all my life, it doesn't feel like home to me. I'm not sure Cuba is, but I want to find out*»<sup>22</sup>. Grâce à cette ambivalence, ces personnages qui, de façon révélatrice, sont les seuls à se voir attribuer une parole à la première personne, permettent une remise en question des représentations colportées par leurs parents. Ils analysent avec une plus grande lucidité la réalité qui les entoure, et l'observent de façon critique. Dans *The Line of the Sun*, Marisol perçoit la schizophrénie culturelle qui caractérise le comportement des adultes dans «la ruche ethnique [...], microcosme de la vie insulaire»<sup>23</sup> que constitue *El Building*, «*pueblo vertical*»<sup>24</sup> censé reproduire leur environnement original. A travers le personnage de Marisol, comme interdite de nostalgie par ses aînés, c'est le processus de «romantisation et d'exotisation»<sup>25</sup> excessif de la patrie qui est repoussé :

*Talking with my uncle, listening to stories about his life on the Island, and hearing Ramona's constant rhapsodizing about that tropical paradise—all conspired to make me feel deprived. [...] The smells of beans boiling in a dozen kitchens assailed my nostrils. Rice and beans, the unimaginative staple food of all these people [...]. Except that here in Paterson, in the*

*cold rooms stories above the frozen ground, the smells and sounds of a lost way of life could only be a parody.*<sup>26</sup>

Si le personnage dénonce ici l'isolationnisme culturel de l'univers des adultes, dans *Dreaming in Cuban*, Pilar incarne plutôt une figure d'interaction culturelle. L'une de ses œuvres, malgré son caractère volontairement provocateur, est l'exact reflet de sa déchirure. Alors que sa mère lui commande une toile pour sa pâtisserie afin de célébrer le bicentenaire de la Statue de la Liberté, Pilar choisit de subvertir son double héritage :

*[...] instead of a mural, I stretch a twelve-by-eight-foot canvas and wash it with an iridescent blue gouache—like the Virgin Mary's robes in gaudy church paintings. [...] When the paint dries, I start on Liberty herself. I do a perfect replication of her [...] changing only two details : first, I make Liberty's torch float slightly beyond her grasp, and second, I paint her right hand reaching over to cover her left breast, as if she's reciting the National Anthem or some other slogan.*

*The next day, the background still looks off to me, so [...] I paint black stick figures pulsing in the air around Liberty, thorny scars that look like barbed wire.*<sup>27</sup>

Comme le montrent ces différents exemples, les personnages de la seconde génération se lancent tous, chacun à leur manière, dans une entreprise de démystification :

*They would become misty and lyrical in describing their illusory Eden. The poverty was romanticized and relatives attained mythical proportions in their heroic efforts to survive an unrelenting world.*<sup>28</sup>

Même si Marisol, la narratrice de *The Line of the Sun*, devient en secret la biographe de Guzmán, elle refuse ce parti pris : «*he was a good man and brave, even if finally not the hero of my myth*»<sup>29</sup>. Mais c'est sans doute Junot Díaz qui attaque le plus violemment la tentation d'idéalisation et ce, dès la première nouvelle de *Drown*. Il y arrache littéralement son masque esthétisant à la pauvreté à travers le personnage éponyme d'Ysraël. Livrés à l'ennui de la campagne dominicaine, le narrateur se laisse entraîner par son grand frère. Il leur faudra voir le visage — jadis dévoré par un cochon — de cet adolescent



dont le seul nom «faisait hurler les gosses, pire qu'el Cuco ou la Vieja Calusa»<sup>30</sup> :

*Rafa kicked him in the side. Ysrael seemed not to notice. He had his hands flat in the dirt and was concentrating on pushing himself up. [...] Rafa took off his mask and threw it spinning into the grass.*

*His left ear was a nub and you could see the thick veined slab of his tongue through a hole in his cheek. He had no lips. His head was tipped back and his eyes had gone white and the cords were out on his neck.*<sup>31</sup>

Par delà cette entreprise de démythification de la patrie perdue, tout en maintenant une opposition entre le Sud et le Nord, les écrivains de la nouvelle génération travaillent également à un certain brouillage des frontières. L'univers du Sud infiltre littéralement celui du Nord : spatialement à travers des microcosmes comme *El Building*, mais culturellement également. La structure familiale, entre autres, devient paradoxalement le lieu de la survie et de l'affirmation des aspects parfois les plus négatifs ou régressifs de la culture d'origine. Dans *Drown*, par exemple, le père abandonne avec la même légèreté tant sa famille dominicaine restée sur l'île, que l'autre famille qu'il a fondée aux Etats-Unis avec une compatriote exilée. De façon plus humoristique, Junot Díaz se joue aussi du mauvais goût des récents expatriés :

*Coño, compa'i, ¿cómo va todo? [...] Tía came out then, with an apron and maybe the longest Lee-Press-On nails I've ever seen in my life. There was this one guru motherfucker in the Guinness Book of World Records who had longer nails, but I tell you, it was close.[...] Tío said, Wait a minute, I want to show you the apartment. [...] the place had been furnished in Contemporary Dominican Tacky [...] they had a disco ball hanging in the living room and the type of stucco ceilings that looked like stalactite heaven. The sofas all had golden tassels dangling from the edges.*<sup>32</sup>

Ce passage montre également un autre aspect de l'infiltration hispanique : des expressions, mais aussi de nombreux mots espagnols viennent s'immiscer dans le texte anglais, donnant à cette langue une nouvelle sonorité et l'enrichissant d'images cocasses («*Leti had some serious tetas*»<sup>33</sup>). Autrement dit, prenant le contre-pied d'une représentation ségrégative de deux mondes radicalement étanches, les écrivains de la nouvelle génération mettent en scène un univers qui

s'ouvre à différentes formes de circulation : mouvements des personnages d'un pays à l'autre (l'exil de l'immigré n'est plus figuré comme un voyage sans retour) ; déplacement du lecteur qui, tant dans *Drown* que dans *Dreaming in Cuban*, passe alternativement du Sud au Nord et du Nord au Sud ; prégnance d'une langue qui vient en fertiliser une autre ; et enfin, mais ce surtout dans *Dreaming in Cuban*, liaison par le biais du réalisme magique — dimension longtemps considérée comme propre à la littérature latino-américaine — de Cuba et de New York. Le personnage du père défunt apparaît tant en effet à son épouse Celia qu'à sa fille Lourdes :

*At the far end of the sky, where daylight begins, a dense radiance like a shooting star breaks forth. It weakens as it advances, as its outline takes shape in the ether. Her husband emerges from the light and comes toward her, taller than the palms, walking on water in his white summer suit and Panama hat.<sup>34</sup>*

A New York, Lourdes est elle aussi sujette à ce genre de vision :

*Jorge del Pino is concerned about his daughter, but Lourdes insists that nothing is wrong. Her father visits her regularly at twilight, on her evening walks home from the bakery, and whispers to her through the oak and maple trees. His words flutter at her neck like a baby's lacy breath.<sup>35</sup>*

Comme le montre ce dernier passage, cette nouvelle représentation de deux mondes, non plus antagonistes mais qui s'interpénètrent, rend désormais possible l'émergence d'une poésie du Nord, approche que la seule dénonciation de la misère interdisait. L'imagination, comme libérée du mirage américain qui la sclérosait, retrouve son pouvoir de création poétique :

*"You must imagine winter, Ivanito," she tells him. "Winter and its white extinguishings."*

*Ivanito tries to imagine winter. He's heard of snow and thinks of lacy ice falling from the sky. He covers everything and everyone he knows with this ice. Ice on the house on Palmas Street, ice on the tamarind tree, ice coating the ships on the dock and the sparrows in midflight. Ice on the roads and the fields, and the beach where his grandmother lives.<sup>36</sup>*

De par leur statut ambigu, entre-deux mondes, ces jeunes écrivains, ainsi que les personnages qui leur correspondent, deviennent des figures de

médiateurs. A travers la double culture qui les caractérise, ils témoignent certes d'une déchirure. Cependant, nouveaux interprètes du monde, ils livrent une vision décapante, souvent poétique d'une réalité non plus condamnée à reproduire indéfiniment l'antithèse terre promise / paradis perdu, mais d'une réalité ambiguë qui ne peut plus être saisie que de façon fluide et mouvante.

*Crystel Pinçonat,*

Université de Bretagne Occidentale.

---

### Notes

<sup>1</sup> Tomás Rivera, *... y no se lo tragó la tierra*, Berkeley, Quinto Sol, 1971.

<sup>2</sup> Bernard Sicot, "Postface" à *Variations sur thème mexicain (Variaciones sobre tema mexicano)*, 1953) de Luis Cernuda, José Corti, "Ibériques", 1998, p.184.

<sup>3</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands, La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Book Company, 1987, p.3.

<sup>4</sup> Judith Ortiz Cofer, *The Line of the Sun*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1989, p.287.

<sup>5</sup> Cristina Garcia, *Dreaming in Cuban*, New York, Ballantine Books, 1992, p.3.

<sup>6</sup> Martine Silber, "La vie en parallèle", *Le Monde*, 27 déc. 1997, p.10.

<sup>7</sup> Patricia Preciado Martin, *El Milagro and Other Stories*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996, p.x-xii.

<sup>8</sup> *The Line of the Sun*, *op. cit.*, p.154.

<sup>9</sup> Cf. «*La literatura de la emigración [...] es escrita por emigrantes cuyos valores fundamentales giran en torno a la idea de la tierra prometida.*», Fernando Tapia Grijalva, "Ideología y poesía de los escritores mexicanos exilados en el suroeste norteamericano, durante el período de 1900 a 1920", in *Literatura Fronteriza, De acá y de allá*, Guadalupe Beatriz Aldaco Compiladora, Instituto Sonorense de Cultura, 1994, p.187.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p.121.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>12</sup> Cf. «*El acto de expulsión de la región de origen implica necesariamente una pérdida del espacio querido, que en cierta forma es un pequeño paraíso...*», Fernando Tapia Grijalva, art. cité, p.190.

<sup>13</sup> *The Line of the Sun*, *op. cit.*, p.191-2.

<sup>14</sup> Cf. *ibid.*, p.176.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>16</sup> Junot Díaz, *Drown*, Londres, Faber and Faber, 1996, p.74. Ce recueil, contrairement aux autres textes étudiés ici, est traduit en français. Mais son titre racoleur : *Comment sortir une latina, une black, une blonde ou une métisse* (Plon, "Feux croisés", 1998) peut inquiéter quant au parti pris de traduction...

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.83-4

<sup>18</sup> *The Line of the Sun*, *op. cit.*, p.96.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.216-7.

<sup>20</sup> Juan Flores, "«*Qué assimilated, brother, yo soy asimilao*» : *The structuring of Puerto Rican identity in the U.S.*", in *Challenging Fronteras : Structuring Latina and Latino Lives in the U.S., An Anthology of Readings*, dirigé par Mary Romero, Pierrette Hondagneu-Sotelo et Vilma Ortiz, New York / Londres, Routledge, 1997, p.179.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p.273.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p.58.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p.170.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>25</sup> Je traduis littéralement la formule employée par Daniel Cooper Alarcón dans *The Aztec Palimpsest, Mexico in the Modern Imagination*, Tucson, The University of Arizona Press, 1997, p.119.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p.222-3.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p.141.

<sup>28</sup> *The Line of the Sun*, *op. cit.*, p.174.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.282.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p.4.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 24-5.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p.4-5.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.88-9.

