DUMAS, Catherine

Le cul de Judas, de Lobo Antunes

ARTICLE

António Lobo Antunes, *Le cul de Judas*. Trad. Pierre Léglise Costa. Paris, Métaillié, 1983, réimpression 1997.

Cette traduction a été faite à partir de l'édition *Os Cus de Judas*, Vega « Ochão da Palavra », 1979, 1980. Depuis, il existe une édition *ne varietur* de l'œuvre de A. Lobo Antunes coordonnée par Maria Alzira Seixo, et qui fait référence. Je voudrais signaler d'emblée que la traduction française ne reprend pas la dédicace de l'édition originale, *Para o Daniel Sampaio – meu Amigo*. Cette dédicace est significative dans la mesure où Daniel Sampaio est un médecin psychiatre spécialisé dans le suicide des jeunes et l'anorexie ; il a introduit au Portugal les thérapies familiales. C'est aussi un écrivain qui s'exprime beaucoup dans les médias. C'est lui qui a présenté le manuscrit de L*e Cul de Judas* à l'éditeur Vega, alors qu'il avait essuyé plusieurs refus d'autres éditeurs. Ce même éditeur a publié d'autres récits de guerre ainsi que, de A. Lobo Antunes, *Memória de Elefante*.

Lobo Antunes a écrit ce roman dans les années suivant son retour, en 1973, de la guerre coloniale en Angola. Il était alors interne en psychiatrie à Lisbonne et séjournait dans ses moments de liberté dans sa maison de Praia da Luz, en Algarve. A la suite de sa traduction en français dès 1983, ce roman a obtenu en 1987 le Prix Franco-portugais décerné à l'époque par l'Ambassade France à Lisbonne.

C'est un livre qui a connu un succès immédiat au Portugal et qui a défrayé la critique, aussi bien positive que négative. Il fait partie de ce que l'on est convenu d'appeler, à la suite de l'auteur lui-même, « La trilogie de Benfica » qui inaugure l'œuvre de l'écrivain. Avec *Mémoire d'éléphant* et *Connaissance de l'enfer*, ce roman pose A. Lobo Antunes en imprécateur de l'histoire récente de son pays, dénonçant tout autant la Guerre Coloniale que le milieu psychiatrique (plus pour les deux autres romans) ou la société patriarcale judéo-chrétienne des dernières années de la dictature de l'Etat Nouveau, et ce dans une trame textuelle qui opère sans cesse le va et vient entre ces trois univers.

En France, A. Lobo Antunes jouit d'une bonne réception critique. Je vous en livre quelques citations :

- Dans *Les Inrockuptibles*, Lydie Salvayre écrit en novembre 1996 : « Contre le temps qui tue, contre la mort où tout s'anéantit, contre la folie des hommes, et à sa gloire, António Lobo Antunes, aujourd'hui, écrit des romans. Ce dernier [*Le Manuel des Inquisiteurs*] est d'une éblouissante beauté. Et de l'avoir écrit pose son auteur comme un des plus grands romanciers de son siècle ».

- Sur la Trilogie de Benfica, *Le Matricule des Anges* n° 023, juin-juillet 1998 : « puissance et grandeur de cet écrivain (…) dont la langue seule, baroque et lourde comme le Tage, charrie toutes les visions du monde et balaie la rationalité qui fonde les dictatures ».

- Et récemment encore, dans *Le Figaro* du 18 mai 2017, Christophe Mercier, à l'occasion de la publication du dernier roman, *Pour celle qui est assise dans le noir à m'attendre* : « Sa virtuosité est unique dans le roman contemporain : sa liberté de construction, la diversité de sa palette confirment qu'il est l'égal d'un Faulkner ou d'un Giono ».

J'aborderai mon analyse du texte par le questionnement du sujet en même temps que des corps, vivants et morts.

Dans ses romans, dont la teneur autobiographique a été relevée par plus d'un exégète, surtout dans la trilogie initiale, A. Lobo Antunes construit sa légende personnelle en tant que sujet s'écrivant. Il la complète dans ses interviews et dans ses chroniques. C'est pourquoi je ne saurais trop conseiller de lire les volumes des *Chroniques* publiées chez Bourgois. Tout le parcours d'une vie y est tracé, en tout cas ce que l'auteur veut que son lecteur en retienne. C'est un sujet écrivant qui, dans *Mémoire d'éléphant*, à la bonne manière du Proust de *La Recherche*, se dévoile au détour d'une page, bien plus fugacement, sous son prénom de António. Le lecteur est sommé d'accepter un pacte autobiographique totalisant, même si le sujet autodiégétique, qui s'exprime la plupart du temps à la 1ère personne du singulier, peut être pris dans les rets d'un super-narrateur qui lui impose parfois la distance du « il » du style indirect libre et du monologue rapporté. Le « je » tout-puissant fait alors place, comme chez Faulkner ou chez Céline - autres écrivains de référence pour A. Lobo Antunes - à un sujet en miettes, vidé de son soi.

Dans *Le cul de Judas*, il se pose d'emblée comme sujet de l'écriture, locuteur de ce soliloque nocturne : « Ce qui me plaisait le plus au Jardin Zoologique (… ?) » au début (13) ; et, à la fin du roman : « Moi ? Je reste encore un moment. » (219). Le sujet plein, obsessif, côtoie dans *Le cul de Judas* cet autre sujet à la dérive que Sérgio Guimarães de Sousa pose en ces termes : « En effet, A. Lobo Antunes prend en charge l'idée d'une existence en pleine dérive. Son écriture est placée sous l'enjeu d'une crise existentielle qui ne cesse de tourner en rond, surtout si l'on pense à ses premiers romans qui servent assurément de parcours buissonniers pour comprendre le reste de l'œuvre, romans où l'autodérision est très nette malgré la nature assez autobiographique du récit. Une autodérision que l'on ne peut dissocier de la mémoire troublante et ineffaçable de la guerre d'Afrique, mémoire traumatique qui revient tout le temps, comme un traumatisme incommunicable, que l'on bégaye aussi sans arrêt et que l'on n'arrive pas à assimiler et à communiquer une fois pour toutes » (citation tirée du livre à publier en 2018 chez L'Harmattan, *António Lobo Antunes et le Livre Total*).

Ce sujet paradoxal subit une métamorphose dans *Le cul de Judas*, comme le fait remarquer Felipe Cammaert à propos de ce « bouleversement intérieur » (*idem*) : « En effet, et selon les prophéties de ma famille, j'étais devenu un homme : une espèce d'avidité triste et cynique, faite de désespérance cupide, d'égoïsme et de l'urgence de me cacher de moi-même, avait remplacé à jamais le plaisir fragile de la joie de l'enfance, du rire sans réserve ni sous-entendus, embaumé de pureté (…) » (*Le cul de Judas*, p. 33). Au début du roman, l'enfance est évoquée à travers la référence à Chagall qui donne sa tonalité fluctuante au souvenir du Jardin Zoologique. Puis vient la référence à Cranach lorsque le narrateur invite son interlocutrice du bar lisboète à le suivre dans son voyage onirique dans le zoo : p. 15. La métamorphose euphorique du retour à l'enfance devient ailleurs une métamorphose douloureuse qui signale la disparition de cet *infans* privilégié. Le sujet

se fait naufragé, puis poisson. La réalité d'une Lisbonne irrécupérable s'énonce par le biais de la métaphore de l'aquarium, à travers un enchaînement de métamorphoses aquatiques : "Cette salle de bains est un aquarium en carreaux de faïence que le spot du plafond éclaire obliquement, traversant l'eau de la nuit où ma figure se meut en gestes lents de méduse, mes bras acquièrent le spasme de l'adieu sans os des pieuvres, mon torse réapprend l'immobilité blanche des coraux. Quand je savonne mon visage, Sofia, je sens les écailles de verre de ma peau sous mes doigts, mes yeux deviennent saillants et tristes comme ceux des daurades sur la table de la cuisine, des nageoires d'ange naissent sous mes aisselles » (159). Notons que la daurade sur la table de la cuisine est un corps mort, comme les poissons rouges du chapitre N.

Au chapitre N, justement, le sujet devient collectif. Ce sont les soldats dans leur campement devenus des insectes (114) : « Nous étions des poissons, vous comprenez, des poissons muets dans des aquariums de toile et de métal, simultanément féroces et doux, entraînés à mourir sans protester, à nous coucher sans protester dans les cercueils de l'armée (…) » (115). Puis : « Une certitude étrange m'assaille parfois : je suis un poisson mort dans cet aquarium de carreaux de faïence, qui accomplit un rituel quotidien entre le miroir et le bidet avec le découragement des morts quand ils se meuvent, peut-être, sous la terre, en se regardant les uns les autres avec des pupilles d'une inexprimable terreur » (160).

La métaphore aquatique, en prise avec celle du naufrage et de l'enfermement (dans Lisbonne, dans les cercueils …), est très présente également dans les deux autres romans de la trilogie. Son lien avec la mort est itératif, comme ici dans *Le cul de Judas* : «Parce que c'est cela que je suis devenu ou qu'on m'a fait devenir : une créature vieillie et cynique qui rit d'elle-même et des autres du rire envieux, aigre, cruel des défunts, le rire sadique et muet des défunts, le rire répugnant et gras des défunts, et en train de pourrir de l'intérieur, à la lumière du whisky, comme pourrissent les photos dans les albums, péniblement, en se dissolvant lentement dans une confusion de moustaches.» (171).

Le sujet croule sous le sentiment de la faute, le remords de ne pas s'être rebellé à temps : « Les soldats croyaient en moi, ils me voyaient travailler dans l'infirmerie sur leurs corps écartelés par les mines, (…) les soldats me croyaient capable de les accompagner et de lutter pour eux, de m'unir à leur haine ingénue contre les seigneurs de Lisbonne qui tiraient contre nous les balles empoisonnées de leurs discours patriotiques, et ils ont assisté, écœurés, à ma passivité immobile, à mes bras ballants, à mon absence de combativité et de courage, à ma pauvre résignation de prisonnier". (181). La fonction d'aveu qu'assume ici le texte opère une catharsis collective sur toute une génération de lecteurs, soumise en particulier à une conscription obligatoire, avant et même après le 25 avril 1974. Par l'aveu de la faute et la dénonciation acerbe de la coercition, A. Lobo Antunes écrit avec *Le cul de Judas* un texte entre subversion et découragement, un récit de guerre où l'on a du mal à décider ce qui l'emporte, de la révolte ou de la dépression. À la p. 117, une citation d'une chanson nous ramène au chapitre G où figurent les paroles d'une autre chanson de Paul Simon.

À partir du chapitre N, le sujet collectif devient un sujet révolté, politisé. Il dénonce les exactions du régime colonial de façon de plus en plus acerbe ; par exemple : « (…) que sait ce quinquagénaire imbécile au sujet de la guerre en Afrique où il n´est pas mort et n´a vu personne mourir, que sait ce crétin des administrateurs de brousse qui enfonçaient des glaçons dans l´anus des noirs qui leur déplaisaient (…) que sait cet animal des bombes au napalm, des jeunes filles enceintes passées à tabac par la PIDE, des mines qui fleurissent en champignons de feu sous les roues des camionnettes(…) » (63). Alors qu'au chapitre C, à son arrivée à Luanda, ville tout autant abhorrée que Lisbonne, le narrateur autodiégitique ne peut que se dédoubler dans l'altérité radicale d'un jeune missionnaire : « la misère colorée des quartiers qui encerclaient Luanda, les

cuisses lentes des femmes, les ventres gonflés de faim des enfants immobiles sur les talus, en train de nous regarder tenant des jouets dérisoires au bout d´une ficelle, ont commencé à réveiller en moi un sentiment bizarre d´absurdité dont je sentais l´inconfort persistant depuis mon départ de Lisbonne, dans la tête ou aux tripes, sous la forme physique d´un tourment impossible à localiser, tourment qu´un des prêtres qui était dans le bateau semblait partager avec moi, lui qui se fatiguait à trouver dans son bréviaire des justifications bibliques pour les massacres d´innocents » (31). La dénonciation de l'absurdité de la situation du colonisateur va très loin, puisque le narrateur met en cause ici l'alliance de l'église et de l'Etat Nouveau dans l'administration de l'empire colonial. Mais à la fin du roman, au chapitre X, il ne s'agit plus d'une simple dénonciation. C'est ce cri du soldat – « Putain, putain, putain » (« Caralho, caralho, caralho » dans la version originale, bien plus conforme au contexte de la virilité délabrée des soldats de l'empire) (211) - qui l'emporte. La subjectivité du narrateur perdu dans Lisbonne se fond dans le souvenir de la souffrance des simples soldats du régiment en Angola. La conscience hurle dans *Le cul de Judas*. La médiation de la métamorphose n'est plus agissante. Le cri met le sujet collectif à nu, avec sa souffrance d'écorché vif. Il renvoie à la notion de génération, de *beat generation* pourquoi pas, ce qui me fait pointer l'importance prise dans le roman par le contexte. Il est symptomatique que le narrateur utilise la métaphore du « passager clandestin » (77) pour signifier le non-retour à la situation antérieure à la conscription. On trouve cette même métaphore d'abord chez Henri Michaux, puis comme titre d'un journal en grande inédit du grand opposant politique à Salazar qu'était l'artiste néoréalistre Mário Dionísio. Ces coïncidences sont parlantes.

Il s'agit ici de prendre en compte non seulement le contexte historique large, factuel, de la dictature, de la Guerre coloniale, de l'émigration (Gare d'Austerlitz, chapitre N, 112), mais aussi le contexte du quotidien. Lisbonne est la référence contextuelle de la Trilogie de Benfica, avec son temps stagnant entre passé et impossible présent. Je prendrai comme exemple le leitmotiv des objets qui peuplent l'intérieur des vieilles tantes. Dans *Le cul de Judas*, l'esthétique du kitsch concourt, tout au long du roman, à l'impossibilité d'habiter et les villes de la colonie, et cette Lisbonne figée : p. 20, p. 218-19. Sujet et objet ne sont pas séparés, n'existent que l'un par l'autre, selon Pierre Sansot dans *La poétique de la ville*. Dans et par le kitsch, l'objet s'exhibe comme un fixateur de la douleur du sujet. Il demande sa réaction, son rejet et/ou son attendrissement, provoque un cri indigné de dégoût ou un regard d'une presque connivence. Car l'objet kitsch participe pleinement de la dérision et de la dégradation du sens. Est kitsch l'objet qui ne répond plus à un canon, l'objet périssable qui a fixé à l'excès des tics esthétiques connus de tous. Enfin, l'objet kitsch fait partie de l'environnement du sujet. Il a souvent une fonction première utilitaire qu'il fait taire pour privilégier une esthétique déplacée de l'objet d'art vers des objets du quotidien. Par tous ces traits, l'imaginaire kitsch crée un lien avec le personnage antunien : p. 128-29 et 130-3. Le kitsch se situe dans le temps arrêté. Témoin la pendule des vielles tantes de Lisbonne : « Une pendule inlocalisable perdue parmi les ténèbres des armoires laissait s'égoutter des heures étouffées un quelconque couloir lointain » (19). L'objet-pendule, coupé de sa raison d'être qui est de donner l'heure précise, correspond ici à ce que Typhaine Samoyault, nomme dans le titre de son livre, *La montre cassée.* Je voudrais donc, à présent, faire quelques remarques sur le traitement du temps dans *Le cul de Judas*.

Le mythologue spécialiste de la métamorphose, Pierre Brunel, affirme : « la métamorphose ne se réduit ni à un changement d'espèce, ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps d'avant la naissance et sur le temps d'après la mort » (*Le mythe de la métamorphose*). Il conclut que c'est là « un système de forces antagoniques ».

Dans la Trilogie, l'impossible inscription dans le temps présent confère au roman une temporalité cyclique de l'alternance du

jour et de la nuit (dans *Mémoire d'éléphant*), de l'enfermement temporel dans un nuit sans fin (dans *Le cul de Judas*) et du temps du voyage en voiture de l'après-midi jusqu'à la révélation de l'aube (dans *Connaissance de l'enfer*). Paul Ricœur, se référant aux *Confessions* de Saint Augustin, propose de substituer « à la notion de présent celle de passage » : « C'est au moment où ils passent que nous mesurons les temps, quand nous les mesurons en les percevant » [1] . Ce passage-mesure se concrétise dans le roman antunien par trois figures.

Il s'agit tout d'abord du cycle temporel de la succession des temps et du jeu analeptique de l'éternel retour. Cette certitude est dramatiquement remise en cause pour le personnage : le retour à une situation passée, leitmotiv de tout le roman, retour à la maison du père séparé de sa famille, est impossible car le personnage-narrateur est impuissant à intérioriser le modèle cyclique du temps donné par le monde. La quête est la troisième figure du passage pouvant servir à mesurer le temps. C'est la quête de cette aube primordiale qui lie les âges de la vie aux lieux et aux espaces. L'aube peut être l'enfance : la *quinta* des grands-parents à Nelas, le Jardin Zoologique de Benfica, entre autres. Des confusions entre les lieux et les âges brouillent l'ordre de passage des temps : l'Afrique de la Guerre Coloniale communique analogiquement avec le monde de l'enfance, puis avec celui de l'adolescence dans l'exaltation d'une nature vierge. A travers les animaux du Jardin Zoologique, girafe ou éléphant (toujours), Lisbonne communique avec l'Angola, et l'enfance avec l'âge de la guerre. La démesure du désir d'absolu permet cette configuration des temps communicants. L'amante africaine, Sofia, est l'incarnation de cet absolu, l'incarnation de la nature africaine, la seule possible dans *Le cul de Judas*. On la rencontre emblématiquement à la lette S, p.173. A partir de ce chapitre S, la remémoration de Sofia contribue à suggérer un possible apaisement qui prendra forme dans le dernier paragraphe du roman, où le protagoniste désire mettre de l'ordre chez lui : p. 219. Le monologue nocturne se mue en une ébauche de dialogue où l'on entendrait presque la voix de l'interlocutrice. Le dernier paragraphe du *Cul de Judas* réorganise la prosodie. Le protagoniste s'adresse à la femme qu'il rassure et oriente dans le labyrinthe de la ville. Pointe alors une tentative de projection dans le futur proche et lointain de l'horizon du Tage, dans l'événement : « On ne sait jamais, n'est-ce pas ? ».

Une normalité fait surface, avec la suggestion d'une visite (bien que ce soit celle, toute fantasmatique, du personnage angolais de Tante Teresa), et surtout du retour du sommeil. Bien sûr, ce n'est pas comme dans *Mémoire d'éléphant* où le personnage se tient à l'aube sur son balcon d'Estoril, face à la mer, ni comme dans *Connaissance de l'enfer* où le chant du merle ressuscite la figure du père. Mais il existe aussi, dans *Le cul de Judas*, une idée de salut final.

Un salut final, en tout cas pour le roman, et je traiterai maintenant de la structure romanesque. Elle s'énonce en une série de chapitres qui suivent l'ordre alphabétique, contredisant le chaos temporel qui détermine la diégèse. Les exégètes de A. Lobo Antunes s'accordent à dire que la structure narrative mise en place dans la trilogie, tant au niveau global du roman qu'à l'échelle de la phrase, fonde l'édifice de l'œuvre. Maria Alzira Seixo écrit à ce propos : « L'œuvre d'António Lobo Antunes (…) présente une évolution significative dans l'art du récit, qui ne peut pourtant pas faire oublier l'intensité déterminante de ses premiers livres en vertu de la richesse de leur univers thématique, et aussi pour les possibilités processuelles dont ils font état et qui seront utilisées tout au long de son travail littéraire. En effet, l'on y trouve déjà la plupart de ses thèmes (rapport du sujet au monde, problématique de l'identité, questions de l'attachement, le mariage, la séparation, l'isolement, l'hostilité) et les champs sémantiques plus vastes qui les incluent (la guerre, la médecine, la famille, l'amour, le territoire, la société), de même que son rapport particulier à l'écriture : l'écriture du moi en tant que communication de l'expérience, et l'écriture du monde qui s'écarte dès lors du mode habituel de la représentation en

littérature, qui tente plutôt de rendre la circonstance à travers l'écriture. Quant aux processus utilisés, on trouve dans ses premiers romans la présence presque obsessive de ses motifs poétiques de toujours, dont on peut mesurer, dans toute son œuvre, le pouvoir disséminateur.

Le symbole de la mouette flétrie dans *Mémoire d'Éléphant*, par exemple, ou le réduit de l'existence nocturne dans *Le Cul de Judas*, et encore le tourment infernal décrit par le narrateur de *Connaissance de l'Enfer* dans l'hôpital psychiatrique vont se maintenir –, à se prolonger, se métamorphoser – dans la plupart de ses romans » (*António Lobo Antunes et le Livre Total*. À publier chez L'Harmattan).

Felipe Cammaert, à son tour, remarque que « l'un des aspects les plus remarquables de *Os Cus de Judas* se trouve sans doute dans son architecture narrative. On pourrait affirmer, sans trop risquer, que le grand succès qu'a rencontré ce texte au moment de sa parution tient en grande partie à son agencement narratif. La première personne totalisante sur laquelle repose la narration place d'emblée le lecteur en position de récepteur privilégié de la confession, à tel point qu'il est difficile de refuser le pacte de lecture proposé par Lobo Antunes » (*idem*).

La structure de surface du roman est celle d'un abécédaire. À part le chapitre S dédiée à la remémoration de Sofia, jeune amante du narrateur engagée dans la lutte anticoloniale dans les rangs du MPLA, et qui pourrait nous orienter vers une fonction emblématique de cette forme, c'est bien plutôt la fonction pédagogique de l'abécédaire que je privilégierai. Cela donne à penser que l'abécédaire rend possible la lecture d'un texte issu d'une mémoire en lambeaux. Il structure le défilé de mots vidés de leur sens, donnant un corps au récit.

À propos de corps, il convient de remarquer que l'idée du corps du texte entraine celle du corps d'une nation torturée à double titre, par le totalitarisme salazariste et par une guerre coloniale condamnée (hypocritement ?) à l'époque par la communauté internationale. Démultiplié dans les corps souffrants des trois romans de la trilogie initiale, le corps de la nation est particulièrement victimisé dans *Le cul de Judas*. Les différentes métamorphoses subies par les corps, vivants et morts, ne viseraient-elles pas finalement à sauver ceux-ci de la disparition et de l'oubli ? Je me tournerai vers la dernière figure de la douleur et de la déploration qui surgit à la fin du roman, celle de la Pietà. S'adressant à son interlocutrice de la nuit, le narrateur la supplie : « aidez à faire pousser chez moi les vigoureuses épaules de l'espoir émergeant des omoplates fines du découragement, et mon torse, soudain triangulaire, soulevez, dans une jubilation facile, le petit homme défait que je suis. Portez-moi comme une pietà herculéenne porte son christ exténué, comme j'ai porté dans mes bras, il y a très longtemps, le noir dont les crocodiles du fleuve Cambo avaient dévoré la jambe gauche et qui gémissait doucement comme les petits des hyènes dans leurs nids pourris entourés d'excréments et d'os écumants de gazelle » (189). Suivant le précepte conradien du « faire voir », A. LoboAntunes fait appel aux arts visuels pour montrer l'indicible. Au début du roman, il s'agissait de l'allusion aux « fiancées volantes de Chaga » (14) et aux « anges de Giotto » (17). Mais il a besoin, dans le micro-récit final, de l'absolu du thème de l'iconographie chrétienne de la Vierge de Piété pour donner à voir les massacres perpétrés lors des guerres. En réunissant corps morts et corps vivant, l'écrivain met en œuvre une esthétique compassionnelle du salut. À ce propos, je mets en relation le micro-récit antunien avec une version de pietà en lien avec la problématique des migrants de ces dernières années, à travers la piétà de la peintre portugaise Graça Morais qui a été exposée à Paris de mai à août 2017, et je vous livre un tableau de la série qu'elle a peinte en 2012 intitulée *A Caminhada do Medo* :

(Cliquer pour agrandir)

La catharsis s'est produite et les corps souffrants, les corps morts démultipliés (« moi », le noir amputé, « les petits des hyènes », les « os écumants de gazelle ») s'entraident pour dépasser leur douleur. L'expiation permet aux corps sublimés, vivants dans la mémoire au moins (ceux du professeur de patin, de Sofia, de l'épouse laissée à Lisbonne, de l'interlocutrice fantasmée, etc). Ainsi fonctionne, selon moi, l'humanisme complexe de A. Lobo Antunes.

NOTES

[1]
Paul Ricœur. *Temps et récit*, t. I, Paris : éditions du Seuil, février 1983, p. 25.

POUR CITER CET ARTICLE

Catherine Dumas, « *Le cul de Judas*, de Lobo Antunes », SFLGC, Agrégation, publié le 21 février 2018, URL : https://sflgc.org/agregation/dumas-catherine-le-cul-de-judas-de-lobo-antunes/, page consultée le 07 Décembre 2025.