



**HAL**  
open science

# Parole et silence dans l'œuvre romanesque (2000-2015) de Manuel Rivas

Celia Castro Oliveira

► **To cite this version:**

Celia Castro Oliveira. Parole et silence dans l'œuvre romanesque (2000-2015) de Manuel Rivas. Linguistique. Normandie Université, 2024. Français. NNT : 2024NORMC003 . tel-04724350

**HAL Id: tel-04724350**

**<https://theses.hal.science/tel-04724350v1>**

Submitted on 7 Oct 2024

**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.

# THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité **LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES**

Préparée au sein de l'**Université de Caen Normandie**

**Parole et silence dans l'oeuvre romanesque (2000-2015) de  
Manuel Rivas**

Présentée et soutenue par  
**CELIA CASTRO OLIVEIRA**

**Thèse soutenue le 12/04/2024**

devant le jury composé de :

MME NATALIE NOYARET	Professeur émérite - Université de Caen Normandie	Directeur de thèse
M. PHILIPPE MERLO-MORAT	Professeur des universités - Université Lumière Lyon 2	Président du jury
MME GREGORIA PALOMAR	Maitre de conférences HDR Emerite - UNIVERSITE METZ PAUL VERLAINE	Membre du jury
MME ELVIRE DIAZ	Professeur des universités - Université Poitiers	Rapporteur du jury
M. XAVIER ESCUDERO	Professeur des universités - Université Artois	Rapporteur du jury

Thèse dirigée par **NATALIE NOYARET** (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen))



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, en tout premier lieu, ma directrice de recherche, Madame Noyaret, sans qui cette étude n'aurait jamais vu le jour. Si la voix occupe une place importante dans ce travail, la sienne fut essentielle tout au long des années qui me furent nécessaires pour mener à terme mon projet. Elle a toujours été disponible et bienveillante et j'aimerais lui exprimer ma profonde admiration et gratitude.

J'adresse mes plus vifs remerciements à tous les membres de mon jury, en particulier à Monsieur Merlo-Morat pour avoir accepté d'en être le président ainsi qu'à Madame Diaz et Monsieur Escudero pour avoir bien voulu être les rapporteurs de ma thèse.

Je remercie aussi les membres de mon comité de suivi, Mesdames Aït-Bachir et Mékouar-Hertzberg, pour leurs conseils avisés et leur compréhension.

Merci également à Denise et à Odile pour leurs relectures et suggestions.

Je ne peux oublier tous les amis qui m'ont soutenue et encouragée dans cette démarche.

Enfin, du fond du cœur, j'adresse un grand merci à toute ma famille : mon mari, mes parents et mes enfants, à qui j'ai volé tant de temps pendant toutes ces années.

# TABLE DES MATIÈRES

## **PREMIÈRE PARTIE : LA PAROLE DANS TOUS SES ÉTATS ..... 19**

### **I. A. ÉCRITURE ET ORALITÉ ..... 21**

I. A. 1. Des indices d'oralité .....21

I.A. 2. Manifestations sonores dans les récits .....34

I. A.3. Polyphonie des récits enchâssés .....51

### **I. B. FORMES DU DISCOURS VERBAL ..... 56**

I. B. 1. Modalités d'insertion du style direct.....56

I. B. 1. a. Style direct introduit par des guillemets.....56

I. B. 1. b. L'alinéa comme mode d'insertion du style direct.....64

I. B. 1. c. Autres signes du style direct .....69

I. B. 2. Mise en valeur formelle de la voix .....70

I. B. 3. Discours indirect libre, parole rapportée .....73

### **I. C. CHANTS ET AUTRES PRODUCTIONS ORALES ..... 76**

I. C. 1. Les chants, musiques et fêtes.....76

I. C. 2. Les contes .....98

I. C. 3. Les légendes et les croyances .....106

### **I. D. LA PAROLE SILENCIEUSE..... 115**

I. D. 1. Marques formelles et lexicales du silence.....116

I. D. 2. Le langage des photos .....124

I. D. 3. Silence des vainqueurs, silence des vaincus.....134

I. D. 4. Les bavards et les taiseux .....144

*Conclusion partielle.....157*

<b>DEUXIÈME PARTIE : VOIX ET IDENTITÉ .....</b>	<b>158</b>
<b>II. A. QUI PARLE ?.....</b>	<b>161</b>
II. A. 1. Des personnages-narrateurs .....	162
II. A. 2. Des cas de narrateurs omniscients .....	166
II. A. 3. Ambiguïtés narratrices.....	175
II. A. 4. La voix de l’auteur ?.....	180
<b>II. B. LES VOIX COLLECTIVES.....</b>	<b>187</b>
II. B. 1. L’étouffement de la voix du pouvoir .....	187
II. B. 2. La voix des laissés-pour-compte .....	197
II. B. 3. Voix d’un peuple, voix d’une terre.....	210
<b>II. C. DU LOCAL À L’UNIVERSEL .....</b>	<b>227</b>
II. C. 1. L’ancrage régional .....	227
II. C. 2. La Galice, “aldea global” .....	249
II. C. 3. La tension vers le mythe .....	257
 <i>Conclusion partielle.....</i>	 <i>278</i>

**TROISIÈME PARTIE : UN CONTRE-DISCOURS..... 280**

**III. A. L'HISTOIRE REVISITÉE ..... 283**

III. A. 1. L'intra-histoire ..... 284

III. A. 2. La mémoire active ..... 294

III. A. 3. L'envers de l'Histoire..... 314

**III. B. LA VOIX / VOIE DE LA LITTÉRATURE ..... 336**

III. B. 1. Les représentations de la littérature ..... 336

III. B. 1. a. La bouche ..... 336

III. B. 1. b. Le phare ..... 339

III. B. 1. c. La librairie ..... 345

III. B. 2. Le dialogue intertextuel ..... 349

III. B. 3. Voix littéraires de Galice et d'ailleurs ..... 359

**III. C. LES MOTS POUR LE DIRE ..... 386**

III. C. 1. L'écrivain-artisan ..... 387

III. C. 1. a. La métaphore de la couture ..... 389

III. C. 1. b. À la manière de l'archéologue ..... 391

III. C. 1. c. À la source du journalisme et de la sténographie ..... 395

III. C. 2. L'orfèvre des mots..... 403

III. C. 3. La calligraphie des sentiments ..... 416

III. C. 3. a. L'amitié ..... 417

III. C. 3. b. L'amour ..... 427

III. C. 3. c. La mise en page des sentiments..... 444

*Conclusion partielle..... 455*

**CONCLUSION GÉNÉRALE..... 457**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 464**

**INDEX DES NOMS D'AUTEURS..... 480**

**ANNEXES ..... 484**

## INTRODUCTION

Comme une partie de ma famille est originaire de la Galice, c'est une région qui m'est particulièrement chère et familière. Ces origines ont influencé, le choix de mes études, puisque j'ai décidé d'enseigner l'espagnol, mais aussi mes goûts personnels car la littérature espagnole m'a toujours passionnée et plus particulièrement la littérature contemporaine. Ainsi, en 2016, quand j'ai décidé de reprendre des études en vue de préparer un master 2, la rédaction de mon mémoire m'a permis de concilier ces deux aspects. Mon choix s'est alors porté sur le récit, de nature autobiographique, de l'auteur galicien, Manuel Rivas : *Las voces bajas*, publié en 2012. Intitulé « La voix dans *Las voces bajas* de Manuel Rivas<sup>1</sup> », mon ouvrage proposait ainsi une exploration des différentes formes et manifestations de la voix dans cette œuvre, depuis ses aspects les plus tangibles dans la lettre même du texte, jusqu'à la dimension historique et sociale qu'elle en vient à y revêtir. Cette première étude universitaire consacrée à Manuel Rivas n'a fait que renforcer mon goût pour ses écrits et j'ai ensuite eu envie de poursuivre mes recherches en m'ouvrant à d'autres productions de cet auteur.

Manuel Rivas Barrós est né le 24 octobre 1957 à La Corogne dans un quartier appelé Monte Alto. Son père, Manuel, était maçon et sa mère, Carmina, laitière. Actuellement il est sans doute l'auteur galicien le plus important et certainement aussi l'un de ceux qui œuvrent le plus activement pour la diffusion de la langue et de la culture galiciennes comme le soulignent les nombreux articles qui lui sont dédiés. Ses œuvres sont traduites en plus de dix langues dans le monde et certaines d'entre elles ont été l'objet d'adaptations cinématographiques. L'université de la Sorbonne a organisé, en mars 2011, un colloque international autour de Manuel Rivas et d'un autre auteur galicien : Suso de Toro<sup>2</sup>. En 2009 il est entré à la « Real

---

<sup>1</sup> CASTRO OLIVEIRA, Celia, « La voz en *Las voces bajas* de Manuel Rivas », mémoire effectué sous la direction de madame le professeur Natalie Noyaret, soutenu le 18 octobre 2017 à l'université de Caen Normandie.

<sup>2</sup> Coloquio Internacional « Manuel Rivas y Suso de Toro : deux voix de la littérature galicienne contemporaine », Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne (Paris IV), 11 et 12 mars 2010.

Publication : LAKHDARI, Sadi, *Las voces de Galicia: Manuel Rivas et Suso de Toro*, Indigo/Sorbonne, 02/04/2012.



Academia Gallega », prononçant à cette occasion un discours intitulé « *A boca da literatura (Memoria, ecoloxía e lingua)*<sup>3</sup> ». En 2019 l'une de ses œuvres *¿Qué me quieres amor ?*<sup>4</sup> a fait partie de l'enseignement de la spécialité Espagnol en classe de première générale dans les lycées français<sup>5</sup>.

Manuel Rivas a fait des études de Sciences de l'Information à l'université Complutense de Madrid et, très jeune, a débuté sa carrière dans le journalisme en travaillant pour un journal local : *El ideal Gallego*. Sa carrière journalistique se poursuivra jusqu'à aujourd'hui avec la parution de ses articles dans le journal national *El País*. Il a également collaboré avec d'autres quotidiens comme *La voz de Galicia* ou *Diario de Galicia*, dont il a été sous-directeur. Manuel Rivas a, par ailleurs, été rédacteur en chef du programme culturel de l'hebdomadaire *El Globo* et a présenté deux émissions sur la chaîne de télévision galicienne (TVG) *O melhor* et *Mas alá*. En 1991, il a reçu le *Prix Fernández Latorre* du journalisme. Pendant ses études à Madrid il rencontre d'autres jeunes poètes galiciens avec lesquels il fonde la revue *Loia*<sup>6</sup>. Plus tard il participe également à *Teima*<sup>7</sup>, première revue intégralement rédigée en galicien et aussi à *Man Común*<sup>8</sup>. Certains de ses articles ont été publiés dans l'ouvrage *El periodismo es un cuento* (1997).

Très tôt Manuel Rivas s'intéresse à la poésie et c'est précisément dans la revue *Loia* que sont publiés ses premiers poèmes dans les années soixante-dix. D'autres recueils suivront comme *El pueblo de la noche* (2004), *La desaparición de la nieve* (2010) ou *A boca da terra* (2015). Mais on peut dire que la veine poétique traverse toute l'œuvre de cet auteur et qu'il s'agit même de l'une des caractéristiques les plus fréquemment soulignées par les articles ou études qui lui sont consacrés. Ainsi par exemple, l'universitaire Dolores Vilavedra, qui a traduit

---

<sup>3</sup> *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua*, Discurso no ingreso da Real Academia de Manuel Rivas Barrós, 2009.

<sup>4</sup> RIVAS, Manuel, *¿Qué me quieres amor?*, Barcelona, Debolsillo, 2015.

<sup>5</sup> Voir : <<https://www.education.gouv.fr/bo/19/Hebdo22/MENE1914263N.htm>>, page consultée le 29 septembre 2019.

<sup>6</sup> *Loia* était une revue et plus précisément un « fanzine ». Le projet vit le jour à Madrid à l'initiative d'étudiants galiciens et était associé à la contreculture *underground* qui s'opposait à la culture dominante de l'époque. La revue proposait un contenu culturel fruit de recherches et expérimentations des membres et collaborateurs. Il n'y eut que quatre publications entre 1975 et 1978. Voir : <[https://gl.wikipedia.org/wiki/Colectivo\\_Loia](https://gl.wikipedia.org/wiki/Colectivo_Loia)>.

<sup>7</sup> *Teima*, également intitulée *Revista galega de información xeral*, fut une revue hebdomadaire publiée entre 1976 et 1977. Elle fut la première revue en Galice à être intégralement rédigée en galicien. Sa disparition relève de motifs économiques.

<sup>8</sup> *Man Común*, dirigée par Xosé Antón Gaciano, fut une revue mensuelle publiée entre mai 1980 et 1981. Elle fut la deuxième revue intégralement écrite en galicien. Ses contenus étaient en lien avec la société, la politique et la culture de la région. Comme *Teima* sa publication s'arrêta pour des raisons économiques.

<[https://elpais.com/diario/1980/05/16/sociedad/327276010\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/05/16/sociedad/327276010_850215.html)>, page consultée le 29 septembre 2019.

certaines de ses livres en castillan, observe que « el punto de vista desde el que Rivas contempla el mundo es el de un poeta, incluso cuando escribe narrativa<sup>9</sup> ».

L'œuvre narrative de Manuel Rivas est importante et diverse. Elle regroupe des contes, comme ceux présentés dans le recueil *Un millón de vacas* (1989), qui remporta el Premio de la Crítica de narrativa en gallego, ou *¿Qué me quieres, amor?* (1996), qui reçut le Premio Nacional de Narrativa ainsi que le Prix de Narrativa Torrente Ballester. Dans ce dernier ouvrage figure notamment *La lengua de las mariposas*, qui sera adaptée au cinéma par José Luis Cuerda en 1999. Cette même année paraît aussi *Ella, maldita alma* et en 2002 *Las llamadas perdidas*. Bon nombre de ces nouvelles seront réunies dans *Lo más extraño* publié en 2011.

Le cinéma a également adapté en 2002 *El lápiz del carpintero*, publié en 1998 et qui reçut le prix de la Crítica de Narrativa en gallego en 1999. En 2012, sortit l'adaptation cinématographique du récit *Todo es silencio*, paru la même année et à partir duquel Manuel Rivas écrivait en 2016 une autre version pour une série intitulée *Oeste*. Plus récemment, en 2018, a été diffusée la série *Vivir sin permiso* qui raconte l'histoire d'un trafiquant de drogue galicien atteint d'alzheimer, basée sur un récit éponyme de Rivas : *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste* (2018).

Manuel Rivas a également écrit une pièce de théâtre, *El héroe*, en 2006, ainsi que des ouvrages pour la jeunesse comme *Bala perdida* (2016) et *O Chispas* (2020). À cette diversité générique viennent s'ajouter des essais qui témoignent d'une forte implication de l'auteur pour des questions sociétales et de prises de position politiques telles celles affirmées dans *Galicia, Galicia* (2001), *A cuerpo abierto* (2008) et, plus récemment, *Un manifiesto abierto contra todo esto* (2018), dont le titre et la couverture, rappelant un graffiti écrit sur un mur, annoncent le ton libre et dénonciateur de cet essai. Par ailleurs, la liste des groupes qui figurent à la fin de ce manifeste, dans les remerciements, permet d'entrevoir quelques-uns des sujets qui lui tiennent à cœur :

Muchas de las reflexiones que componen *Contra todo esto* tuvieron como vivero los múltiples espacios de creación, comunicación y debate en los que he participado. Quiero destacar los grupos que trabajan para la recuperación de la Memoria Histórica, como la ERMH y la CRMH, los colectivos ecologistas Greenpeace y Adegas, la organización Médicos Sin Fronteras, el

---

<sup>9</sup> VILAVEDRA, Dolores, « La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual », *Délier les langues: littératures en langues minoritaires ou minoritaires en Espagne et en Amérique latine*, Notes romantiques, Vol. 51, n° 1, 2011, p. 87-96.

<[https://www.academia.edu/2940953/La\\_obra\\_literaria\\_de\\_Manuel\\_Rivas\\_Notas\\_para\\_una\\_lectura\\_macrotextual](https://www.academia.edu/2940953/La_obra_literaria_de_Manuel_Rivas_Notas_para_una_lectura_macrotextual)>, page consultée le 2 octobre 2019.

Ateneo Republicano coruñés y las asociaciones y movimientos que mantienen viva la conciencia libertaria<sup>10</sup>.

En novembre 2020, paraît *Zona a defender*<sup>11</sup>, dont la première partie se présente comme un court manifeste qui montre l'engagement de l'écrivain ainsi que des positions et des points de vue défendus de manière énergique par le biais de dix-huit parties qui commencent anaphoriquement par « DEFIENDO » en caractères d'imprimerie.

Cet engagement sociétal ainsi qu'une forte préoccupation pour les problèmes environnementaux ont d'ailleurs conduit Manuel Rivas à devenir le porte-parole de l'association « Nunca más », créée pour dénoncer les dégâts subis par les côtes galiciennes suite au naufrage du pétrolier Prestige en 2002. En outre, il a été également l'un des membres fondateurs de Greenpeace en Espagne qui, en reconnaissance de son activité, lui décerna le prix *Artemio Precioso* en 2009, année de sa création. Puis, en 2011, l'écrivain reçoit le prix de la fondation Luis Tilve pour :

Su gran compromiso y sensibilidad hacia un abanico de aspectos, como la recuperación de la memoria histórica, la defensa del medio ambiente, la protección de la lengua y la cultura gallega, o la defensa de los necesitados, como, según la organización, se demuestra en la cesión de los derechos de obras como Nana para la Asociación Meniños<sup>12</sup>.

En effet, Manuel Rivas est particulièrement sensible à la protection de la langue et de la culture galiciennes comme le démontre la place que ces sujets occupent dans son œuvre. C'est d'ailleurs en galicien que sont d'abord écrits la majorité de ses livres avant d'être traduits en castillan, certains d'entre eux par l'auteur lui-même. Celui-ci entretient un lien privilégié avec le galicien car, en plus d'être la langue de son enfance, elle a été victime de censure et de préjugés sous la dictature franquiste entre 1939 et 1975. En vérité, même si au début du siècle et aussi sous la Seconde République la langue et la culture galiciennes connurent un brillant essor, qui fut parallèlement accompagné du développement de la notion de « galleguismo » et de la création du Partido Galeguista en 1931, selon Ramón Villares le galicien relevait davantage d'ambitions culturelles que politiques : « La construcción de una *nación-cultura* fue sin duda el objetivo codiciado por el galleguismo de la preguerra, más que el logro de una *nación-estado* que solo fue reivindicado por algunas corrientes independistas o *arredistas* <sup>13</sup> ».

---

<sup>10</sup> RIVAS, Manuel, *Un manifiesto rebelde contra todo esto*, Madrid, Alfaguara, 2018, p. 279.

<sup>11</sup> RIVAS, Manuel, *Zona a defender*, Madrid, Alfaguara, 2020.

<sup>12</sup> <<https://ecodiario.economista.es/sociedad/noticias/3234414/07/11/La-Fundacion-Luis-Tilve-entrega-este-viernes-los-premios-a-Manuel-Rivas-y-a-la-Estacion-de-Biologia-Marina-de-la-Grana.html>>, page consultée le 22 septembre 2020.

<sup>13</sup> VILLARES, Ramón, *Historia de Galicia*, Editorial Galaxia, Vigo, 2014, p. 376.

De fait, il fallut attendre l'article trois de la Constitution de 1978 pour que la langue soit officiellement reconnue et qu'elle obtienne son caractère de « co-officialité ». Jusqu'à cette époque-là en effet, et comme d'autres régions ayant une langue locale telles le Pays basque ou la Catalogne, la Galice connut une répression linguistique de la part des autorités franquistes. Néanmoins, les censeurs ou « lecteurs » toléraient cette langue quand elle était utilisée pour des manifestations traditionnelles ou d'autres qu'ils considéraient comme de moindre importance :

En lo que corresponde al idioma gallego, sobresale la imagen inferior que las autoridades del Régimen manejaban como «lengua vernácula», esto es, sirviendo de instrumento a fines básicamente domésticos. En efecto, la tolerancia con respecto al gallego, cuando se encuadraba en esferas como el lirismo, el folclore, el humor o incluso la exaltación de la dictadura, quedaba patente en muchos de los informes de los censores<sup>14</sup>.

En outre, le pouvoir dirigeant méprisait cette langue, qu'il associait aux classes sociales laborieuses et défavorisées :

Conscientes los censores del complejo de inferioridad lingüística del gallego hablante campesino, insistían una y otra vez en el carácter de lengua rural, de lengua que impedía a quien la usase el acceso a los niveles de representación y de cultura. En este sentido, la represión, más psicológica que violentamente impositiva, fue de una eficacia indudable<sup>15</sup>.

Malgré la répression alors exercée, ainsi que la disparition du Partido Galeguista en 1950, certains membres qui faisaient partie du « galleguismo » de l'époque républicaine « inician una lucha cultural, que tiene como manifestación más visible la fundación de la editorial Galaxia, justo en el año 1950<sup>16</sup> ». Cette volonté se prolongera sous la période franquiste car, d'après Villares :

Uno de los fines primeros fue la realización de una actividad de carácter cultural y literaria que permitiese mantener en el interior de Galicia una alternativa a la desgalleguización de la sociedad propugnada por el régimen franquista. A este fin respondía la publicación de libros de creación literaria, pero también la traducción de autores extranjeros, así como la fundación de revistas del estilo de Grial [...]<sup>17</sup>.

Ces activités furent essentielles pour préserver et diffuser la culture galicienne, non seulement au sein de la Galice mais aussi à l'étranger, puisque beaucoup d'intellectuels avaient

---

<sup>14</sup> BERMÚDEZ MONTES, María Teresa, «Nova narrativa gallega y censura franquista», *Represura*. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro. Número 3. Nueva época. ISSN 1886-9335, Alcalá de Henares, 2018.

<<http://www.represura.es/represura7febrero2011articulo3.htm>>, page consultée le 15 avril 2020.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> VILLARES, Ramón, *Historia de Galicia, op. cit.*, p. 454.

<sup>17</sup> *Ibid.*

été contraints de prendre le chemin de l'exil après la victoire du général Franco. On peut citer Castelao, Suárez Picallo, Martínez López ou encore Luís Seoane. Dans les années soixante et soixante-dix, de nombreuses associations culturelles voient le jour ainsi que la publication de revues comme *Teima* (1976-1977), déjà citée précédemment.

Manuel Rivas étant né, comme on sait, en 1957, il a donc connu cette période de répression linguistique, le manque de reconnaissance de la culture galicienne et va contribuer par son œuvre à les réhabiliter et à montrer toute leur richesse. Il précise :

[...]la relación que yo tenía con la lengua cuando era niño y joven era ver el gallego como una lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso provocó una atracción. Por otro lado tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; veías a la gente, a los pescadores, a los albañiles o a los campesinos que asumían que su lengua era el gallego. Pero en la escuela no podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. Esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con esas palabras gallegas, con la lengua *galega*<sup>18</sup>.

Cet amour des mots traverse toute l'œuvre de Manuel Rivas ainsi que l'amour pour sa région et le peuple galicien, qu'il ne cesse de mettre en avant. Il souhaite non seulement donner la parole à ceux qui ont été victimes de la censure durant le régime franquisme mais aussi montrer « qué sucede con las palabras, cómo se manipulan las palabras<sup>19</sup> », comme il le précise lors d'un entretien télévisé concédé à RTVE. Il évoque les mots comme s'il s'agissait d'êtres vivants dotés d'une volonté propre : « las palabras están deseando mezclarse, relacionarse, venir a la boca<sup>20</sup> ». Mots qui peuvent également avoir des conséquences négatives sur les individus : « Si unas palabras pueden acarrear odio, otras palabras y otro lenguaje puede impedir esto<sup>21</sup> ». Comme nous le verrons, le choix des mots est important, ainsi que l'utilisation du langage qui permet de se faire entendre. C'est également une forme de pouvoir auquel certaines catégories sociales, souvent les plus démunies, n'ont pas accès. À travers son œuvre, Manuel Rivas peut faire entendre la voix de ceux qui sont à la marge ou souvent oubliés. C'est une manière de leur donner de la visibilité. Comme le souligne Paul Zumthor, « [...] la voix est

---

<sup>18</sup> TEJEDA, Armando G., «Manuel Rivas: "mi primer libro fue la memoria de mi madre"», Biblioteca Babad, 19 de mayo de 2003, <<https://www.babad.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>19</sup> Voir : <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

vouloir-dire et volonté d'existence<sup>22</sup> ». La volonté de mettre en lumière la voix de certaines catégories ou faits oubliés n'est pas sans rappeler l'étymologie même du mot. Ainsi, on rappellera que celui-ci vient de « phone » qui désigne « un son », « une voix », « une parole<sup>23</sup> », et qui est parent de « phaino<sup>24</sup> » dont la définition est : « 1. Apporter à la lumière, faire briller, remplir de clarté », « 2. Devenir évident, être amené à la lumière, porté à la vue, exposé à la vue ». Le dictionnaire étymologique les usuels du Robert<sup>25</sup> indique : « En grec, *epos*, issu de *wek os* « ce qu'on dit, ce dont on parle ». « Paroles d'un chant, vers » et au pluriel *epê* « poésie épique ». En latin *vox, vocis* « voix », « sons émis », « paroles, mots ».

Si l'on se penche sur la définition du mot « voix » donnée par le dictionnaire Larousse, le sens premier est : « faculté d'émettre des sons, en parlant de l'homme ; ensemble des sons produits par les vibrations périodiques des cordes vocales<sup>26</sup> ». Et dans le Robert : « Ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales<sup>27</sup> ». Mais à cette première définition, centrée essentiellement sur l'aspect physiologique, suit une deuxième : « Parole<sup>28</sup> » ainsi qu'une troisième : « La personne qui parle<sup>29</sup> ». On constate donc, que si la voix est une faculté physiologique « placée chez l'individu dès la naissance<sup>30</sup> », comme le souligne Paul Zumthor, elle ne se réduit pas uniquement à cela. C'est, en effet, l'un des premiers éléments qui relie l'enfant *in utero* avec l'extérieur et plus particulièrement avec ses parents. Elle est également une manifestation spontanée : « les émotions les plus intenses suscitent le son de la voix, rarement le langage [...]. Cri natal, cri des enfants dans leurs jeux, ou celui qui arrache une perte irréparable [...]»<sup>31</sup>. La voix est également un élément qui distingue les êtres car chaque individu a un timbre de voix différent et unique.

Avec le temps, « la voix à son tour servira au langage en vue d'une autre liberté<sup>32</sup> ». En effet les sons vont devenir des mots permettant de communiquer et de parler avec les autres.

L'énonciation de la parole prend par-là valeur, en elle-même, d'acte symbolique : grâce à la voix, elle est exhibition et don, agression, conquête et espoir de consommation de l'autre ;

---

<sup>22</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 11.

<sup>23</sup> <<https://emcity.com/bible/strong-biblique-grec-phone-5456.html>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>24</sup> <<https://emcity.com/bible/strong-biblique-grec-phaino-5316.html>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>25</sup> <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/voix>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>26</sup> <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/voix/82420>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>27</sup> <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/voix>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 16.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

intérieurité manifestée, affranchie de la nécessité d'envahir physiquement l'objet de son désir : le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences<sup>33</sup>.

La voix va être le véhicule utilisé par l'individu afin de communiquer en utilisant « la langue » entendue comme « système de signes vocaux, éventuellement graphiques, propres à une communauté d'individus, qui l'utilisent pour s'exprimer et communiquer entre eux<sup>34</sup> ». Comme il a été dit précédemment la langue maternelle de Manuel Rivas est le galicien et il écrit ses textes d'abord dans cette langue qu'il ne cesse de mettre en avant et de promouvoir. Il est donc fréquent de trouver dans son œuvre des mots galiciens et des titres de chansons ou citations d'auteurs dans cette langue. Mais on ne peut certainement pas dire que leur présence se veut dominatrice au détriment des autres car on rencontre des mots issus d'autres langues comme le portugais, le français, l'anglais, l'italien ou encore le latin. Selon l'avis de l'auteur, les langues sont comme des identités et, selon lui, apprécier et connaître les caractéristiques locales ou régionales permet d'être plus sensible à l'universel, d'être « un ser universalista ». Par conséquent il préfère alors parler de « *identidades compartidas*<sup>35</sup> ».

Les mots qui composent les langues sont aussi très importants à ses yeux car ils peuvent avoir également des conséquences négatives sur les individus. « Si unas palabras pueden acarrear producción de odio, otras palabras y otro lenguaje puede impedir eso<sup>36</sup> ». En effet, les mots qui composent le langage ne sont pas anodins et peuvent représenter une forme de pouvoir. Il est intéressant de considérer tout ce que le mot langage peut recouvrir :

1. Capacité, observée chez tous les hommes, d'exprimer leur pensée et de communiquer au moyen d'un système de signes vocaux et éventuellement graphiques (la langue).
2. Tout système structuré de signes non verbaux remplissant une fonction de communication. Langage gestuel. Langage animal.
3. Manière de parler propre à un groupe social ou professionnel, à une discipline, à un domaine d'activité, à quelque chose : le langage administratif.
4. Manière particulière de s'exprimer d'un groupe, de quelqu'un jugée par rapport à une norme : langage populaire, familial.
5. Manière de s'exprimer, choix des termes lorsqu'on s'adresse à quelqu'un.
6. Expression propre à un sentiment, une attitude.
7. Ensemble des procédés utilisés par un artiste dans l'expression de ses sentiments et de sa conception du monde<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>34</sup> <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/langue/46180>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>35</sup> <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 30 avril 2020.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/langage/46165>>, page consultée le 30 avril 2020.

En effet, si la voix produit des sons, transmet des émotions, le langage lui est mêlé par une intention de la part du sujet pour s'exprimer, échanger, dialoguer ou encore communiquer. Et même, s'il s'appuie essentiellement sur la voix, le langage peut revêtir d'autres formes comme l'atteste la deuxième acception. On peut citer le regard, à titre d'exemple. À cela il convient d'ajouter une autre dimension : celle qui est non intentionnelle, comme le langage corporel. Dans l'introduction à l'édition de poche de son ouvrage *Le langage silencieux* Edward T. Hall parle à cet égard, d'un « univers [...] juxtaposé à celui des mots<sup>38</sup> ».

Le langage, comme le montre la troisième acception du dictionnaire est également représentatif d'une catégorie sociale et peut être révélateur d'éléments concernant les individus et leur histoire personnelle. De plus, les mots que les personnes utilisent sont essentiels et peuvent aussi être une forme de pouvoir. Pouvoir s'exprimer, « avoir la parole » est important car cela donne de la visibilité dans la société. Cet aspect est essentiel pour l'étude des livres de Manuel Rivas dans la mesure où, dans son œuvre, la part donnée à l'oralité est extrêmement importante. Pour preuve, la grande présence d'histoires transmises oralement, de références musicales mais aussi le soin avec lequel sont décrites les manières de marcher et de regarder des personnages.

De plus, il convient d'évoquer une autre forme d'expression qui, de prime abord, pourrait sembler contradictoire avec ce qui a été dit précédemment mais qui lui est intrinsèquement liée : le silence. David Le Breton dans son ouvrage : *Du silence*<sup>39</sup> ne cesse d'ailleurs de démontrer l'étroite relation entre langage et silence et intitule même une des parties de l'introduction de son livre « Il n'y a pas de parole sans silence<sup>40</sup> ». Il y souligne :

Silence et parole ne sont pas contraires, l'un et l'autre sont actifs et signifiants, le discours n'existe pas sans leur liaison mutuelle. Le silence n'est pas un reste, une scorie, à élaguer, un vide à remplir [...]. Au même titre qu'une mimique ou un geste, il n'incarne pas une passivité soudaine de la langue mais une inscription active de son usage. Il participe de la communication à part égale avec le langage et les manifestations du corps qui l'accompagne. La parole se passe même moins aisément du silence que l'inverse.

Si langage et silence se mêlent dans l'expression de la parole, on pourrait dire aussi que tout énoncé naît du silence intérieur de l'individu toujours en dialogue avec soi. Toute parole en effet est précédée d'une voix silencieuse [...]. Si la pensée n'existe pas sans le langage, elle ne saurait faire l'économie du silence qui l'annonce. [...] Si la possibilité du langage caractérise la condition humaine et fonde le lien social, le silence, lui, préexiste et perdure dans l'écheveau des conversations qui inéluctablement rencontrent à leur origine et à leur terme la nécessité de se taire. La parole est un fil ténu qui vibre sur l'immensité du silence. Les mots s'enracinent à

---

<sup>38</sup> HALL, Edward T., *Le langage silencieux*, Paris, Éditions Points, 1984.

<sup>39</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 18.



ce fond, ils sont le rhizome nourri à cet humus, ils soustraient à la profusion du sens par un choix de langage qui aurait pu être autre<sup>41</sup>.

Silence et langage sont intimement liés, « se mêlent en permanence et se nourrissent l'un de l'autre<sup>42</sup> ». Par ailleurs, la variété d'expression du premier est aussi riche de nuances et d'interprétations que le deuxième comme l'exprime Anne-Sophie Gullo : « Así, hay tantos significados como existen silencios<sup>43</sup> ». D'autre part, le silence peut revêtir un aspect plus politique comme celui imposé par un régime à l'ensemble de la société. David Le Breton cite dans son essai Jaworski, pour qui, « Le pouvoir a les moyens de réduire au silence l'opposition en tuant ou en emprisonnant ses adversaires, en bâillonnant la presse ou les intellectuels, en brisant toute volonté de lutte. Il détruit toute parole susceptible de le mettre en question<sup>44</sup> ». Précisément, Manuel Rivas accorde une importance particulière au silence dans ses œuvres : l'une d'entre elles porte même le titre *Todo es silencio* et fait partie du corpus retenu pour notre étude. Bon nombre de ses personnages se caractérisent par leur manque de loquacité alors que, précisément, l'oralité est une des caractéristiques de ses livres. Il conviendra donc de s'interroger sur cette dualité.

Afin d'aborder la question de la parole et du silence dans l'œuvre de Manuel Rivas et, d'étudier quelles en sont les manifestations ainsi que leurs portées nous avons choisi, parmi la diversité des genres abordés par cet auteur, de nous centrer sur ses œuvres en prose parues entre 2000 et 2015 dans lesquelles l'oralité est très présente, non seulement à travers la polyphonie des voix exprimées mais aussi des marques d'oralité.

La première œuvre de notre corpus est *La mano del emigrante*<sup>45</sup> (2000). Il s'agit d'un récit atypique composé de trois parties, indépendantes à première vue. Dans la première, nous faisons connaissance avec un groupe d'immigrants résidant en Angleterre notamment avec Castro, homme secret et énigmatique ayant trois petits oiseaux tatoués sur la main. Alors qu'avec un compatriote ils s'appêtent à rentrer passer Noël en Galice, ils ont un accident de voiture qui entraîne la mort de Castro. La main de l'autre galicien sera sectionnée mais les médecins réussiront à la lui greffer. Après sa convalescence il se rendra auprès de la mère de

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>42</sup> BRETON, Philippe et LE BRETON, David, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Éditions Arcanes-èrès, 2009, p. 29.

<sup>43</sup> GULLO, Anne-Sophie, *La poética del silencio en las obras de Lopez Andrada*, in Natalie NOYARET (éd.), *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, p. 84.

<sup>44</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 19-20.

<sup>45</sup> RIVAS, Manuel, *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001. Dorénavant *LME*.

Castro pour lui remettre les cendres de ce dernier. Ce sera alors pour lui l'occasion de mieux connaître le passé de son ami disparu, par le biais du récit de sa mère qui se mêlera à ses propres souvenirs. La deuxième partie de l'ouvrage se compose uniquement de photos avec une légende qui permet de situer les lieux qui figurent sur ces images et dont certains apparaissent dans le premier récit qui donne le nom au recueil. La dernière partie : « Los naufragos » laisse la parole, comme l'indique son titre, à des rescapés de naufrages ou à des membres de familles ayant perdu un proche dans ces mêmes circonstances. Dans cet ouvrage nous avons trois formes d'expression différentes : « un relato de ficción », « un relato compuesto por fotografías realizadas por el autor » « y un relato periodístico » comme indiqué au plat du livre.

La deuxième œuvre retenue intitulée *Los libros arden mal*<sup>46</sup>, publiée en 2006 sera élue meilleur livre de l'année par el Gremio de Libreros de Madrid en 2007. Elle recevra également d'autres récompenses : le prix Cálamo Extraordinario en 2006, le prix Irmandade do Libro de la Federación de Libreiros de Galicia en 2007 et, la même année, le prix Antón Losada Diéguez de creación literaria ainsi que celui de la Crítica de Narrativa en Gallego. Il s'agit d'un roman dense. Comme l'écrit *The Independent*, « un novelón<sup>47</sup> », dont le point de départ est un épisode historique réel : des livres brûlés par des phalangistes en août 1936 sur la Dársena de La Corogne. D'ailleurs une photo légendée de cet événement figure au début du livre. Ce récit dense de plus de six cents pages, retrace une époque très vaste sans suivre l'ordre chronologique. Des personnages fictifs côtoient des personnes qui ont réellement existé et leur nombre est si important qu'au début du livre figurent par ordre alphabétique les noms et surnoms de ceux que l'on peut y croiser le plus fréquemment. À cela, il convient d'ajouter que plusieurs voix interviennent sans qu'il soit toujours facile de les identifier. Il est complexe de résumer de manière simple la trame, car les histoires des différents personnages s'enchevêtrent sans suivre un ordre chronologique. On peut cependant dire que le livre raconte les bouleversements provoqués par la guerre civile et la dictature, non seulement sur les personnages mais aussi sur la société tout entière. La fracture du pays pourrait être symbolisée par deux familles que l'on suit régulièrement tout au long du livre et qui appartiennent à deux classes sociales différentes : celle du juge Samos, du côté du pouvoir, et celle de Polca, qui s'oppose à lui. Mais le principal protagoniste est la culture. Brûler ou confisquer des livres, fermer des locaux de réunion, interdire certaines chansons, parler la langue régionale, réduire

---

<sup>46</sup> RIVAS, Manuel, *Los libros arden mal*, Debolsillo, 2006. Dorénavant *LAM*.

<sup>47</sup> <<https://www.babellibros.com/libro/los-libros-arden-mal-460164>>, page consultée le 2 mai 2020.

au silence des artistes... sont autant d'atteintes à la culture dénoncées dans le livre, tout comme le mal qui est fait à ceux qui en sont les auteurs ou les récepteurs.

*Todo es silencio*<sup>48</sup> (2010) est la troisième œuvre du corpus. Dans sa construction et le choix du sujet et des personnages, ce roman rappelle d'emblée les films de gangster américains. Le lieu de l'action est un village situé en Galice : Noitia, où, Mariscal, un homme toujours vêtu de blanc, dicte sa loi et se livre à différents trafics illégaux. On voit comment on passe progressivement du trafic de cigarettes local à celui de la drogue, ouvert à l'international. Le livre s'articule en deux parties intitulées : « El silencio amigo » et « El silencio mudo ». Cette dualité de la construction souligne celle de la relation entre les personnages qui après avoir été amis dans leur enfance s'affrontent une fois devenus adultes. Comme le révèle le titre, le silence est omniprésent, que ce soit au sein des familles, des relations amicales ou amoureuses ou encore au niveau de la société tout entière. Ce qui contraste fortement avec la forme de l'œuvre où les dialogues sont très abondants. Ce livre fut l'objet d'une adaptation cinématographique en 2012 par José Luis Cuerda qui avait déjà adapté *La lengua de las mariposas* et fut nominé dans la catégorie d'adaptation de meilleur scénario lors de la vingt-septième édition des prix Goya.

*Las voces bajas*<sup>49</sup>, publié en 2012 est le quatrième ouvrage retenu pour notre corpus et a été l'objet d'étude de mon mémoire de master 2. Je me suis intéressée à la question de la voix qui, une fois de plus est centrale et plurielle. La narration à la première personne du singulier lui confère un caractère autobiographique et le narrateur y décrit ses souvenirs d'enfance dans un quartier de La Corogne jusqu'à l'âge adulte. Dans ce récit Manuel Rivas évoque de manière très poétique et tendre les membres de sa famille, comme sa mère qui est à l'origine de son goût pour les histoires ou encore sa sœur décédée, María. Non seulement les personnages, mais aussi les lieux, prennent une dimension mythique grâce à la langue utilisée par l'auteur. C'est, pour lui, une fois de plus, l'occasion de rendre hommage aux personnes humbles, oubliées de l'Histoire, en leur laissant la parole.

*El último día de Terranova*<sup>50</sup> (2015) est le dernier livre narratif écrit par Manuel Rivas qui fait partie de notre corpus. Comme décor, on retrouve à nouveau La Corogne monument et son phare, souvent mentionné. Le personnage, *el señor Fontana*, doit fermer la librairie *Terranova* léguée par ses parents et son oncle. Il va alors devoir batailler pour la garder ouverte. À travers le regard rétrospectif du narrateur et de son expérience personnelle, ce livre est

---

<sup>48</sup> RIVAS, Manuel, *Todo es silencio*, Debolsillo, 2010. Dorénavant *TES*.

<sup>49</sup> RIVAS, Manuel, *Las voces bajas*, Debolsillo, 2012. Dorénavant *LVB*.

<sup>50</sup> RIVAS, Manuel, *El último día de Terranova*, Madrid, Alfaguara, 2015. Dorénavant *UDT*.

également l'occasion de montrer l'évolution de la société et plus particulièrement la place qu'occupent les librairies dans les villes. Ces endroits ne doivent plus affronter un régime politique mais des investisseurs immobiliers. Fontana croisera la route d'un jeune couple venu d'Argentine, ce qui donne l'occasion de revenir sur les points communs entre l'histoire des deux pays à travers les récits des différents personnages. Une fois de plus, la place de la culture et des livres est au cœur de l'histoire.

Ce dernier livre, comme les précédents, situe la trame de l'histoire en Galice. Cependant loin d'être centrée sur elle-même elle est toujours tournée vers l'extérieur et ouverte au monde, en lien avec d'autres pays et cultures. Car les échanges, non seulement humains mais aussi temporels, sont également essentiels. Ainsi, on peut constater que dans les ouvrages de l'auteur il y a toujours un aller-retour entre le présent et le passé et que la mémoire est un sujet central. En effet la mémoire historique, en lien avec la guerre civile espagnole, la dictature et la Transition sont questionnées dans les œuvres dont on va s'occuper dans la mesure où le passé a eu des conséquences terribles sur la population ; l'une d'entre elles est le fait de l'avoir privée de parole pendant longtemps. Pour reprendre les paroles de l'auteur, interrogé durant une émission de télévision sur ce sujet<sup>51</sup>, il est important de connaître ce passé car « es importante para nosotros<sup>52</sup> » et « que da mucho por contar<sup>53</sup> » mais aussi de voir « qué sucede con las palabras, cómo se manipulan las palabras<sup>54</sup> ». Au cours de ce même entretien, Manuel Rivas exprimait son regret qu'il y ait peu de témoignages d'émigrants alors qu'ils occupent une place importante dans nos sociétés, de même pour les femmes et les discriminations dont elles sont victimes. C'est peut-être pour cela que ce sont également deux sujets importants dans les livres de Rivas et que l'une des constantes de cet écrivain est de donner la parole à ceux qui en ont été privés, à ceux qui sont ou qui ont été maintenus en marge de la société. C'est une manière de leur donner de la visibilité que de faire entendre leurs voix.

Précisément, quelles sont les voix que l'auteur choisit de nous faire entendre dans ses livres ? Comment s'expriment-elles ? Et peuvent-elles toujours le faire ? Leur manière de s'exprimer n'est-elle pas conditionnée par leur condition sociale ou leurs prises de positions politiques ? N'y a-t-il pas dans la société une hiérarchie des voix ? Même si toutes les voix

---

<sup>51</sup> <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 04 mai 2020.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

utilisent la même langue pour s'exprimer n'y a-t-il pas différents langages ? N'y a-t-il pas un langage du silence tout aussi riche et varié ? Comment l'écrivain peut-il contribuer à un travail de mémoire à travers ces voix multiples ? L'écriture, par le biais du langage écrit, ne contribue-t-elle pas à donner à ces voix une dimension plus intemporelle ?

À partir du corpus choisi et, faisant appel à d'autres œuvres de Manuel Rivas quand cela s'avèrera judicieux et pertinent, nous essaierons de répondre à toutes ces questions en commençant par étudier les différentes manifestations de la parole. Nous analyserons comment l'écriture rend compte de l'oralité et quelles formes du discours sont mises en œuvre pour faire entendre un « concert de voix ». Nous verrons ensuite quels autres procédés issus de l'oralité sont également présents dans ces récits et notamment le silence.

Après avoir identifié les différentes instances narratives, il conviendra d'étudier comment elles se manifestent et s'organisent dans les récits. Nous nous pencherons également sur l'identité des différentes voix qui s'expriment et notamment celle de l'auteur et nous nous demanderons si, malgré une localisation géographique précise, elles ne traitent pas de thématiques universelles.

Dans un troisième temps, nous verrons comment des événements historiques ou sociétaux ont entravé la parole publique et de quelle manière l'écriture contribue à la rétablir et à restituer à la population une partie de sa mémoire et de son passé. Pour cela nous interrogerons la version officielle en la confrontant à la « Microhistoria ».

Enfin, étant donné la multitude de références culturelles, l'omniprésence des livres et leur importance dans les œuvres de Manuel Rivas, l'utilisation d'une langue extrêmement poétique qui surprend le lecteur par des associations innovantes et très imagées, nous étudierons la voix de la littérature et démontrerons comment elle peut être un espace de liberté et de sublimation du quotidien qui acquiert une dimension de mythe.

## **PREMIÈRE PARTIE : LA PAROLE DANS TOUS SES ÉTATS**

L'œuvre de Manuel Rivas se caractérise par la place importante qu'occupe l'oralité dans ses livres. Cela ne se manifeste pas seulement à travers les dialogues fréquents mais pas l'incorporation d'autres formes telles les contes, les croyances, les chants, rappelant par-là l'importance de la transmission orale dans les cultures anciennes. Comme le souligne Paul Zumthor, « Nul ne songerait à nier l'importance du rôle que jouèrent, dans l'histoire de l'humanité, les traditions orales<sup>55</sup> ». Une oralité qui est intrinsèquement liée à l'homme car le son de la voix est déjà entendu par le fœtus dans le ventre de la mère. « *In utero* l'enfant baignait déjà dans la Parole vivante, percevait les voix et, dit-on, mieux les graves que les aigus<sup>56</sup> ». La voix ne relève pas seulement de l'individuel mais est aussi universelle et joue un rôle primordial dans notre civilisation en lien avec la parole. Ne dit-on pas que notre civilisation judéo-chrétienne est basée sur le verbe ?<sup>57</sup>. D'ailleurs un des personnages de *Los libros arden mal* reprendra sous forme de plaisanterie, au début du livre, la formule : « *In principio erat Verbum*<sup>58</sup> ».

Mais, « si la présence de l'homme est d'abord celle de sa parole, elle est aussi inéluctablement celle de son silence<sup>59</sup> ». Comme le souligne David Le Breton, parole et silence sont indissociables, ce qui lui fait dire également « [qu]'il n'y a pas de parole sans silence<sup>60</sup> » et que les silences sont aussi riches et divers que les paroles elles-mêmes.

Par conséquent, dans cette première partie nous verrons comment les paroles des personnages et des narrateurs prennent corps à l'écrit. Pour cela, nous analyserons, d'une part, les différentes modalités de discours et leurs modalités d'insertion dans les récits et, d'autre part, nous nous intéresserons aux autres productions orales qui y sont présentes et à leurs fonctions. On se centrera enfin sur le silence indissociable de la parole et présent dans tous les arts : peinture, musique, écriture... afin de démontrer que, à l'image de la parole, il est un moyen d'expression aussi riche que varié.

---

<sup>55</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Éditions du seuil, 1987, p. 10.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>57</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du seuil, 1983, p. 14.

<sup>58</sup> RIVAS, Manuel, *Los libros arden mal*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>59</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 18.

## I. A. ÉCRITURE ET ORALITÉ

### I. A. 1. Des indices d'oralité

Paul Zumthor parle de l'écriture comme d'un « langage sans voix<sup>61</sup> ». On peut alors se demander comment elle réussit à retranscrire la parole humaine sans avoir accès au son. Dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale*, ce même auteur fait remarquer que dans de nombreux textes de la littérature médiévale, on peut y percevoir « la rumeur, éclatante ou confuse, d'un discours parlant de la voix même qui le porte<sup>62</sup> », introduit par des « indices d'oralité<sup>63</sup> » qu'il définit comme : « tout ce qui, à l'intérieur d'un texte, nous renseigne sur l'intervention de la voix humaine dans sa publication<sup>64</sup> » et il cite par exemple les « verbes de parole [...] (en français, dire, parler, voire *conter*)<sup>65</sup> ».

L'œuvre de Manuel Rivas attache une importance toute particulière aux mots, à la langue, aux paroles et aux voix. Tout ce qui a trait à l'oralité occupe une place prépondérante dans ses livres comme le laissent déjà entrevoir les titres de ses ouvrages, dont deux de notre corpus : *Las voces bajas* et *Todo es silencio*, mais aussi le recueil de poèmes *La boca de la tierra*, ou encore *¿Qué me quieres amor?*, titre qui renvoie directement à l'oralité à travers sa forme interrogative. On peut aussi citer *Cuentos de invierno*, *El periodismo es un cuento* et *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste* qui reprennent des formes de récit pouvant être oralisés. Enfin, dans les thématiques mêmes, on perçoit la grande importance des mots et de leur portée. On peut ainsi relever la présence de substantifs désignant différentes formes de récits (« leyendas », « cuentos », « historias », « relatos ») dont certains de nature orale à leur origine : « la verdad de las leyendas » (*LAM*, p. 44), « una leyenda olvidada » (*Ibid.*, p. 205), « la leyenda de la ciudad » (*Ibid.*, p. 505), « había una leyenda » (*UDT*, p. 124), « la leyenda de Bretaña » (*LVB*, p. 114), « los cuentos de los viejos » (*LAM*, p. 44), « los cuentos estaban llenos de oro » (*Ibid.*, p. 44), « ¿Te dedicas a recoger cuentos por el suelo? » (*LAM*, p. 28), « Ése es un cuento terrible » (*LAM*, p. 501), « un cuento de Eliseo » (*UDT*, p. 86), « las historias de la vida de las mujeres y preguntaba también por los cuentos que sabían » (*LAM*, p. 525), « lo distraía con cuentos » (*LVB*, p. 54), « como en la historia del santo Job » (*UDT*, p. 249), « una

---

<sup>61</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 10.

<sup>62</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 37.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 41.



historia de borrachos y putas » (*Ibid.*, p. 264), « dejémos de historias, de leyendas » (*TES*, p. 204), « la historia de un hombre bravo » (*LVB*, p. 58), « los relatos de Carlos O'Xestal » (*Ibid.*, p. 13), « el relato del Diluvio Universal » (*UDT*, p. 197)...

D'autre part, dans les ouvrages qui nous occupent, la manière dont s'expriment les personnages est fréquemment mise en exergue. Nous avons d'ailleurs, davantage de précisions sur leur manière de s'exprimer que sur leurs caractéristiques physiques ou morales. Ces dernières nous sont souvent compréhensibles par le biais des informations données sur leur manière de s'exprimer. Ainsi peut-on lire dans *Todo es silencio*, concernant le personnage féminin de Leda : « aquel hablar de otro tiempo<sup>66</sup> », « su hablar tenía un burbujeo que la hacía visible. Una sobrecarga que la defendía », (*TES*, p. 25) ou encore à propos de Brinco : « Brinco sabía cómo herir con la lengua, pero esta vez notó que esa última frase era una flecha que venía de vuelta. Echó a correr. La voz de Leda fue detrás », (*Ibid.*, p. 72). Ce protagoniste va même être séduit par la manière de parler de Mariscal qui est une sorte de « cacique » dans la région et dont la position se traduit par le langage.

Brinco había entendido muy bien lo que quería decir Mariscal. Pero sobre todo le gustaba la forma en la que lo decía. Aquella seguridad invulnerable. Aquella forma de ejercer el mando de modo burlón, que te cautivaba quisieras o no. Una oscura simpatía. Sintió que le unía a él una inteligencia secreta. Una fuerza más poderosa que la de la rebeldía, pero que no conseguía someterla del todo. [...] El muy cabrón, cómo le gusta hablar. Como le gusta oírse. La boca es para callarse<sup>67</sup>.

La façon de s'exprimer des personnages ainsi que leur rapport aux mots sont sans cesse soulignés, que ce soit pour les protagonistes principaux ou secondaires. Ainsi, par exemple, à propos d'un serveur, dans *El último día de Terranova* : « El camarero era un menor portugués, un chaval que hablaba como un abuelo y que nos trataba siempre con una alegría noble, como a dos artistas de gira » (*UDT*, p. 41-42). Ou encore dans *Los libros arden mal*, à propos d'une jeune vendeuse de journaux :

Era casi una niña, ya se veía, doce o trece años como mucho, pero hablaba como una mujer hecha y derecha. Era una manera de hablar que protegía el cuerpo con una vestidura muy

---

<sup>66</sup> RIVAS, Manuel, *Todo es silencio*, Debolsillo, 2010, p. 20. Dorénavant, dans le cas de citation directe des œuvres on utilisera les initiales suivantes : LME pour *La mano del emigrante* ; LAM pour *Los libros arden mal* ; TES pour *Todo es silencio* ; LVB pour *Las voces bajas* ; UDT pour *El último día de Terranova*, suivies du numéro de page.

<sup>67</sup> On peut citer d'autres exemples. Ainsi, dans *Los libros arden mal*, p. 29, au sujet de la vendeuse de journaux : elle avait « un hablar cantado » et plus loin « dijo con sorna ». À propos d'un autre personnage, un boxeur, il est précisé : « Neto hablaba por la herida de la ceja. Monosílabos, frases muy cortas, que abrían paso entre las costuras. Las rasgas de las palabras. Algunos cráteres en las frases, como sílabas arrancadas a puñetazos ». De même, à la page 126 : « Preguntó Terranova con voz de Tango » ou à la page 78, toujours au sujet de Terranova : « Algunos días hablaba como un viejo ».

parecida a la de las pescantinas que andaban alrededor. [...] Era un hablar cantado que convertía a la vendedora en el centro de la ciudad. (*LAM*, p. 28-29)

Dans le même ouvrage, le treizième chapitre s'ouvre sur les paroles d'Olinda donnant des conseils à sa fille sur le métier de lavandière et sur la manière de parler qu'il convient d'adopter :

Una buena lavandera tiene que tener arranque. Prontitud en la réplica; si no, te comen viva, hija. Pero con gracia. La palabra y la piedra suelta no tienen vuelta. (*Ibid.*, p. 215)

La citation souligne le lien qui existe entre l'art de maîtriser la parole et celle de vivre. Savoir parler est important dans la société, pour soi et sa vie car cela donne du pouvoir, comme par exemple, le grand-père maternel de Gabriel qui « no sería capaz de decir que no al fraseo de una pescadera » (*Ibid.*, p. 278). Par conséquent, il leur achète du poisson même s'il ne le mange jamais. Mais nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur ce lien entre parole et pouvoir de manière plus approfondie.

Un autre aspect souvent évoqué est la notion de plaisir que les personnages entretiennent, non seulement avec l'acte de parler, mais aussi avec celui de donner du plaisir à ceux qui écoutent. Par exemple Ó, personnage de *Los libros arden mal*, explique ainsi :

No. No estoy de acuerdo. Lo que pasa es que a mí me gusta hablar sola. A veces me muero por estar sola, por ir sola, para hablar sola. Echo a andar y siento una alegría especial en las piernas. Todo el cuerpo hablando. Y hay momentos en que estoy a punto de inventar palabras y tengo que parar. (*Ibid.*, p. 284)

De la même manière, dans *Las voces bajas*, le narrateur qualifie sa mère de « verbívora » (*LVB*, p. 31). Dans *Los libros arden mal*, « Curtis estaba maravillado por la habilidad con los acentos de Terranova, cómo saboreaba el paliqueo en el paladar » (*LAM*, p. 190) et dans *El último día de Terranova* à propos d'Amaro, le père du narrateur, il est précisé : « Como Ulises, tenía el vicio de hablar. Le gustaba más que el vino. Mientras los demás bebían, él disfrutaba narrando. Y Eliseo bebía de ese goce » (*UDT*, p. 46).

Le mot « vicio » sera repris plus loin dans le récit par Eliseo à propos d'Amaro : « de joven, su vicio era hablar » (*Ibid.*, p.158). Il en va de même pour le personnage d'Expectación, ainsi évoquée :

Podía ir con una pila de ropa pesada como un quintal o con una montaña de hierba encima de la cabeza, pero ella se paraba y se ponía de palique sin preocuparse por el tiempo, y uno trataba de

seguirle el hilo, su boca emitiendo en fonemas ascendentes y descendentes información esencial y con voluntad de estilo, las manos interpretando y dibujando subtítulos, qué angustia aquel peso, qué sufrimiento. Y era ella Expectación, la que se preocupaba: ¿Qué tienes, andas atascado? No, qué va. ¿Has comido? Sí, sí. Pues entonces estás cosido. Comes y no engordas. Y se iba murmurando: En esta casona, por no tener no tienen ni hambre. (*UDT*, p. 158)

Et c'est précisément la manière de parler de ce personnage qui fascine Garúa, la jeune Argentine qui a trouvé refuge à Terranova :

Estaba fascinada con Expectación, con su forma de ser, con su cuerpo, con su gordura astral, en órbita incesante, creando su propio tiempo. Con su manera de expresarse, las palabras que acudían a su boca, la puntuación de su risa. (*Ibid.*, p. 191)

Les exemples de la relation privilégiée qu'entretiennent les personnages avec les mots et la parole sont nombreux, et plus les protagonistes sont valorisés et décrits de manière positive et élogieuse dans les œuvres, plus leur rapport aux mots est important et mis en avant. C'est le cas d'Eliseo, d'Amaro, d'Expectación déjà cités. De Carmiña, la mère du narrateur, dans *Las voces bajas*, de sa sœur María<sup>68</sup>, mais aussi de Ó dans *Los libros arden mal* et de son père Polca. C'est, en effet, ce dernier qui prodigue des conseils à Gabriel pour résoudre son problème de bégaiement, mais surtout qui transmet à sa fille l'art de parler :

Tienes que tornear las palabras. Despacito. En la boca. Piensa en esto. Un pájaro, un mirlo, por ejemplo, lleva la comida en la boca para dársela a las crías. Eso que lleva es una medida. La bicada. Tú eres a un tiempo madre y cría. Lleva siempre tu bicada para no quedar indefensa. Pillas las palabras necesarias. Tienes que tornearlas y retornearlas para poder soltarlas con el canto que quieras. Para que las palabras vean que no les tienes miedo. (*LAM*, p. 220)

Plus loin, surgissent les paroles de Ó qui se souvient de l'enseignement dispensé par son père avant d'enchaîner sur une réflexion personnelle de son rapport avec les mots :

No me extraña que haya quien se enrede con las *palabras*. Las hay, hay *palabras*, que son como bichos, de esos que mudan, que parecen una cosa y son otra. Polca dice que es al revés de lo que pensamos. Que las *palabras* no nacieron para denominar las cosas. Que primero fueron las *palabras* y después las cosas. Así que alguien dijo ciempiés y salió el bicho. Ya sé que no tiene cien pies. Lo importante es la intención. Quien hace la *palabra*, hace la trampa. Yo no quiero pensar en el nombre de un mal. Imagina que lo dices y funciona. Hay que tener cuidado con lo que se dice. O no. Al chaval, al hijo de la pintora y del juez, a lo mejor también le pasó que quiso meter las *palabras* para dentro y se hizo un bolo, un tapón. Porque las *palabras* son también como migas. Yo, cuando estoy sola en las mesas, en silencio, meditando, los dedos hacen bolas con las migas de pan sobre el mantel de hule. Y cuando te das cuenta, cuando se te pasa el despiste, esas formas esféricas, tan pulidas, como astros, están mirando hacia ti. Y no sé

---

<sup>68</sup> RIVAS, Manuel, *Las voces bajas*, op. cit., p. 31: « Mi hermana tenía una relación muy especial con las palabras. Recolectaba palabras y las llevaba todas para casa ».

lo que harás tú, pero lo que yo hago es ir comiéndomelas muy despacio, las *palabras* de pan, las del silencio, para no atragantarme. Yo por suerte he tenido a Polca. A pai pai. (*LAM*, p. 283)

Il est intéressant de souligner d'emblée l'oralité mise en avant par l'écriture dans les deux derniers exemples, par le biais de l'utilisation de nombreux impératifs, du possessif « tu », de l'obligation personnelle « tienes que », en tête de phrase, reprise anaphoriquement, ainsi que l'emphase donnée par l'utilisation du pronom personnel sujet, en tête de phrase également, dans la première citation. Dans la deuxième, on retrouve à nouveau des verbes à l'impératif, le tutoiement ainsi que de nombreuses répétitions dont la plus importante est le mot « palabras », cité à cinq reprises. On peut également remarquer que dans les quatre dernières citations les mots prononcés sont souvent reliés à la nourriture. Polca parle de « comida » et de « bicada » répété deux fois. Ó précise qu'elle les mange doucement et, en ce qui concerne Expectación, il est intéressant de remarquer, d'une part qu'elle est très volubile et imposante physiquement et, d'autre part, que ses questions concernent la nourriture et le transit de son interlocuteur. Comme si le fait de ne pas parler, de ne pas libérer la parole qui vient de l'intérieur nuisait à la santé physique : « ¿andas atascado? ». On ne peut que penser aux expressions du langage courant qui mettent l'accent sur les conséquences physiologiques qu'occasionnent certains actes ou remarques comme « rester en travers de la gorge ». Il en est de même dans le discours et l'esprit de Ó, persuadée que le fait de ne pas parler a fini par créer « un bolo, un tapón » chez Gabriel, le fils du juge. Cela rappelle la parole libératrice de la psychanalyse mais aussi les mots de Paul Zumthor :

Il serait aisé d'inventorier, dans les mythologies ainsi que dans l'iconologie artistique au cours des siècles, les éléments récurrents qui constituent de tels schèmes : images fragmentaires, relatives à l'essor d'une puissance primitive et aux organes qui le produisent ; la voix et ses voies, gorge profonde, ouverte sur le ventre et l'être intérieur ; bouche emblématique ; passage vers l'au-delà du corps : parole, à la fois expression de l'idée et décharge, dans et par laquelle toute articulation se fait métaphorique.

Quoiqu'une langue comme le latin attache étymologiquement à la bouche (*os, oris*) l'idée d'« origine », cet « orifice » signifie aussi bien entrée que sortie : toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour. Pourtant, la bouche ne concerne pas la seule vocalité : par elle pénètre dans le corps la nourriture. Image initiale des lèvres tétant le sein, érotiquement réitérée : bouche, lieu d'alimentation et d'amour, organe sexuel, dans l'ambivalence de la parole. D'où l'ampleur du champ symbolique où se réfléchit l'acte de manducation. Champ doublé à son tour, valorisé pour le bien ou pour le mal : on mange mais aussi l'on vomit, comme on défèque ; et par la « bouche d'enfer » du théâtre médiéval le monde démoniaque se déverse sur le nôtre. A la dévoration s'oppose une gourmandise rassurante et gaillarde : de l'ogre à Gargantua ; de la gueule broyeuse du dragon, ouverte sur un estomac-gouffre, aux bouches bienheureusement béantes du pays de Cocagne : femme au vagin édenté des contes amérindiens du Labrador ; contradictions culminant dans la figure ésotérique de l'*ouroboros*, le serpent qui circulairement s'avale lui-même. Or, dans la tradition biblique, la parole du serpent fut cause première du péché

originel. La parole s'étaie sur l'instinct de conservation ; se conserver, c'est se nourrir ; une pulsion langagière répète dans l'articulation de la voix ce qui se noue ailleurs entre conservation et ésotérisme.

La voix vive de la communication « orale » met ainsi en cause deux champs du corps. On dit « boire les paroles » de quelqu'un ; un locuteur peut « avaler ses mots » : marques lexicales minimales, mais indélébiles. Manger celui à qui l'on parle-se l'incorporer : repas totémique, eucharistie ; cannibalisme. L'hiéroglyphe égyptien figurant une bouche désigne la puissance créatrice ; la bouche, pour les Upanishad, renvoie à la conscience intégrale ; la Bible l'associe au feu-purificateur ou destructeur<sup>69</sup>.

L'étymologie du mot bouche « os, oris » n'est pas sans rappeler le prénom du personnage Ó. Et la forme de la lettre de ce prénom peut renvoyer à la forme de la bouche, à son ouverture soulignant ainsi le lien si particulier qu'elle entretient avec les mots et la parole. D'ailleurs, plus loin dans le livre, deux jeunes adolescents parlent : Zonzo y Corea, et évoquent le « círculo perfecto<sup>70</sup> » de la bouche du père du premier. Celui-ci explique que c'est dû à la musique car il joue de la trompette.

Ce lien entre les paroles qui pénètrent dans le corps par la bouche, nourrissant véritablement les êtres, comme la nourriture, est très important. Il apparaît encore dans *Los libros arden mal* avec le personnage de Milagres, mère de Curtis, qui, dans la cuisine de la « Academia del Baile », « mantenía a todas horas la fábrica de sabores y olores » (*LAM*, p. 186) et se réjouissait de voir la fille de Casares, qu'elle admirait, se régaler avec sa soupe

La risa de Milagres, una risa de satisfacción popular al ver la alegría del comer, un comer de hambre, de la niña rica, la hija del hombre culto que ella admira. [...] Mira cómo come, dice con orgullo Milagres. Lo dice también con placer: ¡Qué hambre tenía, la pobre! (*Ibid.*, p. 186)

Il s'agit de la fierté de voir comment une petite fille habituée aux meilleurs menus peut se régaler avec une nourriture simple, la soupe de « berzas ». La nourriture est capable d'abolir les frontières sociales comme le sous-entend la phrase où il est question de l'arôme de sa cuisine « atravesando la frontera entre las dos ciudades ». On peut remarquer que Gabriel, le fils du juge, se sent bien dans la cuisine de la maison familiale et qu'à cet endroit, conseillé par Polca, il n'a aucun problème pour parler ni même pour prononcer les mots les plus difficiles : « Gabriel lo repitió veloz, perfecto » (*Ibid.*, p. 341), « Gabriel recitó la copla, incluso sin resbalar en el redoble. No se atragantó con ninguna palabra » (*Ibid.*, p. 341).

---

<sup>69</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 15.

<sup>70</sup> RIVAS, Manuel, *Los libros arden mal*, op. cit., p. 355. « Lo que es potente es la marca que tu padre tiene en la boca. Un círculo perfecto. Eso es por la boca de la trompeta, respondió Zonzo ».

Il en va de même dans *El último día de Terranova* avec le personnage d'Expectación, déjà évoqué précédemment. C'est elle, en effet, qui allaite Vincenzo en même temps que son fils car Comba ne pouvait le faire. Ce qui lui fait dire : « Para mí es como un hijo. Se echó a reír: ¡Por lo menos, medio hijo! Mamó de una teta, mientras Dombodán mamaba de la otra » (*UDT*, p. 179). Cette image de la mère qui nourrit les deux enfants peut rappeler la louve allaitant Rémus et Romulus les fondateurs de Rome. D'ailleurs il est précisé dans l'œuvre que les deux garçons étaient inséparables dans leur enfance et qu'ils ont vécu des étapes importantes ensemble. Ils finiront par se fâcher et Dombodán partira alors que le narrateur restera et reprendra la librairie familiale.

À ce propos, un chapitre porte son nom et est consacré aux souvenirs que le narrateur garde d'elle et de son enfance ; c'est encore la nourriture qui est mise en avant et le « caldo de berza » : « Comía allí. Comía aquel caldo de berza con la fruición del conejo de Oom » (*Ibid.*, p. 173). Plus tard, quand il avance dans l'évocation de sa relation avec son père, il dit « Y a mí me faltaba el caldo de Expectación » (*Ibid.*, p. 174). Ce plat semble incarner une époque heureuse de sa vie, celle d'une enfance protégée et son manque traduit le regret de cette époque révolue. Le narrateur mettra également en lien la soupe et les mots au chapitre suivant à travers les paroles de son fils Dombodán, comme pour le personnage de Milagres :

Ella, Expectación no va a decir nada, pero yo siento el murmullo de su deshablar. El murmullo hacia dentro de las palabras. ¡Mira que no habrá hablado sola en su vida! A veces, de pequeño, pensaba que el caldo sabía mejor por lo mucho que ella hablaba alrededor de la pota; que era una manera de darle sustancia con aquel rezongar incesante de especias incorpóreas. (*UDT*, p. 186)

Il n'est donc pas étonnant que, lors de son retour avec Garúa, le narrateur apprécie de savourer à nouveau la soupe préparée par Expectación, comme un retour aux sources. Et il n'est pas anodin non plus que dans sa maison il ne pleuve pas. On peut y voir comme un symbole de ce qui traverse le temps, de manière immuable. Il s'agit d'un lieu où il se sent à nouveau protégé et où il peut retrouver l'insouciance de son enfance, la sécurité et le bien être :

En casa de Expectación, la de los caseros, no llueve dentro. Tomamos su caldo con tanta ansia que componemos una pieza musical de sorbidos. Un himno de acción de gracias. (*Ibid.*, p. 197)

Plus tard, quand elle demandera au narrateur de l'héberger, celui-ci répondra :

Le dije que sí, claro, que me vendría bien un ama de cría.  
Seguro, dijo ella. De pequeño mamabas como una persona mayor. (*Ibid.*, p. 238)

On peut voir l'ambiguïté des paroles d'Expectación, qui renvoient aux différentes notions associées à la bouche. Ce personnage va d'ailleurs préciser qu'elle n'apprécie pas que les riches voient ce qu'elle mange. Il s'agit à ses yeux d'une forme de liberté et d'indépendance. Elle, qui connaît l'intimité des personnes aisées, refuse qu'ils connaissent la sienne. Précisément, ce qui révèle cette intimité est lié aux orifices du corps. Ce qui rentre ou sort du corps en dit long sur le caractère de la personne et c'est peut-être pour cela qu'Expectación ne veut pas se dévoiler. Cela peut être également une forme de résistance ou de refus d'assujettissement face à ceux qui ont le pouvoir social et économique<sup>71</sup> :

Dicen que los ricos son muy suyos, pues yo también soy muy mía. No me gusta nada mezclarme. Yo veo lo que hacen ellos, cómo viven, pero no quiero que ellos me vean a mí. Es la herencia que tengo. El que no vea todo lo que hago, lo que *como*, si duermo o no duermo. Yo sé mucho de ellos. Lavo su ropa, limpio su mierda, eso es mucho saber. Todo todo, no. Pero sé mucho de ellos, de los de la Casa Grande de Chor, y de la Rectoral, y del dentista que hizo un chalé, mira que dan dinero los dientes, sí, sé mucho. (*Ibid.*, p. 178)

Le personnage d'Expectación est très particulier. Il semble être le lien entre le passé et le présent, être le centre de l'univers et concentrer en lui tout ce qui relève de l'essentiel et de mystérieux de l'être humain. Ainsi, pour évoquer la naissance imminente de son fils Dombodán, le narrateur dit :

El día aquel en que ya no pudo callar, en que la criatura se le salía prácticamente por la boca. [...] Pues sí, aquel día apareció temprano, con la aurora y con la leche recién ordeñada de la vaca más generosa, la que aún tenía nombre, Electra. Todo parecía venir en la misma cántara, aquella luz animal viva, aquel matiz de blanco y aquel olor en el que Expectación era capaz de identificar el prado en el que pació la vaca. Lo que Fontana llamaba olfato genesiaco. Pero ese día estaba allí con la aurora y con la leche, la oleosa nata de la luz animal, cuando de repente posó la cántara, quiso posarla, la soltó, la agitación, el despertar de la leche adormecida, en harija, espuma, también en la boca, la nata de las palabras, la espuma de la saliva. (*Ibid.*, p. 175)

On peut observer combien la naissance de l'humain est liée à celle de la parole et remonte aux origines. Le chromatisme qui domine cet extrait est le blanc du lait nourricier qui peut aussi rappeler le liquide séminal. Les mots ont leur origine à l'intérieur du corps et jaillissent vers l'extérieur tout comme les nouveaux nés. Ainsi le rappelle Zumthor :

La voix gîte dans le silence du corps, comme le fit le corps dans sa matrice. [...] Dans la voix en effet la parole s'énonce comme rappel, mémoire-en-acte d'un contact initial, à l'aube de toute vie, et dont la trace demeure en nous, à demi effacée, comme la figure d'une promesse. Elevée de cette faille « entre la transparence du gouffre et la matité des mots », comme l'écrit encore D. Vasse, la voix laisse entendre une « résonance illimitée en amont d'elle-même ». Ce qu'elle

---

<sup>71</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect.

nous livre, antérieurement et intérieurement à la parole qu'elle véhicule, c'est une question sur les commencements : sur l'instant sans durée où les sexes, les générations, l'amour et la haine furent un<sup>72</sup>.

Aussi bien les mots que les hommes naissent dans une cavité et empruntent des orifices pour sortir et se développer, rappelant par là le mouvement à l'origine de toute chose et l'idée de la terre mère. C'est précisément une des théories développées par Amaro Fontana que Garúa rappelle au souvenir de Vincenzo à travers la phrase « Pero la cueva es femenina » :

Yo había oído a mi padre, Amaro Fontana, esgrimir una teoría semejante sobre las cuevas del Paleolítico que contienen pinturas rupestres. Cavidades casi inaccesibles. Bocas escondidas durante milenios. Hendiduras, grietas, vulvas, decía él, para entrar en los vientres de la tierra. (UDT, p. 108)

On peut constater que la bouche est mentionnée dans tous les ouvrages du corpus de manière concrète, comme étant l'organe qui émet la parole, qui sert à manger et à boire, mais aussi, de manière plus métaphorique, comme le démontrent les citations précédentes ou encore en lien avec la littérature qui est indissociable de l'être humain. Nous serons amenés à approfondir cet aspect plus loin dans notre travail. Tout semble avoir une bouche : la mer<sup>73</sup>, les oiseaux<sup>74</sup> et même les mannequins. En effet ce sont des éléments cités et ce, peut-être parce qu'ils sont faits à l'image des vrais êtres humains. C'est le cas dans *Todo es silencio*<sup>75</sup> et aussi dans *Los libros arden mal*<sup>76</sup>. On apprendra que ce mannequin a été trouvé sur la plage par el señor Lens, qui au début : « observó que no tenía ojos, ni boca, ni nariz ». Cependant, en l'observant mieux, il remarque en « las laderas de las mejillas, el esbozo melancólico de la boca. [...] Aquella mujer estaba haciéndose » (LAM, p. 98). Cette figure du mannequin était déjà présente dans une des photos de *El álbum furtivo* du livre *La mano del emigrante* et on la retrouve dans le dernier ouvrage de notre corpus. Le narrateur énumère les magasins qui ferment et avoue que les magasins de lingerie où il y a des mannequins ont toujours retenu son attention :

---

<sup>72</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 11.

<sup>73</sup> *La mano del emigrante*, op. cit., p. 50. La mère de Castro jette les cendres de son fils à la mer : « Alzó el cenicero y lo arrojó a la boca del mar ». Dans *Los libros arden mal*, op. cit., p. 237 : « todos los brazos estaban peleando con el mar, arrancándole las barcas de la boca al oleaje ».

<sup>74</sup> *Los libros arden mal*, op. cit., p. 220. « Un pájaro, un mirlo, por ejemplo, lleva la comida en la boca para dársela a las crías ».

<sup>75</sup> *Todo es silencio*, op. cit., p. 57. Les trois amis trouvent un mannequin noir et Leda « Se agacha y limpia la arena de la boca y los ojos. Es un rostro de rasgos escultóricos, atractivo ».

<sup>76</sup> *Los libros arden mal*, op. cit., p. 83. Le soldat fasciste qui fouille la maison de Santiago Casares remarque quelque chose dans le jardin : « Algo de color negro. [...] Una cabeza. Sí, una cabeza que no era cabeza. La levantó. Era de madera. Algo de cabeza sí que tenía. Ojos, boca, nariz apenas sugeridos por finos trazos. ».



Yo siempre me fijé más en las ferreterías, en los ultramarinos, en las tiendas de juguetes, y en las lencerías, sobre todo en las lencerías donde hay maniqués. Ah, mi ruta de la seda. (*UDT*, p. 11)

Ces mannequins sont non seulement conçus physiquement à l'image d'hommes ou de femmes mais peuvent également partager leurs sentiments et être tout comme eux des témoins du passage du temps et de l'évolution de la société. C'est le cas dans un article intitulé « Lo inexplicable », où Manuel Rivas condamne la spéculation immobilière :

Los escaparates también tienen sentimientos. A los viejos comercios se les ve perplejos, con sus maniqués atónitos, ante el desparpajo de los nuevos reclamos. Nadie sabe explicar lo inmobiliario<sup>77</sup>.

Par ailleurs, la sensualité et la sexualité, symbolisées par la bouche, auxquelles fait référence la citation de Zumthor se retrouvent également dans les œuvres étudiées. Le désir se manifeste par les sensations physiques ressenties au niveau de la bouche et c'est à travers leur description que le lecteur comprend les sentiments des personnages. À aucun moment le champ lexical de l'amour n'est utilisé, tout passe par la description physique autour de l'organe buccal. Ainsi, dans *Los libros arden mal*, lorsqu'est retracée la rencontre du photographe Leica avec une jeune femme qui l'attire :

La miró. Estaba asustado con algo que ocurría en su boca. [...] Pero ahora, era cierto, algo le sucedía en la boca. [...] La boca. ¿Qué le pasaba en la boca? Tragó saliva. Tenía un sabor extraño de hierba. [...] La boca. Eso era. Algo en la boca que le sabía a alga. ¡Bah! (*LAM*, p. 779-780)

De la même manière, pour décrire les sentiments de Silvia, autre personnage de ce même récit, il est écrit :

Y lo que ella sentía, aquel cuerpo desatado para la comunión era verdadera hambre, un deseo voraz de prolongar el movimiento de la boca y morder aquella mano y coser a besos a aquel chaval que mantenía la mirada a su altura de encamada. (*Ibid.*, p. 566)

On peut remarquer la métaphore de la faim pour traduire le désir de l'autre, de littéralement l'avaler pour se l'approprier. Il y a aussi la violence qui renvoie au désir physique et à la sexualité à travers le verbe « morder » que l'on retrouvera dans *El último día de Terranova* pour évoquer la relation entre Garúa et Vincenzo Fontana :

Me enseñó los dientes. [...] Intenté gruñir, pero me salió un sonido gutural, un quejido. Me reí, pero ella no. [...] Éramos dos animales, qué bien. Musité un relincho. Las frentes tocándose,

---

<sup>77</sup> RIVAS, Manuel, *A cuerpo abierto*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 124.

distanciándose. Volviendo, los cuellos restregándose. Mordiendo los cabellos, las orejas. [...] Buscándonos, deslizándonos. Lamiéndonos. Jadeando. Las manos en los latidos. Extenuados. Tumbados boca arriba. (UDT, p. 42)

Les gérondifs soulignent l'intensité de la joute amoureuse. L'animalisation des protagonistes met en avant la lutte des corps, la frénésie de leur désir et enfin les verbes « lamer », « restregarse » y « morder » renforcent la sensualité de la scène. C'est d'ailleurs ce dernier verbe qui sera utilisé pour décrire les adieux de Garúa à Vincenzo : « Me muerde hasta hacermé sangre. Sé que me está diciendo adiós » (*Ibid.*, p. 221). La relation entre l'amour et la bouche était déjà présente dans le recueil : *¿Qué me quieres amor?* et notamment dans la nouvelle qui donne son nom au livre et qui raconte l'amour éprouvé par le héros pour une jeune fille sans jamais le lui avouer. La nouvelle et le livre commencent avec l'évocation de la cerise et on comprend plus tard à la lecture du texte que ce n'est que le fruit de l'imagination du narrateur décédé. Le fruit, dans son rêve, est l'objet d'un jeu amoureux chargé d'une connotation sexuelle évidente<sup>78</sup>. Ce qui n'est pas surprenant car la couleur rouge de ce fruit ainsi que sa forme « en forme de cœur<sup>79</sup> » peuvent symboliser l'amour. C'est également un fruit d'été au goût très doux mais qui ne dure pas, ce qui peut renvoyer à l'aspect éphémère des choses et de la vie. Peut-être pour cela, afin de décrire certains de ses personnages Manuel Rivas utilise les cerises. Non pas le fruit lui-même mais le sentiment qu'il suggère et qui rappelle le passé et les souvenirs d'une époque révolue qui ne reviendra pas. C'est le cas de Curtis qui s'apprête à raconter l'histoire d'un ami de Arturo da Silva, Neto, mais qui, après y avoir réfléchi « Se metió las dos pepitas de cereza en la boca. Se ajustó sobre la frente la gorra de rombos verdes. Y calló », (*LAM*, p. 514). De la même manière, quelques pages plus loin, alors qu'il assiste à un échange entre un jeune homme, Corea et le Maniobrador de Grúas, et qu'ils parlent du passé, de Luis Terranova et de faits ayant eu lieu avant la guerre civile, les cerises reviennent dans la description : « Curtis había devuelto a la boca las pepitas de cereza y el tiempo rechinaba entre las muelas » (*Ibid.*, p. 520). L'auteur évoquait déjà son goût pour ce fruit dans un article

---

<sup>78</sup> RIVAS, Manuel, *¿Qué me quieres amor?*, Debolsillo, 2015, p. 13 : « Sueño con la primera cereza del verano. Se la doy y ella se la lleva a la boca, me mira con los ojos cálidos, de pecado, mientras hace suya la carne. De repente, me besa y me la devuelve con la boca. Y yo que voy tocado para siempre, el hueso de cereza todo el día rodando en el teclado de los dientes como una nota musical silvestre.

Por la noche : « Tengo algo para tí, amor ».

Dejo en su boca el hueso de la primera cereza ».

<sup>79</sup> <[31](https://www.lexpress.fr/styles/saveurs/la-cerise-un-fruit-a-l-histoire-trouble-et-aux-symboles-nombreux_1813719.html#:~:text=Un%20fruit%20aux%20multiples%20symboles&text=En%20autre%2C%20%22pour%20la%20religion,les%20repr%C3%A9sentations%20de%20la%20C3%A8ne%22>, page consultée le 04 avril 2020.</a></p></div><div data-bbox=)

que l'on peut lire dans l'ouvrage *A cuerpo abierto* : « Soy un loco por las cerezas<sup>80</sup> » et il en fait un outil pour mesurer le temps, certainement dû au caractère saisonnier de ce fruit : « Y mientras medimos el tiempo, hueso a hueso, tengo la sensación de que al fin pertenecemos a un mismo partido. El de los comedores de cerezas<sup>81</sup> ». Ainsi, même la mémoire passe par la bouche et les sentiments qu'elle éveille semblent passer par des sensations gustatives et sensorielles. C'est le cas dans *Las voces bajas*, quand le narrateur évoque ses débuts journalistiques. Et l'un de ceux qui est le plus présent est celui de l'odeur des lettres, « el que procede de las palabras en fundición. [...] Vaya, he ahí mis magdalenas » (*LVB*, p. 180).

Toute la vie, les sentiments et les événements sont souvent en lien avec cet organe gustatif, que ce soient des choses positives ou négatives. C'est ainsi que viennent s'ajouter toutes les images en lien avec la bouche comme représentation de l'enfer qui est essentiellement utilisée dans *Los libros arden mal*. En effet, dans cet ouvrage la bouche de l'enfer<sup>82</sup> est associée aux fascistes et à leurs actes et quand l'auteur utilise cette expression, elle est souvent accompagnée par la fumée. Fumée provenant du bucher où brûlent les livres qui rappelle celle du souffre de l'enfer. Quand Polca se souvient du jour où les fascistes ont brûlé les livres, « podía sentir en la nariz el olor a humo de aquel día. Eirís tenía razón. Era como estar en la boca del infierno<sup>83</sup> ». L'association entre bouche et fumée se retrouvera dans le surnom du personnage qui paya Zas pour aller en prison à sa place : « Boca di Fumo » (*UDT*, p. 67). Cependant, l'enfer peut s'avérer être ses propres peurs, comme c'est le cas dans *Todo es silencio* où Fins Malpica doit nettoyer des cuves. Il éprouve à la fois de la peur mais aussi de l'attraction pour cette « bouche ». L'ambivalence de ses sentiments fait écho à la diversité symbolique du mot bouche : « Se levanta. Mira hacia la boca de su<sup>84</sup> infierno. La gran cuba. [...] Se siente bien, incluso atraído de nuevo por la boca » (*TES*, p. 45).

Dans *Los libros arden mal*, le juge Samos utilise l'expression « boca del lobo<sup>85</sup> », afin de désigner les soldats qui brûlent les livres en jouant sur la symbolique négative et effrayante de cet animal. Par ailleurs, une autre expression comportant le mot bouche associée à la nuit est également utilisée pour sa connotation négative recherchée dans cet ouvrage : « la boca de la

---

<sup>80</sup> *A cuerpo abierto*, op. cit., p. 135.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 174 : « Era una maldición. Me cago en la boca del infierno ».

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> C'est nous qui soulignons le possessif.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 162 : « ¡Tranquilo, eh!, dijo Samos. Será un panoli buscando tebeos de Tarzán. ¿Quién de ellos va a venir a meterse en la boca del lobo? ».

noche », entre autres pour désigner la peur engendrée par une situation comme c'est le cas du prêtre qui effraye les enfants dans le chapitre « Las 666 castañas<sup>86</sup> ». Titre qui utilise le nombre de la bête ou du diable et qui fait référence à la punition imposée par le prêtre à Ó pour lui avoir volé des châtaignes.

On peut constater que l'utilisation de la bouche et des expressions qui la rappellent sont très étendues et varient en fonction de la thématique dominante de chaque ouvrage. Si dans *El último día de Terranova* il y a une volonté de mettre en relation la bouche avec les origines de la vie, dans *Las voces bajas* la bouche de la mère de l'auteur est décrite comme celle de la littérature, se trouvant certainement à l'origine de sa vocation et de son goût pour les mots. Dans *Todo es silencio*, titre qui met en avant l'absence de parole, la bouche est paradoxalement faite pour se taire car il s'agit ici de dénoncer l'omerta imposée par les trafiquants sur toute une région. Le livre s'ouvre, en effet, sur l'antithèse : « La boca no es para hablar. Es para callar » (*TES*, p. 9). Cette assertion reviendra tout au long du récit, tel un leitmotiv, déclinée sous différentes formes : « tienen boca y no hablan » (*Ibid.*, p. 9), « se llevó el dedo índice a la boca para que callase » (*TES*, p. 18), « tienen boca y no hablan » (*Ibid.*, p. 32), « ¿Para qué es la boca? La boca es para callar » (*Ibid.*, p. 32), « La boca es para callarse » (*Ibid.*, p. 33), « La boca es para callar » (*Ibid.*, p. 232), « Tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven, tienen orejas y no oyen » (*Ibid.*, p. 232). Celui qui est à l'origine de la formule, c'est Mariscal, sorte de cacique local qui impose sa loi, et elle est reprise par Brinco qui est son protégé, choisi pour lui succéder. Cette opposition lexicale est le reflet de l'opposition qui règne dans la région entre ceux qui peuvent parler et qui s'imposent et ceux qui sont obligés de se taire et de garder le silence. Ce qui était déjà annoncé dans le titre.

On remarquera d'une part, que ces phrases, rappellent la poésie par leur rime et leur musicalité et, d'autre part, que leur répétition tout au long du récit en guise d'écho, peuvent renvoyer à l'un des schémas mnémotechniques cités par Ong, mis en place dans la tradition orale « conçus pour qu'ils [...] reviennent spontanément » et qui s'appuie sur...

la forme de motifs rythmiques très marqués et équilibrés, de répétitions ou d'antithèses, d'allitérations et d'assonances, d'épithètes ou autres expressions formulaires, dans des contextes thématiques standards<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 330 : « Y cuando ya tenían el trabajo hecho, apareció él en sotana, inmenso, como si arrastrase la boca de la noche. Atronando ».

<sup>87</sup> ONG, Walter J., *Oralité et écriture*, Paris, Les belles lettres, 2014, p. 54.

## I.A. 2. Manifestations sonores dans les récits

L'utilisation d'un vocabulaire en lien avec la dimension orale est une autre caractéristique de toutes les œuvres du corpus. On a évoqué « la boca » mais on doit ajouter « las palabras », « la lengua », « el lenguaje », « la voz », « la sonrisa », « la risa » qui sont les plus récurrents et dont il conviendra d'expliciter l'utilisation. Parmi ces substantifs on peut noter que certains peuvent également renvoyer au sens de l'ouïe, et il en est de même pour les verbes. On peut ainsi citer : « escuchar » ou « oír ». Zumthor note que l'association des verbes « dire-ouïre » était déjà présente dans des textes du Moyen Âge, et que :

L'emploi du couple *dire-ouïre* a pour fonction manifeste de promouvoir (fût-ce fictivement) le texte au statut du locuteur et de désigner sa communication comme une situation de discours *in praesentia*<sup>88</sup>.

De même, Ong explicite la relation entre ouïe et oralité :

C'est l'ouïe plutôt que la vue qui avait dominé l'ancien monde poétique de façon significative, même longtemps après que l'écriture eut été profondément intériorisée. [...] Saint Ambroise de Milan avait capturé cette humeur dans son *Traité sur l'Évangile de saint Luc* (IV,71) : « La vue se trompe souvent, l'ouïe fait foi »<sup>89</sup>.

Zumthor souligne également l'« emploi du couple *dire-ouïr* [qui] a pour fonction manifeste de promouvoir (fût-ce fictivement) le texte au statut du locuteur et de désigner sa communication comme une situation de discours *in praesentia*<sup>90</sup> ». Ainsi, aux verbes « escuchar » et « oír » conjugués à différentes personnes et à différents temps comme : « se oyó, no se puede oír, lo oí, se podía oír, lo estoy oyendo, no oyen, oíamos », « lo escuchó, escucha Gabriel, Minerva escuchaba, Santos lo escuchó, padre estaba escuchando... », qui sont très présents dans toutes les œuvres, vient s'ajouter tout un champ lexical en lien avec différents sons. Cela peut être la musique dont nous parlerons par la suite, la radio qui est très présente dans les foyers, par exemple Lucho Malpica écoute un combat de boxe et rencontre des problèmes pour capter la fréquence car « También para las ondas radiofónicas, A de Meus era un lugar de sombra » (*TES*, p.79), faisant par-là allusion aux trafics qu'il y a dans la région. Dans *Las voces bajas*, on évoque les contes diffusés à la radio que la famille du narrateur aime écouter les dimanches. Dans *Los libros arden mal*, le personnage de Polca est comparé à une

---

<sup>88</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie*, op. cit., p. 42.

<sup>89</sup> ONG, Walter J., op. cit., p. 137.

<sup>90</sup> ZUMTHOR, Paul, op. cit., p. 42.

radio à cause de son éloquence et volubilité, de telle sorte que « a veces él estaba radiando y ella [sa femme] está sumida en el silencio » (*LAM*, p. 216). C'est également une ambiance sonore qui remplit le paysage dans *Todo es silencio* quand Rumbo se déplace pour annoncer la prochaine séance de cinéma :

Pero lo que ahora llena el valle es el sonido del tráiler de un western. Viento por encima del viento. Disparos contra el cielo. Música de réquiem por los maniqués. [...] se acerca un coche, un Simca 1000, con una baca a la que está sujeto el altavoz que emite el sonido del tráiler, el anuncio de la película que se proyectará el fin de semana [...] Esa forma de recorrer los disparos el valle. Ese viento que monta en el viento. Esa música en la que late el tictac de la hora postrera. (*TES*, p. 58).

Viennent s'y ajouter des verbes qui convoquent chez le lecteur des sensations par leur sonorité tels : « el tiro retumbó », « el trueno se demoró en retumbar » (*Ibid.*, p. 33). La dureté des sonorités et l'allitération suggèrent la tension et la violence qui est contenue dans la scène. Il en va de même avec les verbes ou des substantifs, comme « el crujir del tejado » (*Ibid.*, p. 61), « el petardeo del tubo de escape » (*Ibid.*, p. 83), « Estalló » (*Ibid.*, p. 84), « el zumbido » (*Ibid.*, p. 86), « el carraspeo de Ren » (*LAM*, p. 670), « rezongó » (*Ibid.*, p. 672), « refunfuñar » (*Ibid.*, p. 675), « el refunfuñar oxidado, asmático, de la cisterna » (*LVB*, p. 7), « el crujir de las camas » (*LVB*, p. 55), « un chirriar [de lechuza] » (*LVB*, p. 56), « el castañeteo de dientes » (*Ibid.*, p. 95), « el cuchicheo de las niñas jorobadas » (*UDT*, p. 77). D'une part, ces quelques exemples montrent comment la sonorité des mots évoque le bruit que l'auteur veut donner à entendre au lecteur, d'autre part ils créent une atmosphère et un environnement sensoriel. À cela s'ajoutent des onomatopées qui nous retranscrivent les sons comme celle de « Belvís, imitando el paso de una motocicleta. Brommmm. Brommmm. » (*TES*, p. 55), ou Brinco qui imite une chouette : « ¡Uluuuuuuuuuuuu, uluuuuuuuuuuuuu ! » (*Ibid.*, p. 61). Ou encore la répétition de Wells qui résonne comme l'aboïement que veulent produire les soldats franquistes : « ¡Wells, Wells, Wells ! [...]. Y a cada imitación de ladrido corresponde el lanzamiento de un libro » (*LAM*, p. 93).

Le lecteur s'imagine d'autant mieux les scènes que des éléments visuels ou auditifs lui sont décrits et cela quel que soit le domaine : la musique, des bruits environnants mais aussi les animaux et la nature. En effet, les animaux peuvent être personnifiés, comme « el gallo barítono », le chien qui « opinaba » au sujet des visiteurs, que l'on rencontre dans *Las voces bajas* ou alors évoqués à travers leurs cris, tel « el graznar de un cuervo », (*LVB*, p. 42) ou « el gemido bajo » de Baleia, le chien de Vincenzo, dans *El último día de Terranova*, à propos duquel il est précisé que :

No ladraba. Tenía el lenguaje de los ojos, de las orejas, del rabo, era todo expresión, pero parecía haber renunciado a ese idioma del ladrar. Por eso aquel gemir resultaba más perturbador que un aullido. (*UDT*, p. 65)

Comme les hommes, les animaux sont également impactés par les évènements :

Los disparos callan por un instante, como si fuesen a respetar la noche, y se oyen otros lenguajes animales. El chillar escandalizado de las gaviotas, este recuento minucioso de los gatos y la denuncia lejana de los perros. (*Ibid.*, p. 101)

Ces mêmes caractéristiques sont présentes pour la nature à travers des personnifications qui mettent en exergue le bruit, telles : « el rumor hosco de los eucaliptos » (*LVB*, p. 66), « el viento aullando » (*Ibid.*, p. 15), « el viento silbando en la armónica del alero del tejado » (*Ibid.*, p. 19), « el agua canturreaba su tango » (*LAM*, p. 116), « el lamento de la casa », (*Ibid.*, p. 100). Mais, le bruit qui est omniprésent dans toutes les œuvres du corpus et dans toute l'œuvre de Manuel Rivas est celui de la mer. Le lecteur l'entend toujours à l'instar des habitants de la côte galicienne. Elle peut se montrer généreuse ou dangereuse, mais fascine toujours et est un personnage à part entière auquel on s'intéressera postérieurement. Néanmoins on peut déjà relever quelques exemples :

Imagino la Ola. La Golosa. Puedo oír el ultrasonido de su rugir, la puesta a punto de ese engranaje hidráulico [...]. (*UDT*, p. 16)

El bramar marino. (*LVB*, p. 7)

Fins trató de acompasar su respiración agitada al son y al ritmo del repique de las olas. (*TES*, p. 17)

Ces citations se situent au début des œuvres ce qui souligne l'importance de cet élément. En outre, dans *Los libros arden mal*, le deuxième chapitre décrit une tempête au large de Finisterre et dans la première page de *La mano del emigrante* le lecteur découvre la reproduction d'un tableau dont le sujet est également une tempête en mer. De surcroît, dans la page précédente, sous la dédicace à Picco Carillo, apparaît le dessin d'un oiseau sous lequel figurent deux définitions de « paíño » : oiseau qui « vive todo el año en mar abierto ». Par des descriptions, des éléments visuels ou auditifs la mer se rappelle sans cesse au lecteur. Pour preuve, les mouettes qui font entendre « su chillido » à plusieurs reprises dans les récits montrant la proximité océanique.

Enfin, l'attention du lecteur est particulièrement attirée par certains sons car ils se détachent du silence. Ils remplissent la fonction de la bande son du cinéma qui souligne le caractère tragique de certaines scènes. C'est le cas de l'oxymore « silencio de disparos » (*LAM*, p. 161) qui décrit le début des affrontements de la guerre civile ou encore quand les soldats fascistes veulent arrêter Hércules :

En aquel silencio, se escuchan unos rodamientos. Todo parece al acecho. Las gaviotas que culminan los pináculos de los tejados y los mástiles. Es un sonido que va a más, rodando por las losas. (*LAM*, p. 166)

De la même manière le chapitre intitulé « El aldabonazo » est centré autour du bruit que fait « la aldaba » de la porte du gouverneur de la ville. C'est la fille d'un condamné à mort qui vient implorer la clémence pour son père :

Muy temprano, hacía un frío injusto. En la ciudad sólo se escuchaba el golpe de la aldaba. Todos los que pasaban, todos los oficinistas, la cuadrilla que llevaba una alfombra enorme, los operarios que desmontaban la cartelera del teatro Colón, los albañiles con las tarteras color teja bajo el brazo, todo el mundo se apartaba de allí, de aquel sonido del escalofrío. Las miradas seguían el rastro pegajoso que en el pavimento deja la escoba de retama del barrendero. La aldaba sonaba a badajo de hueso. (*LAM*, p. 227)

Malgré toute l'agitation qui règne dans la ville on n'entend que ce bruit désespéré qui sonne comme le glas afin de montrer toute la cruauté du Régime.

Et si dans cette description nous n'entendons pas le bruit que font les maçons quand ils travaillent ce n'est pas le cas dans *Las voces bajas*, où ils apparaissent comme de véritables chefs d'orchestre, attentifs à la moindre dissonance :

Xosé de Vilamouro era muy serio, muy callado, y mientras trabajaba sólo se manifestaba con las onomatopeyas graves y la música experimental de las herramientas en acción. [...] Ahora, Xosé y mi padre están canturreando, silbando trompeta y saxo, hay un momento en que entra el trombón, y esa música contagia a las herramientas, les incorpora una voluntad de estilo [...] Lo que producen las herramientas en el contacto con el material. Una desarmonía alerta de un fallo en la simetría. Hay que oír [...]. (*LVB*, p. 83)

Il en est de même pour la mère de Fins Malpica toujours occupée à faire de la broderie traditionnelle avec « los palillos de boj » que « provocaban una percusión musical » (*TES*, p. 35). Cette figure de tisseuse peut rappeler celle de Pénélope dans l'Odyssée. Amparo passe sa vie devant son ouvrage mais, contrairement à l'héroïne d'Homère, ne reverra jamais son mari, décédé, et ne reconnaîtra plus son fils puisqu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer.



Les descriptions de ces bruits extérieurs permettent de mieux créer l'ambiance des scènes, de plonger le lecteur dans l'environnement caractéristique de chaque récit en convoquant dans son esprit, à la fois des images et des sons à la manière de « estampas orales », (*LAM*, p. 108) comme le fait au cinéma la bande son.

C'est également le son des voix que l'on veut faire entendre au lecteur à travers les différentes précisions concernant le ton utilisé par les personnages. Comme le rappelle Ong :

L'énoncé oral est adressé par une personne vivante réelle à une ou plusieurs autres personnes vivantes réelles à un moment spécifique et dans un contexte réel [...]. Dans un texte, les mots sont privés d'une partie de leurs qualités phonétiques. Un mot prononcé à l'oral doit avoir une intonation particulière, résonner d'un certain ton de voix (vif, excité, calme, outré ou résigné, par exemple). Il est impossible de prononcer un mot oralement sans aucune intonation. Dans un texte, la ponctuation peut donner quelques indications de ton : un point d'interrogation ou une virgule, par exemple, appellent généralement une légère élévation de la voix<sup>91</sup>.

On peut ajouter aux signes de ponctuation les précisions qui accompagnent les verbes relatifs à la parole, comme par exemple : « tono neutral », « tono incisivo », « dijo con enfásis », « dijo Samos en tono de reproche », « asiente burlón », « Dijo con cierta resignación », « dijo desconfiado », « dijo lacónico », « le dijo a Estrella con firmeza », « explicó con ironía », « añadió con alegre determinación ». Ou bien les verbes peuvent eux-mêmes donner des indications sur le ton comme : « Sentenció el juez », « llamó a gritos », « nos espetó », « refunfuñó », « rezongó »...

Ces exemples nous montrent également le grand nombre de « verbes de parole », selon l'expression de Zumthor, qui sont très présents dans les œuvres de Manuel Rivas. Afin d'en montrer l'importance nous avons recensé la présence de ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans les œuvres du corpus et comptabilisé le nombre d'occurrences :

---

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 120.

	<i>La mano del emigrante</i>	<i>Los libros arden mal</i>	<i>Todo es silencio</i>	<i>Las voces bajas</i>	<i>El último día de Terranova</i>
« decir » à l'infinifif et à d'autres modes et temps	88	1110	347	155	461
« Hablar »	25	230	85	73	118
Substantif « habla »	0	11	2	5	El deshablar
« Preguntar »	18		45+ 4 substantifs	20	81 + 6 substantifs
« Responder »	8		23 +6	18+3 substantifs « respuestas »	22 +7
« Contar »	12		19 +1 « cuento »	23+ 18 substantifs « cuentos » + 3 « contador »	62+19
« Voz »	13	167	72	55	39
« Palabras »	6		41	45	36
« Boca »	6	86	51	40	30

On constate que le verbe « decir » est celui qui est le plus souvent utilisé et qui permet de mettre en évidence la prise de parole directe. On le retrouve conjugué à différents temps et à différentes personnes, ce qui souligne les échanges qui ont lieu entre les personnages. Ainsi, dans *Los libros arden mal*, peut-on lire à la page 273 :

E intuó que el miedo de su padre era el miedo a lo que diría la ciudad. Alguna vez, muy pocas, le había oído decir eso. ¡Qué dirá, qué pensará la ciudad! Pero cuando hablaba de la ciudad tampoco hablaba exactamente de toda la ciudad. A estas alturas, Gabriel ya sabía qué quería decir su padre cuando decía la ciudad.

¿Qué ibas a decir, Gabriel?

El niega con la cabeza. [...]

Ibas a decir algo, Gabriel. Adelante. ¿Qué te pasa? ¿Te encuentras mal? Di algo. Habla algo. Cuéntame lo del trolebús. [...] ¿Adónde fuisteis ayer? A Montevideo. A ver, di, Montevideo. Otras veces vais a Lisboa, ¿a que sí? Lisboa es fácil de decir. Di Lisboa.

Quelques lignes plus loin, à la même page, apparaissent encore : « A ver cómo dices », « Tú puedes decir todo eso muy bien », « dímelo a mí ». Le juge Samos prononce ces injonctions à l'intention de son fils qui souffre de bégaiement. On remarque également dans cet extrait que le verbe « decir » renvoie à plusieurs personnes : la ville de manière métonymique, le père de Gabriel et enfin Gabriel lui-même qui est prié par son père de parler, d'une manière pressante, comme le soulignent les impératifs des trois verbes synonymes et leur gradation syllabique. À travers ces paroles du juge, nous pouvons d'emblée comprendre ses préoccupations et son désir de ne pas être l'objet de discussions ou de railleries dans sa ville.

De même, dans un autre extrait issu de *El último día de Terranova*, à la page 62, on peut lire :

Fue él, la Perfecta Síntesis, quien me dijo que el tiempo se estaba acabando.  
El tiempo no se acaba, Hadal, dije mirando al cielo.  
Pues lo que se acaba es la paciencia, dijo él.  
El grano que les sobraba a los caballos y caía al suelo era para los gorriones, dije por decir algo.  
Ahora se lo comen todo, incluso el grano de los gorriones.  
Sitúense en la realidad, Fontana, dijo Old Nick paternal.

Et un peu plus loin :

Con ese cuadro se pagó la operación de cataratas de Expectación. ¿No te lo dijo la bruja?  
No, lo único que me había dicho Expectación es que no le gustaba el mundo después de haber sido operada de la vista.

Les verbes situés à la fin des répliques prononcées par les personnages mettent en avant l'oralité du dialogue, ce qui n'est pas sans rappeler les tirades au théâtre. Ils donnent également de la fluidité au texte tout en renforçant la joute verbale qui oppose les deux protagonistes. Dans le second extrait, le verbe « decir » permet d'inclure les paroles d'un autre personnage qui n'est pas présent et par là même de faire entendre sa voix.

Parfois, les verbes renvoyant à la parole sont répétés de manière anaphorique créant une sorte de litanie qui imprègne et marque le lecteur. Dans son ouvrage *Oralité et écriture*, Walter J. Ong décrit la redondance ou la répétition comme des phénomènes caractéristiques de l'expression orale puisque, contrairement à l'écriture, celle-ci n'a pas de matériel concret auquel se référer :

Puisque la redondance caractérise la pensée et le discours oral, elle est, dans un sens profond, plus naturelle à la pensée et au discours qu'une linéarité plus sobre. La pensée et le discours linéaires ou analytiques dépouillés sont des créations artificielles structurées par la technologie de l'écriture. Éliminer la redondance de façon significative exige une technologie d'économie de temps, l'écriture, qui impose une forme de contrainte sur la psyché en empêchant l'expression de retomber dans des schémas plus naturels<sup>92</sup>.

Dans les œuvres de Manuel Rivas ces répétitions liées à l'oralité se retrouvent, non seulement quand les paroles des personnages nous sont rapportées mais aussi quand le narrateur parle, redoublant ainsi la dimension orale : le narrateur rapporte des paroles prononcées par d'autres personnes, comme lors de l'échange direct entre deux personnages :

¿Por qué no cuenta su historia?

---

<sup>92</sup> ONG, Walter J., *Oralité et écriture*, op. cit., p. 59.

¿Mi historia? ¿Qué historia? (UDT, p. 151)

De même, dans *Todo es silencio*, quand Mariscal prend la parole afin de donner « una inesperada lección magistral » à son auditoire, il utilise ces redondances qui sont aussi des procédés rhétoriques<sup>93</sup> :

–En resumen, es fundamental saber para qué sirven los sentidos. ¿Para qué sirven los ojos? Para no ver. Está lo que no se puede ver, lo que no se puede oír, lo que no se puede decir. ¿Para qué es la boca? La boca es para callar. Eso es lo que tiene el latín. Que una cosa lleva a la otra. (TES, p. 32)

Ici, nous avons les paroles de Mariscal au style direct, dont le but est de marquer l'esprit de son auditoire. Pour cela, il utilise non seulement les répétitions afin de marteler le message, mais aussi l'antithèse : « la boca es para callar ». Ces procédés utilisés dans l'oralité sont reproduits par l'écriture et dans le cas de *Todo es silencio* amplifiés à toute l'œuvre. Comme il a déjà été dit, la première phrase du livre : « La boca no es para hablar. Es para callar » reviendra tout au long du récit, tel un leitmotiv.

Ce procédé se retrouve également à l'occasion d'une description. Ainsi, dans la même œuvre au sujet d'un des personnages :

Brinco también se pone de pie y se echa a reír a carcajadas. Se parte de risa. Es una risa que parece no tener fin. Pero deja de reír también de repente. (*Ibid.*, p. 46)

Les œuvres de notre corpus comportent un nombre très élevé de verbes en lien avec l'ouïe et aussi la parole, comme le montre le tableau qui figure au-dessus. Nous avons relevé ceux qui revenaient le plus fréquemment mais on peut en rencontrer bien d'autres comme « pedir », « añadir », « soltar », « cantar », « asentir », « murmurar », « pregonar », « mandar ». Ces verbes, très souvent conjugués au passé simple, donnent beaucoup de fluidité aux récits et retranscrivent les échanges oraux entre personnages y compris quand ils sont insérés dans des descriptions. Ainsi, dans *Todo es silencio* le narrateur décrit son maître d'école surnommé « El Cojo » et se souvient d'une scène :

---

<sup>93</sup> Ong rappelle que « La rhétorique était à l'origine l'art de parler en public, du discours oral destiné à persuader (rhétorique judiciaire ou délibérative) ou à exposer (rhétorique épideictique). Le mot grec *rhetor*, qui a la même racine que le latin *orator*, désigne celui qui parle en public », *Ibid.*, p. 127.

Un día me preguntó qué profesión queríamos tener de mayores, y a mí me salió del alma: «¡Contrabandista!». Y entonces él retrucó: «Mejor que digas emprendedor, hijo. ¡Emprendedor!» (TES, p.119)

Dans cet exemple, en plus des verbes, les guillemets ainsi que la ponctuation permettent d'identifier qui parle de manière évidente. À cela s'ajoute l'utilisation des tirets et de la mise en page qui mettent en avant les dialogues :

–¿Qué dijo Ganzo?  
Me miró. Lo iba a decir. Sonrió para dentro. No dijo nada.  
–Me lo tienes que contar– rogué.  
–Es mejor dejarlo así.  
–Pero ¿qué dijo? (LVB, p. 59)

Une autre caractéristique de l'œuvre de Manuel Rivas en lien avec l'oralité est l'importance donnée aux mots prononcés. En effet, dans *La mano del emigrante*, le narrateur pense que ce sont ses mots qui sont à l'origine de l'accident : « Así que la culpa debió ser mía. Porque fui yo quien le preguntó, por preguntar, si las cosas le iban bien, si era feliz en Londres » (LME, p. 32). De même, *Los libros arden mal* évoque la destruction des ouvrages dont le régime franquiste voulait interdire la lecture et par là même faire disparaître ces mots. Il est intéressant de voir que l'un des personnages, Gabriel le fils du juge Samos, figure importante de la ville et sympathisant du régime fasciste, bégaye et a des difficultés pour s'exprimer, notamment en présence de son père. Dans ce livre des verbes tels « mandar », « ordenar », « advertir » sont utilisés par les partisans du régime alors que « contar », « decir » et « murmurar » le sont par ceux qui s'y opposent. Ce rapport de force se retrouve également dans *Todo es silencio*, où le titre souligne déjà l'absence de parole.

À tous ces marqueurs de l'oralité il convient d'en ajouter d'autres que l'on retrouve de manière récurrente dans toutes les œuvres de notre corpus, comme la narration à la première personne du singulier. Ce processus, que j'ai pu étudier dans mon mémoire de master « La voz en *Las voces bajas* de Manuel Rivas <sup>94</sup> », permet de présenter le récit comme s'il s'adressait directement à un interlocuteur. D'où l'abondance de verbes à la deuxième personne du singulier qui apparaissent dans cette œuvre<sup>95</sup>. De la même manière, dès les premières lignes de *La mano del emigrante*, nous pouvons lire : « Aun así, si la mirabas de una esquina a otra, la mano de Castro ejercía para mí un atractivo hipnótico » (LME, p. 15). On ignore au début qui est le

---

<sup>94</sup> CASTRO OLIVEIRA, Celia, « La voz en *Las voces bajas* de Manuel Rivas », mémoire de Master LLCER, Natalie Noyaret (dir.), soutenu le 18 octobre 2017, Université de Caen Normandie.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 7.

narrateur, et ce n'est qu'en progressant dans sa lecture que le lecteur comprend qu'il s'agit d'un ami de Castro qui parle. Le récit est organisé comme s'il racontait ses souvenirs à un interlocuteur. Ainsi, à la page 18, quand le narrateur décrit le tatouage de la main de Castro, surgit une question mais on ne sait pas qui la pose comme s'il s'agissait de celui qui écoute l'histoire et qui demande des précisions :

Cuando la mano se cierra, se ocultan en una gruta.

¿Golondrinas?

No, no son golondrinas. Son paños. La última compañía del marinero. (*LME*, p. 18)

Nous retrouvons le même procédé à partir du cinquième chapitre où la mère de Castro prend la parole pour raconter l'enfance de celui-ci. Le livre se structure ainsi en deux parties : la première qui parle de la vie de Castro à Londres, à travers le regard et les paroles de son ami (et d'autres intervenants) et la deuxième qui revient sur l'enfance du personnage grâce aux souvenirs de sa mère, ce qui permet d'éclairer certaines zones d'ombre évoquées dans la première partie. On retrouve alors le même processus signalé précédemment : le narrateur qui écoute le récit de la mère pose des questions qui permettent de faire avancer l'évocation et d'explicitier certains détails comme la signification du tatouage sur la main de Castro qui attirait tellement le narrateur : « ¿Usted recuerda cuándo se tatuó la mano ? » (*LME*, p. 51). « Pregunté: Entonces, ¿lo del pan no funcionó? » (*LME*, p. 54).

Dans *Todo es silencio* le narrateur à la première personne du singulier est beaucoup plus discret. Il s'agit d'un narrateur extradiégétique qui nous raconte l'histoire des trois protagonistes : Fins Malpica, Victor Rumbo dit Brinco et Leda. Le livre se structure clairement en deux parties : la première qui décrit l'enfance et l'adolescence des trois amis, et la deuxième où on les retrouve adultes. Entre les deux se il y a une ellipse temporelle qui sera comblée par des détails donnés dans la deuxième partie. Le lecteur comprend au début du deuxième chapitre qu'il s'agit d'une histoire racontée, à travers l'utilisation d'un vocabulaire plus familier et de la première personne du pluriel :

Malpica era un tipo inquieto. Ardía con la prisa. Y valiente, con las tripas en la mano. El hijo, Félix, Fins para nosotros, era más parecido a la madre. Más apocado. Tenía días, claro. (*TES*, p. 14)

Le rythme rapide, rendu par des phrases brèves, ainsi que l'adverbe qui vient conclure la citation sont clairement des marques d'oralité. D'autres indicateurs apparaîtront dans le

cinquième chapitre<sup>96</sup>. Mais, c'est au chapitre onze que le narrateur à la première personne est le plus clairement identifiable à travers des expressions telles que : « Lo recuerdo muy bien porque fue el día en que se estrenaron los altavoces » (*TES*, p.65), « Me han contado » (*Ibid.*, p.65), « Yo creo que loco no estaba ni entonces ni ahora » (*Ibid.*, p. 65), « digámoslo así » (*Ibid.*, p. 65), « porque éste, el del Ultramar, se divertía mucho con él » (*Ibid.*, p. 64), « Yo creo que no es sitio para Belvís » (*Ibid.*, p. 67), « Tomás Brancana, conocido por todos como *Mariscal*, eso no lo dijo, claro » (*Ibid.*). Cet aparté entre virgules montre une complicité avec l'auditeur - lecteur qui comprend le sous-entendu. À travers les marqueurs temporels : « entonces » et « ahora » on comprend que ce narrateur raconte de manière rétrospective la trajectoire des trois amis. D'ailleurs, comme il le ferait à l'oral, il se reprend après une prolepse en disant :

Pero me estoy anticipando. Porque ahora los estoy viendo de niños. Juegan al fútbol en una esplanada, allí donde mueren las dunas grises, entre A de Meus y Noitía. (*Ibid.*, p.67)

Il y aura à plusieurs reprises une oscillation entre la première personne du singulier et du pluriel et au chapitre trente-neuf une réplique au style direct semble être dite par celui qui est en train d'écouter l'histoire :

—¿Quién es ése? ¿Belvís? No me jodas. Pero ¿a ése no le andaba el viento por las ramas?  
 ¿Cuándo salen las maraquetas?  
 Sí, es Belvís, el ventrílocuo, el hombre orquesta, con su compañero el Pibe. Los fines de semana, Víctor Rumbo seguía programando actuaciones. Ya nada de aquellas bombas de los primeros tiempos. Ahora lo normal, alguna veterana melódica, seguida de una pareja con número erótico. (*Ibid.*, p. 226)

On remarque que, dans cet ouvrage, lors d'une description, intervient un conseil direct au personnage :

Fins tiene los ojos cerrados. Cuando cierras los ojos, estate atento a lo que se abre. Inspira el aire y expúlsalo despacio como una boca de viento. Escucha un relincho que lo interpela. Que lo despierta de la ausencia. (*Ibid.*, p. 107)

Si l'utilisation de l'impératif et du tutoiement nous montrent une interpellation directe du personnage, il y a néanmoins beaucoup plus d'ambiguïté concernant le locuteur : s'agit-il d'une réminiscence des paroles du père ? de la mère ? ou encore le propre personnage s'adressant à lui-même ?

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 22 : « Si siguiésemos al sur, encontraríamos los antiguos saladeros y el último secadero de pulpo y congrio. [...] Pero éstos, los de la furgoneta, no eran veraneantes ».

Parfois même, la première personne du pluriel nous rappelle le contexte de la fiction et le fait que nous voyons à travers les personnages. Ainsi, après un paragraphe extrêmement poétique évoquant le décor et le temps, nous pouvons lire :

Todo esto lo vemos con la ayuda de Sira. Lo vemos a través de la ventana de la habitación principal de la posada del Ultramar. La más grande y también la de mejores vistas. (*Ibid.*, p. 158)

De la même manière, dans *El último día de Terranova*, Vincenzo Fontana raconte son histoire personnelle et la manière dont il a repris la librairie dirigée auparavant par ses parents. Le récit débute ainsi : « Estoy de pie frente al mar y tengo miedo a girarme a darles la espalda, y que todo desaparezca para siempre » (*UDT*, p. 9). *Los libros arden mal* s'ouvre également *in medias res* par le récit pris en charge par la première personne du singulier : « Al principio me molesta. Es joven. No lo conozco » (*LAM*, p. 15). Le fait que tous les ouvrages commencent *in medias res* est également une caractéristique de l'écriture de Manuel Rivas ainsi qu'un marqueur d'oralité comme le souligne Ong :

En réalité les cultures orales ne possèdent pas l'expérience d'un schéma narratif linéaire à point culminant de format aussi long que celui d'une épopée ou d'un roman. Elles ne peuvent organiser de récits, même plus courts, selon cette implacable structure délibérément pyramidale [...]<sup>97</sup>.

À ce propos il Horace qui fait « allusion à la négligence du poète épique à l'égard de la séquence temporelle. Ce dernier peut rapporter une situation et n'expliquer que bien plus tard, souvent en détail, comment elle est survenue<sup>98</sup> ». Selon Ong, « les poètes oraux plongeaient le lecteur *in medias res* non en raison d'un dessein supérieur mais parce qu'ils y étaient obligés » car il leur était impossible, compte tenu du nombre de récits entendus, de leurs longueurs variables et en l'absence d'écriture, de les organiser chronologiquement.

Ong ajoute également que « ce qui faisait un bon poète épique était premièrement, l'acceptation tacite du fait que la structure épisodique constituait l'unique manière (et la plus naturelle) d'imaginer et gérer un récit long, et deuxièmement, une grande maîtrise du flashback et d'autres techniques liées à cette structure. Le fait de commencer « au milieu des choses » n'est pas un stratagème conscient et calculé mais bien la manière originale, naturelle et inévitable de procéder pour un poète oral qui se lance dans un récit long [...]<sup>99</sup> ». Choisir de

---

<sup>97</sup> ONG, Walter J., *op. cit.*, p. 161.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 162.



commencer *in medias res* peut donc relever d'une volonté de reprendre cette tradition orale de la part de Manuel Rivas. Par ailleurs, Ong mentionne « les flashback » comme autre caractéristique des récits oraux. Ce qui est également relevé par Genette quand il aborde la question de l'analepse et plus précisément de « l'analepse *complète*<sup>100</sup> » qui est « lié[e] à la pratique du début *in medias res*, [et] vise à récupérer la totalité de l'« antécédent » narratif ; il constitue généralement une part importante du récit, parfois même [...] il en présente l'essentiel, le récit premier faisant figure de dénouement anticipé<sup>101</sup> ». On constate en effet, que trois des ouvrages étudiés : *La mano del emigrante*, *Los libros arden mal* et *El último día de Terranova* suivent bien le modèle évoqué précédemment puisqu'ils partent d'un récit premier, retracent ensuite les événements passés dans un récit second ou métarécit, et enfin reviennent au récit premier à la fin de l'ouvrage. On peut le synthétiser de la manière suivante :

---

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 102.

	Récit premier	Flashback ou analepse	Retour au récit premier
<i>La mano del emigrante</i>	Pris en charge par le narrateur, qui évoque la mort de Castro et ce qu'il sait de lui.	Récit pris en charge par la mère de Castro, qui raconte l'enfance de son fils et permet de comprendre le tatouage de ce dernier.	Retour au présent du narrateur, qui connaît maintenant le passé de Castro et accepte mieux sa mort. Il se fait faire le même tatouage que son ami.
<i>Los libros arden mal</i>	Un personnage prend en charge la narration. On comprendra plus avant qu'il s'agit de Ó.	On évoque des faits antérieurs : comme les livres brûlés à La Corogne, la jeunesse des personnages avant le début de la guerre civile mais aussi après. Certains chapitres précisent les dates : 11 juillet 1881, 16 juin 1904, etc.	On retrouve le personnage de Ó, qui évoque sa vie à Londres.
<i>El último día de Terranova</i>	Le narrateur, libraire de profession, est sur le point de fermer sa librairie. Alors qu'il observe un jeune couple, le passé lui revient en mémoire.	Le narrateur évoque son passé depuis qu'il a fait la connaissance d'une jeune femme argentine : Garúa. C'est l'occasion pour lui d'évoquer la naissance de la librairie et de parler de sa famille.	On revient au présent du narrateur avec l'arrivée de la jeune fille du début dans sa librairie et on assiste au sauvetage de sa librairie. Naissance de la petite fille de la jeune femme et renaissance de la librairie.

Néanmoins, on constate qu'au sein de ces grandes parties il y a également d'autres analepses et parfois des prolepses. En ce qui concerne *Todo es silencio* la nette séparation en deux parties – adolescence et vie adulte des personnages – semble suivre l'ordre chronologique mais on relève aussi des analepses qui viennent notamment expliquer le passé de Mariscal. Il est intéressant de constater que ces retours en arrière sont pris en charge par des personnages différents. C'est, en effet, une manière de souligner l'opacité liée à ce personnage et de montrer que plusieurs versions circulent.

*Las voces bajas* s'ouvre d'emblée sur un souvenir d'enfance mais, dès le premier chapitre les analepses et prolepses sont nombreuses et il est difficile de connaître précisément leur « portée<sup>102</sup> », selon la terminologie de Genette.

Estábamos solos, María y yo, abrazados en el cuarto de baño. Fugitivos del terror, nos escondimos en aquella cámara oscura. [...] Mi madre trabajaba de lechera. [...] Hacía poco tiempo que mi padre había vuelto de América, de La Guaira, donde trabajó en la construcción, en las más altas cumbres, decía él con sorna, trepando los cielos con frágiles andamios. Una emigración breve [...] Muchos años después, en la vejez, confesaría una flaqueza, él que no era

<sup>102</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 89.

muy dado a revelar su zona secreta: padecía vértigo. [...] y nunca hasta que se jubiló, hizo a nadie esa confidencia. [...] En La Guaira estuvo a punto de morir [...] Por la mañana temprano, bebía un café negro y arrancaba en la Montesa. El padre, que ya está aquí, que ya retornó. Tuvo también una Vespa y más tarde compró una Lambretta [...] Cuando el cuerpo se rebeló contra él, y una pierna se negó a andar, hubo que hospitalizarlo. (LVB, p.7)

De façon similaire, pour évoquer sa mère, il écrit :

Al igual que mi padre no podía tener vértigo, mi madre no podía enfermar. [...] Sólo había dos momentos de verdadera fuga. Después de la comida, lavar, fregar, poner todo en orden tenía esa vía de escape. [...] Alguna vez parecía que iba a pasar, lo de enfermar. [...] Cuando la enfermedad llegó, no lo hizo a la manera del cuento que ella nos contaba. Y no vino de visita. [...] Debería comenzar por ahí. Por los murmullos de las primeras risas, asociadas a algún cuento. [...] Hay una conversación que nunca olvidaré. [...] Vivíamos ya en Castro de Elviña. Aquel invierno entró a nado en Galicia. [...] Pero esto pasó después, mucho después del primer miedo. (LVB, p. 20)

Le chapitre s'ouvre avec le récit de la première peur ressentie par le narrateur et sa sœur mais, très vite, la description se focalise sur les parents. Différents moments de leur vie sont évoqués sans marqueurs temporels précis qui permettraient de situer chronologiquement les événements. De plus, plusieurs temps sont utilisés : l'imparfait avec une valeur descriptive mais aussi d'habitude, le passé simple, le conditionnel, le futur et enfin le présent. Concernant la prolepse qui utilise le futur, telle que « Hay una conversación que nunca olvidaré », désignée par Genette comme « prolepse généralisante », elle a, selon lui, une fonction...

paradigmatique en amorçant une perspective sur la série ultérieure [...]. Elles sont donc, comme toute anticipation, une marque d'impatience narrative. Mais elles ont aussi, me semble-t-il, une valeur inverse, peut-être plus spécifiquement proustienne, et qui marque un sentiment plutôt nostalgique de ce que Vladimir Jankélévitch a nommé un jour « primultimité » de la première fois, c'est-à-dire le fait que la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intensément sa valeur inaugurale, est en même temps toujours (déjà) une dernière fois [...] <sup>103</sup>.

En effet, cette tonalité nostalgique se retrouve dans cet ouvrage où le narrateur se souvient de son enfance et dont le récit semble suivre le cours de sa mémoire, passant d'un épisode à l'autre comme il le ferait à l'oral. Le narrateur lui-même attire l'attention sur le fait que :

La memoria anda a su manera errante, va campo a través, cruza de forma temeraria la Avenida, camina como el vagabundo de Charlot en el cine Hércules. (LVB, p. 20)

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 110.

De la même manière, au sujet des prolepses qui utilisent le présent, Genette précise que « ce sont des témoignages sur l'intensité du souvenir actuel, qui viennent en quelque sorte authentifier le récit du passé<sup>104</sup> ». En outre, l'utilisation du présent de l'indicatif, dans un contexte autre que la prolepse, contextualise l'action et montre la persistance du souvenir dans la mémoire des narrateurs. Comme nous l'avons analysé de manière détaillée pour *Las voces bajas*, le présent montre la force de l'évocation et des souvenirs qui s'imposent au narrateur soulignant le mouvement du souvenir qui affleure à la surface depuis la profondeur, comme le remarque Paul Ricœur<sup>105</sup>. Mais, au-delà de montrer la vivacité des souvenirs, le présent permet également de réactualiser l'action et d'accentuer l'effet d'oralité, d'autant plus, quand il est associé à des déictiques. C'est ce que souligne Marcel Vuillaume :

Le narrateur [...] se donne les allures d'un conteur qui s'adresse oralement à son public et occulte ainsi l'intervalle temporel qui existe entre la production d'un texte et sa lecture<sup>106</sup>.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà mentionné dans notre étude sur *Las voces bajas* en nous appuyant sur Jean-Guy Gouttebroze, le présent est « le mode qui exprime la réalité objective ou l'actualisation<sup>107</sup> » et contribue à supprimer « la distance présent-passé qui caractérisait le récit romanesque ou historique traditionnel<sup>108</sup> ». Dans les ouvrages étudiés, de nombreux exemples attestent cette oralité et abolition temporelle comme dans *El último día de Terranova*, lors de l'évocation de la fuite de « las niñas jorobadas » au passé : « El caso es que solo yo escuché aquella noche a las tres niñas jorobadas. [...] Y la mayor, la muchacha que dice » (*UDT*, p. 83), ou dans *Los libros arden mal* : « Ahora, de vieja, le da por el arte. Pero hoytambién escucha » (*LAM*, p. 139). De la même manière, quand Ó se souvient de sa rencontre avec Pementa, l'évocation commence au passé puis le présent surgit quand elle parle des premiers baisers échangés :

Qué suerte que todos los cafés cerrasen de repente para nosotros. Hace un momento lo habría dado todo por un té calentito con una nube, eso es suerte, pero ya no digo nada porque nos estamos abrazando y besando, allí junto al iceberg, y todo se está moviendo, en el centro del mundo hay un gozo, qué bueno para la circulación, y este aire tan caliente que se sube a la cabeza, calor de castañas asadas en su propio erizo. [...] Qué suerte cuando abrimos la puerta roja. Qué suerte cuando subíamos las escaleras. Qué suerte cuando estábamos en la habitación,

---

<sup>104</sup> GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 107.

<sup>105</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli.*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 63.

<sup>106</sup> VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les éditions de minuit, 1990, p. 30.

<sup>107</sup> GOUTTEBROZE, Jean-guy, « De l'homogénéité des formes verbales à l'indicatif comme phénomène constitutif de la structure narrative », in *Cahiers de Narratologie : La voix narrative*, Actes du colloque international de Nice, 2000, Vol.2, p. 39.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 47.

abrazados ante la ventana. Qué suerte que alguien te lleve del frío al calor. Al otro lado del viento, pero dentro del viento. (*UDT*, p. 746)

Un dernier exemple de l'importance du passé qui submerge totalement le présent est extrait de *Todo es silencio* : « Todo lo está viendo ahora, con claridad, en secuencias causales. Tal vez no oyó la moto desde el bar. Tal vez es el motor del barco, su laborioso malhumor, lo que pone sonido al recuerdo » (*TES*, p. 83).

Dans ce même ouvrage, certains passages au présent, peuvent faire penser à de gros plans cinématographiques sur lesquels on veut attirer l'attention du lecteur, au sein d'un récit au passé. C'est ce que souligne un article consacré à ce livre :

Hay en todo esto numerosos recuerdos cinematográficos, de películas como *Once Upon a Time in America* (1984), de Sergio Leone, y, sobre todo, de *Mystic River* (2003), de Clint Eastwood, y ciertos recursos narrativos refuerzan esta impresión del relato en imágenes, como la composición del relato en breves secuencias aisladas, que ofrecen escenas no siempre hilvanadas cuya continuidad deberá restablecer el lector<sup>109</sup>.

Cette sensation est renforcée par les déictiques « ahora ». Notamment au chapitre 29 où l'écriture semble reprendre une technique cinématographique, celle du « champ-contre champ<sup>110</sup> » très souvent utilisée « pour mettre en scène un dialogue<sup>111</sup> ». Nous avons la scène dans la chambre entre Sira et Mariscal et ensuite ce que fait Quique Rumbo, le mari resté en bas et contraint d'accepter la relation entre sa femme et Mariscal, tout puissant. Ce chapitre est celui où le présent de l'indicatif est présent du début à la fin. Ces allées et venues entre les uns et l'autre, montrent la tension qui monte et le dénouement tragique se profile quand Rumbo va chercher « una escopeta de doble cañón. También un paquete de cartuchos. Rumbo extrae dos y carga el arma » (*Ibid.*, p. 162). Durant ce chapitre, il n'y a que Mariscal qui parle ; Sira et Rumbo se murent dans le silence, mais certaines paroles de Mariscal ne sont entendues que du lecteur car il ne les prononce pas à voix haute. Peut-être parce qu'elles sont trop intimes et que ce personnage n'aime pas dévoiler sa nature profonde. Il est, en effet, toujours dans le paraître, dans un rôle. Cependant, nous avons l'intervention de deux verbes à la première personne du pluriel. Le premier : « Por primera vez vemos sus manos desnudas, labradas en el dorso por cicatrices de las viejas quemaduras » (*Ibid.*, p. 160). L'utilisation du verbe voir a pour but

---

<sup>109</sup> SENABRE, Ricardo, *Todo es silencio*, 19 novembre 2010, <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20101119/silencio/1250367\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20101119/silencio/1250367_0.html)>, page consultée le 04 août 2020.

<sup>110</sup> <<https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/les-raccords/seance-4-champ-contrechamp-raccord-de-regard>>, page consultée le 04 août 2020.

<sup>111</sup> <<https://www.passeursdimages.fr/sites/default/files/2021-05/Atelier%20Champ-contre%20champ.pdf>>, page consultée le 04 août 2020.

d'attirer l'attention du lecteur/spectateur sur ce détail. Le deuxième verbe à la première personne du pluriel nous rappelle que nous sommes spectateurs de l'histoire : « Todo esto lo vemos con la ayuda de Sira » (*Ibid.*, p. 158). De la même manière, précédemment dans le chapitre il est précisé que : « El carraspeo de Mariscal podría entenderse como un saludo » (*Ibid.*, p. 159), le narrateur semble donner des pistes au lecteur sur la manière dont il convient d'interpréter les événements.

### I. A.3. Polyphonie des récits enchâssés

Comme il a déjà été évoqué précédemment les récits oraux ne suivent pas un « schéma narratif linéaire » du fait de l'instantanéité de l'acte de « raconter » et aussi parce que la transmission se faisait auparavant oralement, reposant avant tout sur la mémorisation du récit. En voulant se rapprocher de l'oralité, l'écrivain va reprendre un certain nombre de procédés comme, par exemple, ce qui pourrait s'apparenter à des digressions et qui est à mettre en lien avec la mémoire. Comme le dit le narrateur de *Las voces bajas* : « La memoria anda a su manera errante, va campo a través, cruza de forma temeraria la Avenida, camina como el vagabundo de Charlot en el cine Hércules » (*LVB*, p. 20). Le fait de ne pas pouvoir contrôler sa mémoire irrite le juge Samos dont on apprend que : « había días en que se enfadaba con su propia memoria, esa manía de la mente de andar a lo suyo » (*LAM*, p. 652).

Le fait que la mémoire semble animée d'un mouvement propre est un moyen qui permet à l'auteur d'insérer des récits « au second degré<sup>112</sup> ». Parfois, les évocations s'enchaînent naturellement comme par ricochet : un souvenir en appelant un autre. Prenons par exemple le second chapitre de *Las voces bajas*. Les trois premières lignes parlent de l'entrée du narrateur au « parvulario » car, après la peur éprouvée par les enfants restés seuls à la maison, la mère ne voulait pas que cela se reproduise. De temps à autres, ils étaient confiés à la marraine du narrateur, mariée à Pepe Couceiro. À partir de ce détail le récit va se focaliser sur ce dernier personnage, sur sa passion pour la mécanique, son métier et le fait qu'il ait amené son filleul avec lui pour faire la tournée des « ultramarinos ». Ensuite, le narrateur parlera de « la primera nación, puis du phare pour revenir enfin au récit premier : « Pero ahora vamos a camino de la primera escuela. Del extraño parvulario » (*LVB*, p. 23-25).

---

<sup>112</sup> GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 241.

Cela peut se complexifier par l'enchevêtrement que peuvent prendre ces récits à la manière des poupées russes, les matriochkas. Le chapitre « Arden los libros », de *Los libros arden mal*, illustre cela parfaitement. On peut en décomposer le début comme suit :

**Récit premier** : Hércules ou Curtis assiste à la destruction des livres sur la Dársena et sur la place María Pita qui fait surgir le nom de « una pobre, a la que llaman la Zamorana » (*Ibid.*, p. 60).

- *Récit second 1*: Histoire de la Zamorana « Si Vicente Curtis está pensando en ella es porque la Zamorana está allí » (*Ibid.*, p. 61).

**Retour au récit premier** qui se finit par l'évocation des feux qui brûlent les livres : « una extraña clase de fuego [...] que roe con colmillos » (*Ibid.*, p. 65).

- *Récit second 2* : Evocation des feux de la Saint Jean.

**Retour au récit premier** : Revient sur ces feux étranges, si différents de ceux de la Saint Jean, par-dessus lesquels il fallait sauter sept fois, et regrette ne pas avoir compté le nombre de sauts qu'il avait faits à la précédente fête. Il y avait une raison : il était enthousiasmé par d'autres événements.

- *Récit second 3* : Pense, en plus de son premier combat contre Manlle, à deux nouvelles qu'il devait annoncer : son ami boxeur Arturo da Silva lui avait trouvé du travail et la date de sortie du train pour la fête « de los Caneiros ».

**Retour au récit premier** : il songe qu'il n'avait jamais pensé à la matière dont sont faits les livres. Entend que l'on parle d'un « Casaritos » (*Ibid.*, p. 70).

- *Récit second 4* : Parle de Panadeiras, rue où habitait Santiago Casares. Un jour en compagnie de sa mère ils rencontrèrent la famille Casares.

Au sein de ce récit viennent s'insérer les souvenirs d'insultes proférées à son égard mais aussi celui de Terranova lui disant que son surnom est un honneur.

On revient à l'évocation de la rencontre avec la famille Casares et la mère de Hércules qui va lui raconter l'histoire de la fille que Santiago Casares avait eu étant encore étudiant.

- *Récit second 5* : Curtis raconte une conversation qu'il avait eu avec la petite Vitola qui jouait dans son jardin.
- *Récit second 6* : Curtis raconte la fête d'anniversaire de Vitola à laquelle il avait assisté, son déménagement à Madrid et leur retour pour Noël.
- *Récit second 7* : Raconte sa rencontre le soir de Noël, avec Santiago Casares, alors qu'il était accompagné de Terranova. Description d'un des premiers travaux de Curtis : transporter des livres pour une librairie. Terranova dit que Casares aurait pu leur donner un livre et Curtis sait où s'en procurer un pour son ami.

**Retour au récit premier** avec les mots prononcés par un soldat : « Sí, señor. ¡Un Casaritos » (*Ibid.*, p. 80).

Le chapitre se poursuit encore suivant cette structure, qu'il n'est pas utile de continuer à relever. Si l'on observe ces exemples, on constate la fluidité du passage du récit premier aux récits secondaires par le biais d'une situation comme le feu ou d'un mot comme *Casaritos* qui font affluer les histoires de manière naturelle comme le feraient la pensée ou un récit qui serait fait à l'oral, à la manière d'un ricochet sur l'eau.

En outre, on peut se demander quelle est la relation entre les événements de la diégèse et de la métadiégèse. Dans les exemples précédents certains récits ne semblent révéler, à première vue, aucune relation explicite entre les deux, comme, par exemple, l'allusion à la première fille de Santiago Casares ou la fête d'anniversaire à laquelle a pu participer Curtis. Cependant, on peut observer que ces récits participent à la construction de la personnalité des personnages évoqués. Ainsi Casares apparaît comme un homme érudit, qui est d'une condition sociale aisée mais qui reste néanmoins simple, proche du peuple et fait face à ses responsabilités. Sa fille semble avoir été élevée selon ses principes.

Une deuxième fonction serait celle que Genette nomme « *thématique*<sup>113</sup> » et qui établit ici un contraste entre le comportement de Casares et celui de ceux qui ont pris le pouvoir et maltraitent le peuple. On pourrait dire qu'à l'échelle de l'œuvre tout entière il y a un contraste entre ce personnage et celui du juge Samos. Un autre contraste souligné par ces récits, est celui

---

<sup>113</sup> *Op.cit.*, p. 242.



entre la vie paisible d'avant-guerre et les bouleversements que celle-ci entraîne pour la ville et ses habitants.

Enfin, on peut dire que ces récits seconds permettent de convoquer d'autres personnages et de faire entendre davantage encore de voix. En effet, on peut entendre les insultes dont a été victime Curtis : « ¡Hércules, hijo de puta! », ou encore la mère de celui-ci dont il est précisé que « Tenía fama de muda » (*LAM*, p. 73). Or, ici, elle sort de son silence pour parler de Casares, ce qui n'en a que plus de valeur. La polyphonie que permettent ces récits est sans doute celle qui est la plus exploitée dans tous les ouvrages car elle permet de donner la parole à une multitude de personnes qui composent la société.

Parfois, ces récits seconds revêtent également une fonction « explicative<sup>114</sup> », comme dans *El último día de Terranova* ou *La mano del emigrante*. Dans le cas de cette dernière œuvre, la seconde partie, qui se compose du récit de la mère de Castro rapporté par le narrateur, permet d'éclairer certains éléments de la personnalité du personnage et la signification de son tatouage.

Ce procédé est également utilisé dans la dernière partie intitulée « Los naufragos », qualifiée par l'auteur dans son introduction de : « relato periodístico » (*LME*, p. 9), ce qui signifie qu'il utilise les mêmes procédés pour la fiction et les articles journalistiques.

Autant de pratiques qui montrent combien l'oralité est présente dans l'œuvre de Manuel Rivas ainsi que sa volonté de donner à entendre des voix diverses et variées. Dans *Homo Fabulator*, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino nous rappellent que dans son premier sens « tout récit est un récit de paroles [...]. En un second sens, le récit de paroles désigne, à l'intérieur de la narration, la reproduction des actes de parole des personnages ». Si le choix du vocabulaire utilisé dans les œuvres est en lien étroit avec la parole, la bouche, la voix..., il y a dans l'œuvre de Manuel Rivas un désir de représentation « du langage par le langage<sup>115</sup> », qui correspond au second sens de récit et qui – pour reprendre le mot de Genette – est plus « mimétique<sup>116</sup> » que le premier. Et « la forme la plus « mimétique » est évidemment celle [...] où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage<sup>117</sup> ». L'utilisation du style direct permet au narrateur de reproduire fidèlement les paroles des personnages de manière évidente pour le lecteur par le biais de conventions typographiques. Le chapitre quatre d'*Homo fabulator* retrace l'évolution qu'a connue cette représentation dans la littérature vers le style

---

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> MOLINO Jean, LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Paris, Éditions Actes Sud, 2003, p. 197.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p. 192.

indirect, le style indirect libre ou encore le style narrativisé. On s'appuiera sur son étude ainsi que sur celles de Gérard Genette afin d'analyser et de commenter quelles formes prend le discours verbal dans les ouvrages de notre corpus.

## I. B. FORMES DU DISCOURS VERBAL

Les trois principales modalités de représentation du discours sont « le style direct, le style indirect et le style indirect libre<sup>118</sup> ». De prime abord, celle qui semble la plus évidente à reconnaître est la première grâce à un « système de conventions orthographiques<sup>119</sup> » : « les deux points, l’alinéa, le tiret ou les guillemets<sup>120</sup> ».

Il est la seule partie du texte qui, grâce à des conventions typographiques particulières, se détache immédiatement aux yeux du lecteur en donnant de précieuses indications sur l’importance et le rythme du dialogue dans le récit<sup>121</sup>.

### I. B. 1. Modalités d’insertion du style direct

#### *I. B. 1. a. Style direct introduit par des guillemets*

Si l’on feuillette les différents ouvrages en se centrant sur le style direct introduit par des tirets on constate qu’il n’y en a aucun dans *La mano del emigrante* ni en *El último día de Terranova*. Dans *Las voces bajas* la majorité des interventions sont très brèves : une seule réplique en général. En effet, il s’agit bien souvent de phrases caractéristiques prononcées par le père, la mère ou une personne importante aux yeux du narrateur. Ce sont des phrases emblématiques qui semblent être restées gravées dans la mémoire de l’auteur telles « –¡Estos negros tocan como Dios! » (*LVB*, p. 66), « –¡Aquel gallo valía un potosí! » (*Ibid.*, p. 71), « –¡Platillo chaval! ¡Que revienten las maravillas! » (*Ibid.*, p. 84), « –Y tú, cuando crezcas, a ver si buscas un trabajo donde no te mojes » (*Ibid.*, p. 112), phrase qui sera reprise dans le titre du chapitre vingt : « Un trabajo donde no mojarse » (*Ibid.*, p. 165), et reformulée sous la forme : « –Hijo, ¡busca un trabajo donde no te mojes! ». Elle est également la première phrase de ce même chapitre, montrant son importance ainsi que celle accordée à un métier qui mettrait le narrateur à l’abri des intempéries, synonyme d’ascension sociale par rapport au père qui était maçon et devait travailler quelles que soient les conditions météorologiques. La répétition dans

---

<sup>118</sup> MOLINO Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *op. cit.*, p. 198.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>121</sup> *Ibid.*

le livre suggère la répétition de la demande faite par la mère et entendue par l'auteur à plusieurs reprises et qui le marquera. Sans doute est-ce pour cela qu'il l'évoquera également dans des entretiens<sup>122</sup>.

Dans cet ouvrage le style direct est également utilisé pour reproduire des échanges qui ont lieu dans des histoires racontées. Ainsi :

Cuando la enfermedad llegó, no lo hizo a la manera del cuento que ella nos contaba. Y no vino de visita.

–¿Quién es? –pregunta asustado el viejo campesino al oír desde la cama la aldaba en la noche invernal.

– Soy yo –decía la voz inconfundible de la Muerte–. ¡Abre de una vez!

–¡Vete! ¡No hay nadie en casa!

Y la Muerte refunfuñaba: «¡Menos mal que no he venido!»<sup>123</sup>

Les plus longs dialogues de l'œuvre au style direct sont seulement au nombre de deux. Le premier reproduit une conversation entre le narrateur et son père et le deuxième entre le narrateur et le directeur du « centro emisor de TVE en Galicia » à l'époque où il y faisait des stages. On lui avait confié un reportage sur l'avortement. Dans les deux cas, l'incidence des paroles qui sont reproduites dans le livre est très importante car elles vont marquer l'auteur et on les retrouve comme fil conducteur dans son œuvre. Ainsi, pour obtenir le témoignage dont il a besoin pour son reportage il dit : « Yo tenía mala conciencia. Había utilizado el lenguaje de quien quiere dominar<sup>124</sup> » et, précisément, c'est ce qu'il ne cesse de condamner dans ses écrits : la langue ne doit pas dominer, comme il le répète souvent en citant l'exemple d'Albert Camus, comme dans une émission enregistrée à Cali en 2013 :

Lo fundamental, dice, es no dominar. La función de la palabra informativa y también de palabra poética o literaria, lo que distingue de otros lenguajes es que su intencionalidad no es dominar si no, yo creo que deja de ser literatura o periodismo<sup>125</sup>.

En ce qui concerne l'échange avec son père il s'agit d'une histoire que celui-ci lui racontait et dont il garde une phrase en tête : « A veces, al escribir, me venía a la cabeza esa historia. Esa frase sorprendente, dicha en castellano y al modo medieval ». Il interroge son père

---

<sup>122</sup> On peut citer l'émission de RTVE du 10 février 2010, la conférence intitulée *La Condición Humana* de CajaCanarias de 2017, *El Faro*, émission de Cadena SER du 16 septembre 2021.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 11. Ou encore p. 42 : « En la otra historia, en la de mi abuelo paterno, la presencia de un ave era más bien fonosimbólica.[...] Hasta que uno de ellos, el más joven, imitó desde el remolque el graznar de un cuervo: –¡Reíd, reíd! ¡Ya veremos quién ríe a mediados de mes! ».

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>125</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, Manuel Rivas en *Coversan Dos*, émission du 23 octobre 2013, consultée le 12 juillet 2021. Cette formule est également reprise dans l'introduction à l'ouvrage *El periodismo es un cuento*, p. 26.

à ce sujet et quand celui-ci lui annonce que ce n'était pas cette phrase qui avait été prononcée il est déçu, ce qui conduit son père à lui faire d'autres propositions :

Vio la desilusión en mis ojos. Cada uno a su manera, estábamos pensando en lo mismo. Los límites borrosos de la verdad y la ficción. [...] Ahora parecía que dudaba, pero no que dudase entre un hecho y una invención, sino entre dos realidades. [...] –Te voy a decir lo que pasó – concluyó sobre el caso Ganzo. Unos oyeron una cosa, y otros, otra. (*LVB*, p. 60)

On comprend que cet échange a des résonances qui vont au-delà de la simple histoire et qui interrogent l'écrivain sur le rôle de la fiction et de la littérature. Les paroles rapportées du père nous montrent qu'il avait déjà des théories sur les histoires racontées sans le savoir ; on les retrouve dans la vision de la littérature de Manuel Rivas, sur laquelle nous reviendrons.

De manière surprenante, dans les 796 pages de *Los libros arden mal* on ne rencontre le style direct introduit par des guillemets qu'à quatre reprises. Dans trois cas, on retrouve la même utilisation que dans *Las voces bajas*, c'est-à-dire que ces dialogues proviennent d'autres histoires rapportées. Ils sont présents dans un chapitre très court (seulement deux pages), qui est le fragment d'une « novela del oeste » dont le héros est « El juez de Oklahoma » où l'on assiste à l'échange entre ce juge et un accusé. La conversation a pour objet un livre « *El espíritu de las leyes* de Montesquieu » que possède l'accusé et celui-ci essaie de faire entendre raison au juge. Le style direct souligne le paradoxe de la situation car l'accusé est plus sensé et sage que le juge mais sera néanmoins condamné à l'exil suite à sa déclaration « –Era juez, pero impartía justicia » (*LAM*, p. 363). Cette réplique pleine d'ironie et de sous-entendus fait écho au comportement du héros du livre - le juge Samos qui n'a pas toujours des sentences très justes - et, de manière plus vaste, à la justice rendue sous le régime franquiste.

Les deux autres manifestations du style direct sont directement empruntées à d'autres œuvres. La première, écrite en italique, provient d'un poème, extrait de « *El divino sainete* de Manuel Curros Enríquez<sup>126</sup> » que reçoit le juge Samos de manière anonyme et où il est question de manger un peu de chair humaine. La seconde, également en italiques reprend les paroles d'un disque que Leica et Silvia écoutent pour apprendre le français :

–Merde.  
–Oh !... et cette petite fleur...bleue ?  
–La petite fleur...bleue : « Ne m'oubliez-pas ».  
–C'est merveilleux ! On peut tout dire sans parler !  
–Todo. (*LAM*, p. 581)

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 384 : « Convidándome, decía : –¿Querme acompañar? Sin gana cómesell'esto. –¿E que é eso? –Un pouco de carne humana ».

Les deux exemples sont en langue étrangère dans le texte. Le premier est traduit en bas de page mais non le deuxième. Ainsi, le lecteur qui ne maîtrise pas la langue française se retrouve dans la même situation que les personnages. Ces deux fragments renvoient à la réalité de l'histoire. En effet, le personnage se souvient de ce passage où il est dit « Ne m'oubliez pas » alors que le lecteur a lu quelques lignes auparavant que « Él no sabía que ya no habría más noches » (*Ibid.*, p. 581). Cette phrase renforce le drame que vont vivre les personnages et qu'ils ignorent. De plus, ils viennent de vivre un moment d'intimité, ce à quoi peut faire allusion la dernière exclamation en langue française. Le lecteur, quant à lui, averti par la phrase, comme le ferait le chœur d'une tragédie grecque, assiste impuissant à leur malheur.

Enfin, la dernière intervention au style direct de *Los libros arden mal* concerne le personnage de Gabriel et a un rapport avec le langage. Le chapitre s'intitule « La lengua de los chimpancés » (*Ibid.*, p. 292) car Gabriel reproduit des mots empruntés à « la lengua de los chimpancés de Tarzán » (*Ibid.*, p. 296). Ces paroles sont en italique et rappellent à Gabriel sa rencontre avec une petite fille qui parlait aussi « la langue de Tarzan » et qui l'a tout de suite attiré :

–¿De dónde eres? –le preguntó Gabriel a la chavalilla que hablaba el idioma de Tarzán.  
–¡Dan-do! –gritó ella, muy enfadada. (*Ibid.*, p. 296)

Cet échange lui revient en mémoire quand son grand-père lui conseille de parler au diable en utilisant des langues qu'il ne puisse pas comprendre . Comme nous l'avons déjà signalé, Gabriel a des difficultés pour parler sans bégayer mais quand son grand-père lui dit cela : « sintió valor, la necesidad de compartir lo que uno lleva dentro » (*Ibid.*, p. 293). Et c'est avec son grand-père maternel, avec qui il entretient des relations privilégiées, qu'il ressent cela. En effet, le grand-père Mayarí le met en confiance, ne lui rappelle pas son handicap, n'émet aucun jugement, n'exerce aucune pression ni ne montre aucune déception parce qu'il bégaye. Bien au contraire, il l'encourage et dit à la fin « –Así me gusta, que domines idiomas ». L'adulte prend très au sérieux ce langage utilisé par l'enfant et respecte son univers et son imagination. La dernière phrase du chapitre souligne la discrétion de l'aïeul qui comprend que l'enfant a partagé avec lui quelque chose d'important : « Mayarí dejó escapar la noticia y pisó el agujero hecho por la punta del bastón bengala en el sendero como si así cerrase la indiscreción de un ojo hacia el interior de la tierra » (*Ibid.*, p. 296). Au chapitre suivant un autre épisode souligne la connivence entre les deux personnages. Gabriel dit se souvenir, « siempre como un momento de fraternidad » (*Ibid.*, p. 298), du jour où tous deux regardaient agoniser des poissons, en silence. Le paragraphe suivant commence par « Su padre, el juez, era cazador » (*Ibid.*). La

proximité de ces deux précisions souligne d'une part, la grande différence de caractères et de goûts entre le gendre et le beau-père et, d'autre part, montre que Gabriel est plus proche et qu'il partage d'avantage les points de vue de son grand-père que de son père. Et la présence du style direct peut renforcer cette idée-là.

Paradoxalement, le livre où l'on retrouve le plus de style direct introduit très distinctement par des tirets est : *Todo es silencio*. Comme le rappellent les auteurs d'*Homo Fabulator*, en reprenant l'idée de Laurence Rosier : « les êtres humains agissent, mais ils parlent aussi beaucoup et il ne faut pas oublier que le langage est une forme d'action. En ce sens, la représentation de la parole fait bien partie de l'histoire racontée<sup>127</sup> ». En effet, les dialogues entre les différents personnages permettent au lecteur, non seulement d'acquérir des éléments pour comprendre l'histoire, mais aussi de percevoir les tensions qui existent entre les personnages, leurs sentiments, etc. Ainsi, dans la première, partie, quand Leda prend la parole, on voit toute la détermination dont elle fait preuve. Elle ose se mesurer aux hommes et leur tenir tête et cela depuis toute jeune. On le voit quand elle parle à Rumbo et conteste la propriété des oranges échouées sur la plage au chapitre sept, ou encore quand elle refuse de lui vendre le mannequin trouvé sur la plage. Elle est la seule qui ne semble pas craindre Mariscal et, face à elle, il détourne le regard (*TES*, p. 32). De plus, la jeune fille utilise des mots grossiers comme « mierda » (*Ibid.*, p. 42), des impératifs quand elle s'adresse à Fins ou à Brinco, dont elle connaît très bien les caractères. Sa détermination et son audace qui résonnent dans ses répliques font réagir l'un des hommes de main de Mariscal, Inverno, qui s'exclame : « –¡Es brava ! [...] esta chavea, dentro de nada, es pura dinamita » (*Ibid.*, p. 73). Dans la seconde partie du livre, on se rend compte que certaines de ses phrases sont prophétiques dans la mesure où elles annoncent ce que Leda va devenir : « – ¡Pobre no pienso ser! » (*Ibid.*, p. 44), ou face à Chelín qui ne veut pas qu'elle joue au football parce qu'elle est une fille : « – Gilipollas –dice ella–. Siempre te he defendido. ¡Algún día me besarás los pies! » (*Ibid.*, p. 68). Ces exclamations concluent toutes deux les chapitres correspondants, ce qui les met encore plus en valeur et laisse sous-entendre que Leda a le dernier mot. Ce n'est pas un hasard si sa manière de parler est mise en avant : « aquel hablar de otro tiempo. Una voz con sombra » (*Ibid.*, p. 20), « su hablar tenía un burbujeo que la hacía visible » (*Ibid.*, p. 25). D'ailleurs, elle est le seul personnage féminin qui semble s'intégrer dans le monde masculin des trafiquants. Elle aime parler avec eux d'égal à égal et répond ainsi à Mariscal : « ¿Acaso me va a poner un piso? –respondió ella con picardía. Le gustaba jugar con Mariscal. Y a él seguirle el juego. Era un as de la retranca » (*Ibid.*, p. 140).

---

<sup>127</sup>MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator*, op. cit., p. 198.

Lors d'un dîner entre couples, il est précisé que « Leda se siente más atraída por la conversación entre los dos hombres » (*Ibid.*, p. 215). C'est également elle qui vient au secours et libère la prostituée embauchée par Brinco pour son club de luxe, comme le ferait le héros masculin dans un film : « –Estás libre, ¿entiendes? No quiero volver a verte por aquí. Te llevas esa pasta y te largas » et, s'adressant à Brinco: « –Y tú, cabrón, ¡pásate por el campo de fútbol si aún tienes huevos! » (*Ibid.*, p. 244).

Un autre dialogue très important dans ce livre est celui entre Leda et Fins. Il né d'un jeu entre eux et va jalonner les étapes importantes de leur vie, c'est pour cela qu'il apparaît à trois moments clés : dans la première partie, consacrée à la jeunesse des protagonistes, dans la deuxième, reproduit par Chelín qui assiste à leurs retrouvailles et raconte la scène, enfin, lors du dernier chapitre avant l'incendie qui détruira l'école « de los indianos ». L'échange entre les deux personnages tourne autour d'un vers provenant d'un poème de Rosalía de Castro :

–¿Qué lees?  
–Tiene surco de piojos.  
–¿Y le comieron las letras?  
–¡A ver, escribe!  
–No sé. No tengo papel.  
–Es igual, tonto. Escribe. *Todo é silencio mudo...*  
–Será silencio.  
–Pues aquí pone *silensio*. Por algo será. (*Ibid.*, p. 62)

Ahora el Pesquisas se pone a teclear sin papel. Va diciendo en voz alta lo que escribe.  
*Todo é silencio mudo...*  
–¿Ves? ¿Tenía o no tenía razón? – dijo Leda–. Ella escribió *silensio*. Y tú, venga a réfr, que no, ¿cómo iba a escribir *silensio* Rosalía de Castro?  
–Estabas en lo cierto. Ella sabía oír. El *silensio* es más silencioso que el silencio – dijo Fins.  
(*Ibid.*, p. 122)

–¡Siéntate ahí! Me gustaría que escribieses una carta para mí. ¿Sabes que hay gente que nunca recibió una carta?  
–No tengo ni papel.  
–No importa. Teclea de todas formas. Me gusta ese sonido. Yo te dicto: «Querida amiga: ahora que todo es *silensio* mudo...». ¿Has escrito *silensio* o *silencio*?  
–Silensio.  
–Bien.  
A Leda le costaba seguir el juego. Las púas de las palabras.  
–A ver. ¿Cómo era? «Ahora que todo es soledad, dolor...» No, eso es mejor que no lo escribas.  
(*Ibid.*, p. 272)

Quand les deux personnages se retrouvent, évoquer ces échanges est comme un retour vers le passé et vers ce moment où il y avait beaucoup de complicité et d'amour entre eux. Dans le deuxième extrait, c'est Fins qui commence car il souhaite certainement montrer à Leda que ses sentiments n'ont pas changé et sans doute veut-il également lui rappeler le passé heureux.



Déjà, à l'époque, Leda avec sa sensibilité exacerbée, avait compris que le fait d'écrire « silencio » en galicien avait un but, même s'ils ne le comprenaient pas. Avec les années, Fins lui aussi a compris et joue avec l'allitération afin de le montrer. Cependant, à la fin de cette rencontre, Leda lui fait clairement comprendre que tout cela appartient au passé : « Yo aprendí a olvidar. [...] No quiero verte delante nunca más. No me llames, no me hables, no me mires. ¿Lo has entendido? » (*Ibid.*, p. 123). Lors du dernier dialogue, Leda insère les vers dans une carte que Fins lui écrirait mais prononcer les mots lui fait mal. C'est la conclusion dramatique de leur histoire. Auparavant Chelín avait souligné que les deux personnages étaient déjà malheureux lors de leur rencontre après le retour de Fins, utilisant une fois de plus un champ lexical cinématographique : « Se fueron. Qué diálogo. Lástima de telenovela. [...] Hostia, puta, había dolor en esos dos » (*Ibid.*, p. 123). Le silence qui attend les deux protagonistes se double de solitude et de douleur comme conséquence du trafic de drogue qui a détruit non seulement la vie de ces personnages, mais aussi celle d'autres comme Chelín, Rumbo, Guadalupe, Brinco...

L'abondance de style direct dans cet ouvrage semble de prime abord contradictoire avec le mot d'ordre imposé par Mariscal : « la boca es para callar ». Cependant, il permet de dévoiler tous les sous-entendus et le double langage utilisés à Noitía. Les échanges sont emprunts d'ironie et montrent que l'essentiel ne se dit pas. Il n'est pas étonnant que Mariscal soit le personnage le plus loquace et ait les tirades les plus longues car c'est lui qui donne la mesure, les ordres et qui dirige tout. Il est « la boca que habla » (*Ibid.*, p. 74), comme il apparaît dans le passage suivant :

El sargento Montes surgió de entre los pinos. Enseguida, detrás, el guardia que tomó posición preventiva.  
 –Jefe, los guardias vienen hacia aquí.  
 –Tranquilo, Inverno. Llegan cuando tienen que llegar.  
 El sargento Montes surgió de entre los pinos. Enseguida, detrás, el guardia que tomó posición preventiva.  
 –¡Que nadie se mueva! –gritó Montes–. ¡Qué está pasando aquí?  
 Nadie dijo nada. Mariscal esperó. Sabía que había que dar tiempo al tiempo.  
 –Disculpe, sargento –dijo al fin el Patrón–. ¿Le importaría que hablásemos un momento a solas?  
 Cuando estuvieron aparte, Mariscal dejó caer algo con disimulo y luego miró al suelo.  
 –Sargento, se le han caído dos billetes. Dos verdes, stricto sensu.  
 El sargento también miró hacia el suelo. Sí, había dos billetes de mil.  
 –No señor. Stricto sensu, creo que se me cayeron por lo menos diez.  
 Y Mariscal dejó caer, uno a uno, los billetes que faltaban, como si tuviese las cuentas echadas.  
 (*Ibid.*, p. 75)

Tout n'est que simulacre et la situation est bien rodée. Le policier utilise la même expression et la même manière de faire que Mariscal, révélant la corruption de la police qui

n'hésite pas à tirer profit de la situation et à adopter les mêmes procédés que le trafiquant. C'est pourquoi Sira leur avait dédié, de manière très ironique, une chanson en début de soirée « –Vamos a dedicar la primera canción a la pareja más simpática del baile –dice Sira–. ¡La pareja de la Guardia Civil! » (*Ibid.*, p. 71). C'est l'une des rares fois où l'on entend Sira s'exprimer dans le livre et elle semble réprouber le comportement complice de la police. Cette langue utilisée dans le milieu doit être apprise très vite et c'est pour cela que l'homme de main de Mariscal insiste auprès de Brinco afin de l'initier : « –¿Descargar el qué? –preguntó Carburo. Había que adiestrar al mocoso. –Pues... ¡El atún! » (*Ibid.*, p. 73). Les dialogues montrent que parfois ces hommes utilisent une langue tellement métaphorique et ont recours à des images si complexes que, les plus anciens, qui avaient débuté comme contrebandiers tels Macro Gamboa, finissent par ne plus rien y comprendre. C'est ainsi qu'à l'occasion des soixante-quinze ans de Delmiro Oliveira les puissants trafiquants se réunissent avec l'avocat Oscar Mendoza et évoquent l'entrée en politique de Mariscal. Le chapitre débute par : « –Dos reyes... celtas, por ejemplo, juegan al ajedrez en lo alto de una colina mientras sus tropas combaten. Pero el combate acaba y ellos siguen jugando la partida. Me gusta mucho esta imagen. Tú eres un rey Brancana ». Ensuite, ils utilisent des assertions telles que : « El lobo tendrá que aprender a ser zorro », « El poder necesita sombra. No hay mejor sombra que la del poder », « el poder desgasta a quien no lo tiene », « –Es hora de que el rey suba a la colina y mueva las piezas sin exponerse a la batalla » (*Ibid.*, p. 168-169). Le récit met en avant la faculté de ces hommes à parler de manière énigmatique un langage qui leur est propre et qui dit sans dire. En effet, Delmiro Oliveira « con esa habilidad que tenía para andar entre lo audible y lo inaudible [...] Todas sus bromas, dichas con voz seria, como los buenos humoristas, tenían un sentido. Eran actos » (*Ibid.*, p. 166). Tout ce double langage est beaucoup apprécié par Mariscal qui s'exclame : « –Aquí hay un nivel –dijo al fin–. ¡Así da gusto trabajar con la gente! », (*Ibid.*, p.169). Mais, si Mariscal apprécie les subtilités linguistiques, ce n'est pas le cas de Macro Gamboa qui appartient à l'ancienne génération de trafiquants et dont la question conclut le chapitre : « –¿De qué coño estamos hablando? », (*Ibid.*, p.169). L'évolution du trafic et ses changements s'est également accompagnée d'un changement de langage qui correspond aux besoins et certains capos, qui appartiennent à l'ancienne génération, ne semblent pas s'être adaptés. L'évolution de cette activité va de pair avec celle du langage.

L'interview que Mariscal accepte de donner à une journaliste montre que la prise de parole est soumise à la volonté de ceux qui font la loi dans la région, à savoir les trafiquants. Il est précisé que :

la entrevista había sido apalabrada entre el redactor jefe de la Gazeta de Noitía y el abogado Mendoza. Y que había un carril establecido. Pero Mariscal estaba hinchado de más, la cabeza, los ojos, los brazos, todo, mientras ella se sentía achicada. (*Ibid.*, p. 180)

En effet, Mariscal aime prendre le pouvoir et cela se traduit par le langage. Les descriptions menées par un narrateur omniscient nous permettent d'accéder aux pensées de cet homme et nous instruisent sur sa fourberie et son orgueil démesuré :

Pronto comprendió que ella era una persona que se ponía nerviosa con los tiempos de silencio. Y ese incomodo le daba a él seguridad. El animal era inteligente, pero no rebelde. (*Ibid.*, p. 179)

L'utilisation du vocable « animal » souligne le mépris qu'il semble ressentir pour la femme et surtout son sentiment de supériorité machiste car, quand il prend la parole, il le fait « con la voluntad de estilo del vaquero legendario » (*Ibid.*, p. 179). C'est lui qui va mener l'interview et décider de ce qui devra être publié ou non. Ce contrôle est annoncé dès le début par la phrase : « Acabaría siendo ella la entrevistada » (*Ibid.*, p. 180) et se voit à travers les impératifs qu'utilise Mariscal et ses questions : « Anote eso. ¿Lo anotó? » (*Ibid.*), « ¿Anotó lo de Dios y la lombriz? » (*Ibid.*), « ¿Escribió eso? Pues no lo escriba. Esto sí.<sup>128</sup>... C'est lui qui dirige et ordonne ce qu'il faut noter pendant l'interview et qui décide de la fin : « Pon alguna crítica, ¡eh! », « Punto final ». Il veut aussi montrer à Brinco « cómo controlaba la situación. Cómo llevaba las bridas de la conversación » (*Ibid.*). Les paroles de Mariscal révèlent sa capacité à manipuler et à mentir. Ainsi, il n'hésite pas à certifier que : « En Noitía no hay mafias, señorita » (*Ibid.*).

On constate donc que le style direct est utilisé afin de montrer la duplicité des échanges et que les dialogues disent tout autre chose. Il montre également que ce sont les mêmes personnes qui prennent la parole : celles qui ont un lien avec la mafia et ceux qui ont la parole ont le pouvoir.

#### *I. B. 1. b. L'alinéa comme mode d'insertion du style direct*

Une autre façon d'indiquer le style direct et permettant son identification immédiate dans un texte est l'alinéa. Cette modalité est sans doute la plus récurrente dans l'œuvre de Manuel Rivas. Les verbes introducteurs ou précisant qui parle sont placés après les répliques, afin de ne pas rompre la fluidité du récit. Ainsi, dans *El último día de Terranova*, au chapitre

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 186. D'autres exemples : « ¿Anotó esto, lo de comer el paisaje? » (p. 183), « Escríbalo, escríbalo » (p. 184), « ¿Anotó lo de los paraguas? Bien » (p. 185), « ¿Anotó eso? ¿Lo del crimen y el Estado...? » (p. 186), « Pues ahora quiero que anote lo más importante » (p. 186).

quatre, le narrateur se souvient du jour où le propriétaire de la librairie et son fils étaient venus lui annoncer la résiliation de la location :

Y la última vez que habían venido para comunicarme la no renovación del alquiler, ya había dejado la voz cantante a su hijo. Solo Baleia se levantó para recibirnos, con una cortesía reglamentaria. A los animales no les gustan las gafas oscuras.

¡Todos estos bichos!

¿Los libros?

No se burle, Fontana. No está en condiciones.

En lugar de ser yo el afectado, la víctima, a punto de ser un prescindible, un paria, un desterrado, un *homeless*, un exhombre, un subterráneo, un exiliado, un emigrante, un olvidado, un borrado, parecía que era él el ofendido, echando fuera un rencor revenido. Había llegado su hora, siempre mudo detrás de su padre.

¡Escoge algún libro, Nicolás! Hay que darle vida a Terranova. Unos por los otros. Yo me llevo uno del Club del Misterio. ¿Hay alguna novedad, señor Fontana?

Y mi padre le hacía una seña a Eliseo, que entraba y salía de la Penumbra con un andar en vilo.

¡Besa y mata, de Ellery Queen! (UDT, p. 57-58)

Même s'il n'y a pas de précisions concernant les intervenants, le lecteur peut facilement les identifier grâce à la narration précédente. De plus, la ponctuation permet non seulement de comprendre le ton sur lequel sont prononcés les mots, mais aussi de deviner les traits de caractère des personnages et leur évolution. En outre, le style direct met en avant le changement d'époque par le biais d'un flashback et souligne le changement radical du propriétaire sans la nécessité d'avoir recours à une description. Cela se manifeste par le passage du vouvoiement respectueux envers le père au tutoiement quelque peu supérieur envers le fils. On remarque également que nous avons accès au flux de paroles intérieures du narrateur. Ce qui est également le cas en d'autres occasions et pour d'autres personnages et que Genette désigne par « récit de pensées, ou discours intérieur narrativisé<sup>129</sup> ». Dans les ouvrages de Manuel Rivas, on retrouve, parfois même, sous forme d'interrogation directe, les questions que se posent les personnages comme s'il s'agissait d'un dialogue entre deux personnes, ce qui donne la sensation d'une continuité verbale. Cela permet de transcrire directement les émotions et les sentiments du personnage. Ainsi, les questions que se posait le narrateur Vincenzo Fontana quand il était enfant, au sujet de son père révèlent son incompréhension d'alors et suggèrent le chagrin et les doutes qu'il a pu ressentir<sup>130</sup>. De plus ce procédé permet de voir le décalage existant entre « parole publique » et « parole privée ». En effet, pour de multiples raisons : par

---

<sup>129</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 191.

<sup>130</sup> «Yo no entendía lo que me quería decir. ¿No me visitaba porque sufría mucho por mí? Y, cuando venía, parecía el hombre borrado. ¿Qué hacía? ¿Qué era eso tan importante que estaba haciendo? Pensé en el día de las alimañas, en su pánico a salir del autobús » (UDT, p. 75).

peur, par timidité ou toute autre raison, on ne peut pas toujours dire ce que l'on pense. C'est le cas, par exemple, dans *Los libros arden mal* de divers personnages : le juge Samos<sup>131</sup>, Dez<sup>132</sup>, la vendeuse de journaux<sup>133</sup>... Ce contraste montre la complexité psychologique de l'humain mais également de la situation.

À ces diverses pratiques, il faut en ajouter une autre qui est celle où le style direct est directement inséré dans le récit. Dans ce cas de figure, il peut être introduit par un verbe, par deux points<sup>134</sup>, ou bien sans aucun signe introducteur<sup>135</sup>. Ce dernier cas de figure est le plus fréquent. Le récit gagne ainsi en homogénéité et les différentes voix viennent s'y insérer de manière harmonieuse. Comme le remarque Genette, « dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui<sup>136</sup> ». Cela permet d'intensifier l'effet polyphonique mais également celui d'immédiateté et parfois il est difficile de savoir qui parle. Cette volonté de faire circuler la parole se traduit également par le fait que souvent le style indirect cède la place au style direct, comme, par exemple, au début de *La mano del emigrante* :

Había otro asunto que alteraba su fama de *porter*, de camillero tranquilo. Algo difícil de detectar para los demás, pero que él captaba de reojo, y que yo, con el tiempo, pude reconocer. La llegada del pasado. Una forma malsana de melancolía que, a veces, cruzaba el umbral de la puerta del Old Crow. Alguien, por ejemplo, que pillaba en el aire el dardo de Castro contra la gobernanta, y maldecía Inglaterra y el día en que llegó a Victoria Station, a este país de sucios perfumados, vestidos como horteras, comedores de bazofia, más falsos que una silla de tijera, fríos y turbios como el Támesis, con más cariño por los perros que por los niños. Así, en confianza paisano. Que no hay tierra como la nuestra. Que luego van allí de turistas y se ponen ciegos por cuatro pesetas. Un paraíso. Y estoy viendo como Castro, en silencio, encara la diana del Old Crow con los dardos de verdad, y los clava en el milimétrico centro, con una precisión inquietante, abriéndose las guías como una flor de cactus. (*LME*, p. 17)

Dans ce fragment on entend bien que les paroles, d'abord rapportées et introduites par le verbe « maldecía », sont celles d'un homme qui dénigre l'Angleterre, comme le montre l'énumération de reproches faits à ce pays et à ses habitants. Cependant, le passage au présent de l'indicatif ainsi que la présence du possessif « nuestra » nous alertent sur le glissement vers

---

<sup>131</sup> « Samos se encontraba mal y a punto estuvo de decir algo. [...] Reparó a tiempo en el carácter absurdo de esa orden en ese momento. Todos estallarían en carcajadas. [...] No, no dijo nada » (*LAM*, p. 94).

<sup>132</sup> « No. Las maestrillas y los artistillas no se imaginaban qué placer sentía cuando condenaba el « arte degenerado ». Su expresión era de asco, pero por dentro lo sacudía un calambre. » (*LAM*, p. 253).

<sup>133</sup> « Iba a decir : Yo mañana no vengo. Mañana no puedo venir. Mañana voy a buscar greda a la playa de la Lapas. Pero esto último no lo dije. El chico ya iba lejos. ¿A quién le importaba si ella iba a venir o no mañana? Ni su nombre le había preguntado » (*LAM*, p. 31).

<sup>134</sup> « Mi padre dijo en un hilo de voz, más dirigido a mí que al chófer : No, nosotros tampoco nos bajamos, ¿verdad? », (*UDT*, p. 71).

<sup>135</sup> « Qué fiesta para él recibir a los viajantes que volvían de Portugal con los «torgas» entre manteles, con el mismo color blanco de los lienzos, ¡Viene *A criação do Mundo*, señor Fontana!, ¿Qué día?, *O Terceiro Dia da Criação*, ¡Ah, qué bien, el mundo ya va por el tercer día! » (*UDT*, p. 72).

<sup>136</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 194.

le style direct et les phrases suivantes pourraient également relever du style indirect libre. Ce procédé très présent dans presque toutes les œuvres du corpus l'est encore plus dans *El último día de Terranova*, donnant à cette œuvre une forte imprégnation d'oralité car les narrations sont prises en charge par les personnages. C'est ainsi que la présence de Garúa, qui « poseía el don de hacer hablar a las piedras humanas [...], para detectar las zonas de sombra de lo que no se podía decir » (*Ibid.*, p. 123), va permettre de revenir non seulement sur l'histoire de la famille de Vincenzo mais aussi sur celle de l'Argentine en racontant ce qui lui est arrivé dans son pays. De cette manière, le lecteur lui-même va pouvoir reconstituer l'histoire des différents personnages et comprendre l'évolution de la situation.

L'oralité de cette œuvre est accentuée par l'utilisation du style indirect libre qui « tout en conservant les éléments expressifs du style direct [...] est en parfaite continuité avec le récit<sup>137</sup> ». En outre, ce procédé présente l'avantage, d'une part, de renforcer l'oralité du récit car « les caractéristiques du discours envahissent le récit<sup>138</sup> » et, d'autre part, de faire entendre « une double voix<sup>139</sup> ». En effet, en reprenant les paroles d'un personnage, le narrateur est libre de les moduler et d'y introduire des nuances qui peuvent aller « de la distance à la sympathie<sup>140</sup> ». C'est ainsi que, à la fin de *El último día de Terranova*, on a accès au processus qui introduit Expectación jusqu'à El Máster :

A Expectación no le importó aceptar la operación. Se entendió muy bien con Ana Montés. Las dos, a su manera, eran unas hechiceras. Para el experto tampoco fue difícil convencer a Lamarella. La María Anunciada era una Virgen única, una de las imágenes donadas por Santa Isabel de Portugal en la peregrinación a Santiago en el siglo XIV. En la versión que le dio al Máster, había llegado a esa imagen por un azar casi milagroso. La mujer guardaba en secreto la original, mientras una copia ocupaba su lugar. Al principio, la intención era preservarla del deterioro y del peligro de los robos, que se multiplicaban en la comarca. Pero ahora, pasados los años, llevada por la necesidad, había decidido venderla. Y como algo había de cierto, habló con toda pasión. La mujer no era tonta, pero sí ignorante del valor real de la imagen. Podía ser una ganga. Su precio se multiplicaría por mil en el mercado ilegal. Pero la mujer, Expectación, ponía una sola condición. No quería intermediarios. Quería saber en qué manos quedaba la Virgen Grávida.

Y así entró en la casa del Máster la María Anunciada [...]. (*UDT*, p. 261)

Le glissement du prénom vers le terme : « la mujer » nous alerte sur le fait que ce sont les paroles utilisées par l'intermédiaire, nous pouvons ainsi suivre tout le processus pour arriver

---

<sup>137</sup> MOLINO Jean, LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator*, op. cit., p. 215.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>139</sup> Expression empruntée à ROY Pascal et reprise par les auteurs de *Homo Fabulator*, op. cit., p. 215.

<sup>140</sup> *Ibid.*

jusqu'au collectionneur et, par là même, aux méthodes qu'il utilise sans avoir recours à une description<sup>141</sup>.

De la même manière, quelques pages plus loin, quand il est question de la fugue d'Eliseo de la clinique, on a accès aux paroles de celui qui en informe la famille. Cependant, la frontière entre le style direct narrativisé et le style indirect est floue. En effet, Manuel Rivas utilise, d'une part, des répétitions et des anaphores qui relèvent du discours oral et, d'autre part, la troisième personne du singulier, davantage utilisée dans le discours indirect.

Un día, en la primavera de 1980, fueron ellos, los de la clínica, los que llamaron. Y era para informar de que el paciente interno Eliseo Ponte se había ausentado del sanatorio sin permiso, aprovechando el horario de paseo por el bosque. Se había ido, al parecer, con la complicidad de otra persona que lo estaba esperando en un vehículo. No, no podían dar más información. No, no se había informado a la policía. No se trataba de una persona peligrosa. Y comunicar su desaparición era una decisión familiar. (*UDT*, p.267)

Ce processus apparaissait déjà à la page 257 de la même œuvre :

Se acercó una mujer a nuestra mesa. Se presentó como la inspectora Ana Montés. ¿Podía sentarse? Sí, ya estaba sentada. Sonrió. No había en ella, no obstante, descaro, sino acción. Su expresión y la forma de estar del cuerpo, la mirada inquisitiva sostenida con serenidad, recordaban la manera de presentarse la luz de la mañana desde el otro lado de la bahía. No, no quería café. Un té negro.

On constate que l'utilisation de ce procédé renforce l'oralité et la continuité du récit car, il évite non seulement d'avoir recours à des descriptions qui viendraient rompre le rythme dynamique, comme c'est le cas dans le dernier exemple, mais aussi de bien rendre la tonalité des mots prononcés dans le contexte. C'est pourquoi, dans *Las voces bajas*, on peut remarquer qu'il est peu utilisé. Il s'agit, en effet, d'un récit sous forme autobiographique, où le narrateur déroule ses souvenirs et il va y insérer les paroles ou les phrases qui l'ont le plus marqué. C'est pourquoi il y a une volonté de les distinguer par une mise en forme typographique.

---

<sup>141</sup> Dans *La mano del emigrante*, on peut également voir ce procédé quand les secours arrivent après l'accident de voiture : « También nosotros estábamos tendidos sobre el asfalto. Las palabras de los de la ambulancia aboyaban en el agua sangre y llegaban a mi oído como interferencias en el repique de la lluvia. Dos muertos y un herido. Sí, confirmado. Nada que hacer. El herido presenta un traumatismo craneal. Herida incisa superficial muy sangrante. Fractura de fémur. Una mano amputada. Sí, la mantenemos en hielo. Personal del Saint Thomas. El herido y uno de los fallecidos. Tarjeta de celadores. Castro. C-a-s-t-r-o. Sí, una lástima. Vamos allá. » (*LME*, p. 39).

### *I. B. 1. c. Autres signes du style direct*

Lorsqu'il souhaite donner à entendre la parole vive de certains personnages ou souligner certains termes, l'auteur a essentiellement recours à deux procédés : les guillemets et l'écriture en italique.

Les mots ou expressions entre guillemets récurrents dans l'ouvrage *Las voces bajas* et reprennent des expressions que certains personnages aiment à utiliser. Celles-ci sont, en quelque sorte, des traits caractéristiques de leur manière de s'exprimer et laissent entrevoir leur psychologie. Ces interventions font irruption dans le récit et sont mises en avant par la ponctuation afin de souligner les mots ou paroles du personnage que l'auteur désire nous faire entendre de manière fidèle mais aussi parce que ce sont sans doute ceux qui l'ont marqué. Ainsi la phrase de sa mère, déjà citée précédemment, sur l'importance de trouver un métier qui le mette à l'abri des intempéries, mais aussi des expressions utilisées par son père telles : « ¡Eso vale un potosí! » (*LVB*, p. 16), « Es tan bruto que no sabe ni el nombre de los árboles » (*Ibid.*), ou encore le mot utilisé par le grand-père qu'il reprendra à son propre compte une fois adulte : « Boh<sup>142</sup> » (*Ibid.*, p. 44). Ce dernier morphème avait déjà donné le titre à un poème de l'œuvre *La desaparición de la nieve*, qui évoquait la figure de cet homme et où figuraient déjà un certain nombre d'éléments repris dans *Las voces bajas* tels que la blancheur de ses cheveux, ses silences ou encore son métier de charpentier<sup>143</sup>.

Ce processus permet également d'insister sur des éléments qui renvoient à une caractéristique particulière du personnage, qui renferment un sens caché et important ou encore qui révèlent un savoir ou une sagesse. C'est ainsi que le père de Fins Malpica, désespéré de ne pouvoir retourner pêcher en mer, accablé par les soucis pécuniaires et révolté par la corruption qui règne autour de lui et à laquelle il refuse de participer, dit : « Antes lloraba con un ojo y reía con el otro » (*TES*, p. 35). Cette courte phrase permet de montrer le changement subi par le personnage à cause de la situation de son environnement proche et l'impact sur son caractère qui le conduira certainement à faire preuve d'imprudence et entraînera sa mort.

De la même manière, dans *Los libros arden mal*, pour évoquer la manière d'écrire d'Arturo, le mot « elevación » est utilisé entre guillemets car il évoque ce que l'acte d'écriture

---

<sup>142</sup> C'est le cas également dans *El último día de Terranova* où l'on retrouve l'expression utilisée par la femme qui aide la mère de Curtis à accoucher pour désigner l'utérus : « cámara sagrada ». Ou encore Pombo, qui « destacaba más por la estética del hablar que del vestir o adornaba el vestir con el hablar, de tal manera que su calzado procedía siempre del « reino de Tafilete » o de la República de Dóngola » (*UDT*, p. 141).

<sup>143</sup> RIVAS, Manuel, *La desaparición de la nieve*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 124.



représente pour lui et, en guise d'illustration, nous pouvons lire la phrase qui lui a donné du fil à retordre : « El río va dentro de nosotros y la vida es un arte de hidrocinesia » (*UDT*, p. 165).

À cela s'ajoutent des expressions entre guillemets, qui sont celles utilisées par la société de manière générale. Par exemple, quand Olinda évoque sa grossesse, elle remarque avec amertume que personne n'a utilisé l'expression « estado de buena esperanza », « como si en su caso fuera una incorrección » (*LAM*, p. 209), précise-t-elle. Mais elle parle également de « período de depuración », qui désigne la période où le régime poursuivait tous les dissidents. D'autres expressions utilisées à cette époque-là sont mentionnées, telles : « los estamentos y las fuerzas vivas » (*Ibid.*, p. 642), « carne fresca » (*Ibid.*, p. 63) en référence aux femmes qui faisaient la couverture des prospectus touristiques, « la mariconada existencialista » (*Ibid.*, p. 253), « arte degenerado » (*Ibid.*, p. 253). De la même manière, dans *El último día de Terranova*, est évoqué, à la page 75, le temps où Eliseo et Amaro Fontano ont dû vivre comme des « topos » et recevaient des livres interdits dans le pays, désignés par l'expression « ese pescado » (*UDT*, p. 72). Dans *Las voces bajas*, par exemple, le terme « preñase » (p. 110) était utilisé par la population afin de désigner l'action qui faisait que la plante « siguiera viva después de cortada » (*LVB*, p. 111). Toutes ces interventions s'ajoutent aux voix des personnages qui s'expriment dans les récits et complètent une vision globale de la société et de ceux qui la composent.

### **I. B. 2. Mise en valeur formelle de la voix**

On constate, en outre, que dans tous les ouvrages, l'auteur a recours à l'utilisation de mots ou expressions en italique. D'emblée, le changement typographique fait ressortir ces mots et expressions et attire l'attention du lecteur montrant par là leur importance. Comme pour les mots introduits par des guillemets, certains mots en italique reprennent les paroles utilisées par les personnages révélateurs de leur caractère et soulignant leur spécificité. Dans mon travail de master, j'avais déjà relevé les mots utilisés par le père du narrateur comme « *ranchito* » (*LVB*, p. 75) ou la voiture désignée par l'expression « *Cuatro Latas* » (*Ibid.*, p. 133). Eliseo, dans *El último día de Terranova* aimait à « decir *fatto* en lugar de episodio o acontecimiento. Y a mí oírlo. ¡Un *fatto!* » (*UDT*, p. 141). C'est également un moyen de mettre en exergue l'oralité en utilisant le principe de mimésis. C'est ainsi que, dans *Todo es silencio*, les parents utilisent le mot « *ausencias* » afin de désigner le trouble qui affecte Fins, ne voulant pas utiliser un terme

médical de peur que leur fils ne soit considéré comme malade. Dans le même ouvrage, les maximes en latin utilisées par Mariscal sont également en italique. On remarque que, face à la journaliste, il utilisera une expression en anglais afin d’asseoir sa domination masculine à la mode des héros de western qu’il affectionne tant : « *A man’s got to do what a man’s got to do* » (TES, p. 179). L’anglais vient ainsi supplanter le latin montrant que les affaires de trafic ont pris de l’ampleur et que maintenant le commerce est devenu maintenant. Ainsi il est demandé à Brinco de se comporter comme « un *man* » (Ibid., p. 249), on roule en « *pick-up* » (Ibid, p. 211), on admire la « *skyline* » (Ibid., p. 257) et on déguste la « *nouvelle-cuisine* » (Ibid, p. 213). De la même manière, dans *La mano de le migrante*, des mots anglais tels « porter », « business », « cabs », « gentleman », surgissent dans le récit et sont le reflet de l’interaction entre les deux langues des immigrants espagnols à Londres. Ó parle des difficultés inhérentes à l’apprentissage de cette langue qui donne lieu à des situations amusantes, « *como cuando me dijo clean the corner (clin-de-cona, clin-de-cona) y yo de entrada me puse toda colorada* » (LAM, p. 718), « Y lo de ir por el *gâteau*, lo mismo. ¿Adónde tenía que ir por el dichoso gato? » (LAM, p. 71). On retrouve également des vocables issus de l’anglais dans *Las voces bajas*, comme « jeeps » (p. 162), « girls » (p. 165) ou encore « pub » (p. 167). Ces mots situés à la fin de l’ouvrage témoignent de l’évolution de la société qui a aussi des impacts au niveau du vocabulaire utilisé au quotidien. De surcroît, l’anglais n’est pas la seule langue présente dans les ouvrages étudiés. Nous pouvons, en effet, citer le français, l’italien, l’allemand, le latin ou encore le portugais. Elles se manifestent par le biais de titres de films, de livres, de chansons mais aussi des fragments de vers, des paroles de chansons sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. Si les langues sont présentes dans tous les ouvrages, il y a cependant une prédominance de certaines d’entre elles en fonction du sujet abordé. L’allemand apparaît dans *Los libros arden mal* compte tenu des affinités des deux régimes politiques ainsi que de l’admiration du juge Samos pour el « *kronjurist* » (p. 595) Carl Schmitt. Le nom de ce juriste allemand sera régulièrement cité et « *don Carlos* » sera écrit en italique afin de suggérer toute la déférence avec laquelle il est traité par ses sympathisants espagnols. Cependant, cette dénomination revêt une connotation plus méprisante dans le chapitre, « Una fiesta sagrada » car elle alterne avec le nom entier « Carl Schmitt » ou seulement « Schmitt ». En effet ce chapitre est un fragment du livre écrit par Héctor Ríos, farouche opposant au fascisme, comme on le découvre à la fin : « (De *Historia dramática de la cultura*, Héctor Ríos) » (LAM, p. 602). Dans *Todo es silencio*, outre l’anglais déjà évoqué précédemment, le latin abondamment utilisé par Mariscal, le portugais ainsi que l’italien sont les langues prédominantes compte tenu du sujet du livre. Ainsi, il est question de « *engajadores* » (p. 80), de « *gatunos* » (p. 167), de

« *entregadora* » (p. 203) et aussi de « *mamma* » (p. 145), qui désigne les bateaux qui arrivaient remplis de drogue au large des côtes. Ces embarcations étaient déjà évoquées dans *Los libros arden mal* et faisaient l'objet d'un jeu de mots par les personnages :

Ellos lo llaman la *mamma*. Lleva el vientre cargado de tabaco. Es el que abastece. Sabe más Manlle del tráfico portuario que el jefe de Aduanas y toda la policía junta.  
¿Sabes por qué sé tantas cosas? Porque yo también soy una *mamma*. Se colocó la boa con un gesto artístico, se acarició los senos y se echó a reír a carcajadas: Ya he sido más *mamma* de lo que soy. Y este barco sí que ha andado mucho por el límite de las aguas. Y hay cosas que sólo se les cuenta a las madres malas. (*LAM*, p. 637)

À toutes ces langues il convient d'en ajouter une autre qui, dans l'ensemble des ouvrages, occupe une place importante, il s'agit du galicien. L'utilisation de ces mots permet de retranscrire la réalité de la région et sa spécificité. Ainsi « *corredoiras* » (p. 99) désigne les sentiers, « *chorimas* » les fleurs d'ajonc et, dans *Todo es silencio*, le mot « *farlopa* » (p. 226) désigne le trafic local. L'insertion dans les récits de ces mots utilisés au quotidien est également un moyen de faire entendre la voix du peuple galicien. Ce n'est pas un hasard si les personnages d'Amaro Fontana et d'Eliseo sont tellement attachés à cette réalité linguistique qu'ils veulent la préserver et la garder :

Había algo que nunca perdían, con permiso o sin él. La Feria de Santa Susana, los jueves, en Santiago. Allí iban con sus cuadernos. Alguna vez con cámara fotográfica. A espigar palabras, no palabras sueltas, sino con su máscara y aderezo. El lenguaje de los gestos. De los silbidos. El sentido de los tonos ascendentes y descendentes. La *regueifa*, el desafío dialéctico y la paz. El regateo y el acuerdo. Incluso ese recurso excepcional del *trasacordo*, una especie de derecho al incumplimiento. En el ajeteo del mercado, el trabajo sonoro y sordo del aire. Amaro anotándolo todo, cada locución, cada dicho, cada giro, refrán, antropónimo, topónimo, hipocorístico, hasta los juramentos, el arte de las blasfemias, dispensando. Absolutamente todo. (*UDT*, p. 126)

Ces personnages, à la manière d'anthropologues, veulent garder tout ce qui appartient à la société dans laquelle ils évoluent et, plus particulièrement, tout ce qui a trait à l'oralité. Pour cela, ils utilisent l'écrit afin de sauvegarder cette richesse, comme le fait l'écrivain en insérant le vocabulaire, les traditions et les spécificités de sa région dans ses récits. Par ailleurs, Manuel Rivas a toujours insisté sur son amour pour la langue de son enfance qui fait partie intégrante de l'identité des Galiciens et que le régime franquiste a essayé de faire taire. Bien au contraire, cette interdiction ne fait que renforcer le désir de la préserver :

Sí, yo empecé a escribir gallego, además la relación que yo tenía con la lengua cuando era niño y joven era ver el gallego como una lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso me provocó una atracción. Por otro lado tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; veías a la gente, a los pescadores, a los albañiles o a los campesinos que asumían que su lengua era el gallego. Pero en la escuela no

podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. [...] Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con esas palabras gallegas, con la lengua *galega*<sup>144</sup>.

### I. B. 3. Discours indirect libre, parole rapportée

À ces différents moyens pour introduire de manière directe les paroles des personnages qui relèvent d'une volonté de nous faire entendre leurs voix de manière mimétique, vient s'ajouter le style indirect libre où « le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues<sup>145</sup> ». De ce fait, compte tenu de l'importance accordée à l'oralité par Manuel Rivas, l'utilisation du style indirect libre vient compléter celle du style direct. Par exemple, dans *el Último día de Terranova* :

En realidad, llevaba años así, porque cuando el cristalero iba a poner un nuevo cristal, Eliseo lo detuvo. Que aquel vidrio del ventanuco estuviera roto no era una casualidad. Había en el accidente una intención expresiva. Podía percibirse o no, pero era un signo. Una obra de vanguardia pobre. Un homenaje a *El Vidrio Roto*, un cuento sobre la emigración a América de Emilia Pardo Bazán. Ahí coincidían los tres, Amaro, Comba y Eliseo. (*UDT*, p. 27)

Le glissement vers le style indirect libre se perçoit à travers les temps verbaux utilisés car ce passage s'insère dans une description au présent. Ceci permet au narrateur de faire entendre la voix d'Eliseo, cet oncle qu'il aimait tant et qui va beaucoup le marquer, tout comme ses propos et ses idées. Laisser transparaître les paroles d'un oncle, d'un père, d'une mère ou d'un autre personnage est aussi un moyen de montrer combien elles sont encore vivantes dans la mémoire du narrateur.

Comme le soulignent les auteurs de *Homo fabulator* au sujet du style indirect libre, « ces opérations de synthèse et de sélection portent la marque du romancier : le narrateur révèle plus ou moins clairement son attitude -de la distance à la sympathie- à l'égard du personnage dont il rapporte les paroles [...] le style indirect libre, qui semble plus proche de la parole prononcée, se prête à toutes les manipulations du narrateur<sup>146</sup> ». C'est en effet le cas quand le narrateur évoque les échanges entre ses parents et des clients trop curieux qui demandent des nouvelles d'Eliseo :

---

<sup>144</sup> TEJEDA, Armando G., Manuel Rivas : « mi primer libro fue la memoria de mi madre », entrevista concedida a Biblioteca Babad. <<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 10 octobre 2020.

<sup>145</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, *op.cit.*, p. 194.

<sup>146</sup> MOLINO Jean, LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator*, *op. cit.*, p. 215.

Los asiduos de la librería, la gente de más confianza o no preguntaban o se contentaban con cualquier lugar común, una respuesta de cortesía: Esta temporada está en París. Ah, qué bien, estará feliz, allí hay otra cultura, etcétera, etcétera. Pero a veces, algún cliente picajoso indagaba obstinado en el destino de Eliseo, dándole vueltas, Europa, América, ya, pero ¿qué hace? Y mi padre malhumorado, al fisgón: Está invitado por la Internacional Surrealista. (*UDT*, p. 87)

On remarque aussi que le style indirect permet « tout en conservant les éléments expressifs du style direct, [d'être] en parfaite continuité avec le récit<sup>147</sup> ». C'est le cas dans *Las voces bajas* quand on a la description de la manipulation du niveau à bulle, utilisé en maçonnerie :

En algún lugar del cerebro, en el secreto Departamento de Información Esencial, está el día en que mi padre me explicó la función de la plomada y, en especial, de la burbuja de aire en el tubo de agua del nivel. La casa se apoya en esa burbuja de aire, aquí, como la ves. La burbuja ve mejor, mucho mejor, que el ojo. [...] Tú levantas la pared y te parece que lo estás haciendo de maravilla, pero igual va la burbuja del nivel y te dice que no, que no va al derecho, por más que tú insistas. Y es ella la que tiene razón. (*LVB*, p. 87)

Il est intéressant d'observer que Manuel Rivas complexifie ce procédé en dédoublant les voix. C'est ainsi que le narrateur se souvient des paroles d'Eliseo qui, lui-même, reproduit les paroles d'une tierce personne :

Hombre, Teixeira, cuánto le quería mi tío. Era adoración. Siempre empeñado en ir a Amarante, y subir a la Serra do Marão. Contaba que estando en el café Gelo, en Lisboa, entre surrealistas, Mário Cesariny proclamó: Pascoaes es el gran poeta, no tengo nada contra Pessoa, pero en mi opinión Pascoaes es el viejo de la montaña, lo mágico. Y hubo un campesino que dijo de usted el mayor elogio que se puede decir de un escritor: ¿Quién es aquel hombre que echa fuego por la cabeza? Es una suerte tener un sapo así en casa. Un sapo vive cien años. (*UDT*, p. 28)

Le crapaud, à l'origine de ce souvenir, ramène le narrateur vers son présent. Outre les voix d'Eliseo et de Cesariny, surgit également celle d'un paysan dont on ignore tout mais qui a la même valeur que les précédentes.

Dans cet ouvrage les frontières entre style direct et style indirect libre sont parfois très difficiles à définir compte tenu du fait que l'auteur n'applique pas toujours les codes habituels tels les alinéas, les guillemets, les changements de temps... À titre d'exemple, cet extrait à la page 257 :

Se acercó una mujer a nuestra mesa. Quería hablar un momento conmigo. Se presentó como la inspectora Ana Montés. ¿Podía sentarse? Sí, ya estaba sentada. Sonrió. No había en ella, no obstante, descaro, sino acción. Su expresión y la forma de estar del cuerpo, la mirada inquisitiva

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

sostenida con serenidad, recordaban la manera de presentarse la luz de la mañana desde el otro lado de la bahía.

No, no quería café. Un té negro.

Dijo sin más:

Dirijo el grupo que investiga el robo de imágenes religiosas en Galicia.

Ici, on identifie que la question est posée par la femme directement, comme le montre la ponctuation ; cependant, le verbe est à l'imparfait de l'indicatif comme il le serait s'il s'agissait du style indirect introduit par un verbe. De la même manière, la réponse formulée par le narrateur mélange des caractéristiques de l'oralité directe : « sí » et un verbe au passé. L'avant-dernière phrase est typographiquement présentée comme s'il s'agissait du style direct alors que le verbe est une fois de plus au passé. Ce procédé permet d'insérer l'oralité au sein du récit, mais aussi de montrer la nature des échanges et la tonalité de manière directe sans avoir recours à des descriptions. Ainsi, cette œuvre se caractérise, d'une part, par sa forte oralité et polyphonie et, d'autre part, par un rythme très dynamique, renforcé par la présence de verbes en lien avec la parole qui jalonnent le récit s'ajoutant aux verbes introducteurs de discours, et qui donnent des précisions sur la tonalité, comme: « protestar », « preguntar », « explicar », « tratar de », « responder », « llamar », « gritar », « soltar », « insistir », « sostener », « saludar » « contar »..., mais aussi des substantifs tels que : « los pronósticos », « las quejas », « los gritos », « los chillidos », « una llamada »...

Cette « continuité entre récit et style indirect libre conduit à des effets de contagion, les caractéristiques du discours envahissant le récit<sup>148</sup> » et ce n'est pas sans rappeler un retour dans le temps car, comme le rappelle Paul Zumthor, les manuscrits qui reprenaient les textes issus de l'oral ne comportaient presque pas de ponctuation : « Ni guillemets ni autre indicateur n'annoncent les citations : seul, s'il y avait lieu, le ton du lecteur pouvait les détacher<sup>149</sup> ». Zumthor établit un parallèle entre la présentation des textes de cette époque-là avec les textes contemporains de son époque : « ... un peu à la manière de nombreux ouvrages littéraires d'aujourd'hui qui, justement, tentent de retrouver par là une nécessité vocale !<sup>150</sup> ».

Ceci rappelle ce qui a déjà été évoqué au sujet de l'importance de l'oralité dans les ouvrages étudiés et de la polyphonie des voix qui y est très présente. À cela viennent s'ajouter d'autres éléments en lien avec la production vocale, comme la musique, les chants, les contes... auxquels nous allons consacrer la sous-partie suivante.

---

<sup>148</sup> MOLINO Jean, LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *op. cit.*, p. 216.

<sup>149</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 119.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 118.

## I. C. CHANTS ET AUTRES PRODUCTIONS ORALES

### I. C. 1. Les chants, musiques et fêtes

Dans le dictionnaire de la langue française, *Le Robert*, la musique est définie comme : « Art de combiner des sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques, d'organiser une durée avec des éléments sonores ; production de cet art (sons ou œuvres)<sup>151</sup> ». Dans *Le Larousse*, la première acception est la suivante : « Art qui permet à l'homme de s'exprimer par l'intermédiaire des sons ; productions de cet art, œuvre musicale <sup>152</sup> ». Tous deux se rejoignent sur la notion d'« art », et il est intéressant de remarquer que cet art permet de s'exprimer, comme le souligne la deuxième définition. On constate également, à travers nos recherches, que non seulement il est impossible de dater la naissance de la musique de manière précise, mais aussi que celle-ci a toujours accompagné l'homme. Les premiers instruments de musique remontent à la préhistoire mais l'homme a utilisé tout d'abord sa voix<sup>153</sup>. Pendant longtemps, la musique fut également indissociable de la poésie. Zumthor définit les « *interprètes* » comme « les porteurs de la voix poétique<sup>154</sup> » et précise qu'une des certitudes acquises est celle de « l'impossibilité de distinguer systématiquement entre les fonctions de musicien et de chanteur ou diseur<sup>155</sup> ». Au vu de ces éléments, il n'est pas étonnant que, dans les ouvrages dont on traite, la musique, la poésie ou encore les contes occupent une place très importante.

D'autre part, la musique est intrinsèquement liée aux sociétés, en particulier aux fêtes ou événements qui rythment le quotidien. En effet, les fêtes se déroulent à des moments précis de l'année et ponctuent des cycles liés non seulement au collectif mais aussi à l'individuel. Auparavant, dans nos sociétés, bien souvent ces fêtes étaient intimement liées à la religion comme Pâques, Noël, ou encore les fêtes patronales, fournissant ainsi de rares occasions à la population d'échapper à un quotidien bien souvent difficile. De plus, d'un point de vue anthropologique, elles servent également à favoriser les échanges, à consolider les liens et le

---

<sup>151</sup> *Dictionnaire Le Robert*, <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/musique>>, page consultée le 20 octobre 2020.

<sup>152</sup> *Dictionnaire Larousse*, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>>, page consultée le 20 octobre 2020.

<sup>153</sup> <<https://classic-intro.net/introductionalamusique/lesorigines.html>>, page consultée le 20 octobre 2020.

<sup>154</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 62.

<sup>155</sup> *Ibid.*

sentiment d'appartenance à une communauté. José Ignacio Homobono rappelle ce point-là en citant Durkheim :

Todo nos conduce, pues, hacia la misma idea: los ritos son, ante todo, los medios por los que el grupo social se reafirma periódicamente... Hombres que se sienten unidos, e parte por los lazos de sangre, pero aún más por una comunidad de intereses y tradiciones, se reúnen y adquieren conciencia de su unidad moral. [...] No puede haber sociedad que no sienta la necesidad de mantener y reafirmar, a intervalos regulares, los sentimientos colectivos y las ideas colectivas que constituyen su unidad y su personalidad<sup>156</sup>.

Et José Homobono de poursuivre ainsi :

El sentimiento de pertenencia a la comunidad, su identidad colectiva, se actualiza o explicita mediante los rituales, y entre éstos los festivos. Tienen un sentido social integrador en tanto que rituales mismos, además de los significados de cada uno. La actualización efectuada mediante el ritual reafirma los vínculos sociales, recordando a los actores que forman parte de un grupo determinado. La fiesta, en concreto, presupone una unidad social diferenciada, a la vez que contribuye a crearla y reproducirla, puesto que a través de la fiesta aquélla se reafirma como grupo o comunidad. Los actos festivos, y en particular los religiosos y/o cívicos, proporcionan la ocasión ritual para la reproducción de identidades colectivas. En cualquier caso, la participación en manifestaciones festivas expresa más bien la adhesión a una identidad colectiva que al propio significado específico del acto: religioso, cívico o lúdico<sup>157</sup>.

Ce que confirme le narrateur de *Las voces bajas*, quand il se souvient de son premier pèlerinage à San Bieito :

Iban contentos (los mayores), y nosotros con ellos. Las romerías eran algo más que una misa. Eran una fiesta que traspasaba el día, y en la que lo religioso parecía sólo una excusa. (*LVB*, p. 60).

Paul Zumthor rappelle également une coutume qui de la région de Saint-Jacques-de-Compostelle qui consistait à confier à des poètes et chanteurs la publicité de l'église auprès des pèlerins<sup>158</sup>.

Dans *Los libros arden mal* la fête de « Os Caneiros<sup>159</sup> » est très attendue par les jeunes, car, elle est, pour eux l'occasion de se retrouver et de s'amuser en toute insouciance. Cette fête

---

<sup>156</sup> DURKHEIM, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal Editor, 1982, p. 360, dans HOMOBONO, José Ignacio, *Fiesta, tradición e identidad local*, <file:///C:/Users/celia/Downloads/Dialnet-FiestaTradicionEIIdentidadLocal-144795.pdf>, page consultée le 23 octobre 2020.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>158</sup> « Certaines églises commandèrent des poètes et chanteurs qu'elles chargeaient de leur publicité auprès des pèlerins. C'est à cette coutume que l'on devrait, dans la région de Saint-Jacques-de-Compostelle (et dans plus d'une douzaine de petits sanctuaires locaux), les chants de *romaria* que nous ont conservés quelques chansonniers ibériques », *Ibid.*, p. 70.

<sup>159</sup> <<https://www.cirkwi.com/es/point-interet/391396-la-fiesta-de-os-caneiros>> page consultée le 20 octobre 2020.



est très vite évoquée dans le livre et il en est question à plusieurs reprises. Tout d'abord, on nous parle de sa préparation par le groupe d'amis : « llevaban días preparando la jira de los Caneiros. [...] Habría discursos libertarios, comida hasta hartar y después música, mucha música. Era un día hermoso, un día de paraíso en la tierra. Parecía un pecado no ser feliz. » (*LAM*, p. 39). Cette évocation figure dès le quatrième chapitre, avant que ne se produise la guerre civile et que l'on ne brûle les livres, apparaissant comme la promesse de moments joyeux. Des moments qui n'auront jamais lieu, car, précisément, les événements politiques vont empêcher son déroulement. Par la suite dans le plus long chapitre du livre, « *Arden los libros* », qui narre les feux sur la Dársena de La Corogne, on mentionne toujours cette fête qui n'a pu avoir lieu<sup>160</sup>. Son évocation rythme les allers et retours entre passé et présent. Un présent de l'écriture qui se souvient de deux passés : le premier, antérieur au 18 juillet 1936, plein de promesses et tourné vers un avenir heureux et attendu impatientement, qui contraste avec celui qui lui est postérieur, précisé dans le titre du chapitre, le *19 juillet 1936*, qui marque un tournant dans la vie de tous les personnages, lesquels voient leurs projets et leurs espoirs anéantis. La vie ne sera plus la même et le souvenir des préparatifs s'imprègne alors de nostalgie et de regrets.

Ce sont des fêtes populaires organisées par et pour des catégories sociales qui n'ont pas beaucoup de moyens et elles sont mises en avant et valorisées dans leurs descriptions. Face à ses festivités plébiscitées par le peuple, on trouve « la fiesta nacional » (*LAM*, p. 54) qui n'est autre que la corrida :

Su padre había hecho un manifiesto antitaurino pidiendo que se prohibiesen las corridas de toros, descritas como un espectáculo horrendo, una exhibición de la crueldad, la celebración de un sacrificio como “fiesta nacional”, donde el llamado “momento de la verdad” no es otro que el del arte de matar. Eran las fiestas de verano y la ciudad vivía en esa metáfora de transatlántico con todo el mundo en cubierta. Sada salió con un mazo de los manifiestos contra la crueldad y el maltrato animales. Era un día radiante en los jardines del Ensanche. La síntesis perfecta entre civilización y naturaleza. Allí, en el umbral, el viejo tiovivo de Lino giraba al compás de *La Marsellesa* con el armónico tan gastado que parecía el sonido del bufar de los caballitos por la

---

<sup>160</sup> « Este año, informé, el domingo 2 de agosto va a salir un tren especial para la fiesta de los Caneiros. Y entonces todo el mundo, que ya tenía la boca orlada de escamas de las sardinas, prestó atención, porque ir a los Caneiros, la romería río arriba hacia el corazón del bosque, era la fiesta con más encanto de la comarca, en un país tan festivo » (*LAM*, p. 67), « Curtis y Terranova se quedaron mirando el lienzo del río y la tabla que imitaba una barca con la leyenda «Los Caneiros». ¿Queréis un retrato en la fiesta de los Caneiros?, les preguntó el fotógrafo desocupado. No, señor. Nosotros ya vamos a ir este año a ese crucero universal, dijo Terranova. Ya tenemos billetes y todo. (*Ibid.*, p. 103), « Estaba pensando en los billetes del tren especial y de la fiesta de los Caneiros. Tenía que devolver el dinero que había recaudado » (*Ibid.*, p. 106), « Había vendido muchos billetes para aquel tren. Tanto que había oído hablar, y nunca había ido a los Caneiros, a aquella romería río arriba, por el corazón del bosque » (*Ibid.*, p. 108), « Estaba despistado, pensando en el tren especial, en los billetes que aún no había vendido » (*Ibid.*, p. 115), « Y aún le querías vender un billete para el tren especial » (*Ibid.*, p. 122).

nariz. Y allá me fui. *Allons, enfants!* Niños con traje marinero jugando con la redondez del aro. Parejas paseando del brazo bajo los magnolios. Y entonces imaginó lo que iba a pasar. Las muestras de simpatía. Las voces de ánimo. Ya era hora, chaval. Ya era hora de que alguien denunciase esta carnicería, esta barbaridad. (*Ibid.*, p. 55)

Cette opposition entre fêtes populaires et corrida peut renvoyer au fait que le pouvoir de l'époque voulait contrôler la vie des Espagnols et également leurs loisirs qu'il pouvait utiliser en sa faveur. « C'est dans ce contexte que la tauromachie devient un enjeu du pouvoir en même temps qu'une pratique qui permet aux foules de se distraire <sup>161</sup> », comme le souligne Justine Guitard. Et ce n'est pas un hasard si la fête de Carnaval est, quant à elle, condamnée sous le régime franquiste faisant partie des « manifestations récréatives contraires à la morale <sup>162</sup> ». Cette fête populaire permet en effet, pendant un court laps de temps, de renverser l'ordre établi, d'inverser les rôles, de s'affranchir des règles et du quotidien <sup>163</sup>. C'est le cas dans le village du narrateur de *Las voces bajas*, où ce jour-là, les femmes jouent au football <sup>164</sup>, et où les hommes deviennent des femmes, comme en témoigne la photo qui figure à la page 154 de cette même œuvre. Autre élément indissociable à cette fête : le rire. Bakhtine souligne le décalage qui existe entre le domaine officiel et le non-officiel en précisant :

[...] c'est grâce à cette existence extra-officielle que la culture du rire s'est distinguée par son radicalisme et sa liberté exceptionnels, par son impitoyable lucidité. En interdisant au rire l'accès de tous les domaines officiels de la vie et des idées, le Moyen Age lui a conféré en revanche des privilèges exceptionnels de licence et d'impunité en dehors de ces régions : sur la place publique, au cours des fêtes, dans la littérature récréative. Et le rire médiéval a su en jouir de manière ample et profonde <sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> GUITARD, Justine, *Les arènes espagnoles sous le franquisme : un espace de « contre-pouvoir » ? Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 31 janvier 2017, URL. <<http://journals.openedition.org/ccec/6379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.6379>>, page consultée le 22 décembre 2021.

<sup>162</sup> GUITARD, Justine, « Le poids des militaires et des clercs dans le pouvoir franquiste : un facteur de stabilité et de pérennité de la dictature ? », *Diacronie* [Online], N° 24, 4 | 2015, document 15, online dal 29 décembre 2015, 2021. URL: <<http://journals.openedition.org/diacronie/3820>; DOI: <https://doi.org/10.4000/diacronie.3820>>, page consultée le 22 décembre 2021.

<sup>163</sup> <<https://www.laparafe.fr/2016/09/le-carnaval-monde-a-lenvers-mikhail-bakhtine/>>, page consultée le 22 décembre 2021.

<sup>164</sup> « Pero la vimos por primera vez en acción en el equipo femenino de fútbol, en el Carnaval. El mundo se ponía des revés ese día » (*LVB*, p. 96), « [...] Se cumplía el sagrado mandamiento del Carnaval: poner el mundo del revés. [...] Lo que pasaba el martes de Carnaval es que esas y otras trabajadoras le daban unas pasadas al balón planetario. Y las risas libres de aquellas mujeres resuenan por los campos vacíos, corren por la hierba como un triunfo de la humanidad » (*LVB*, p. 107).

<sup>165</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trans. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970, dans SHAW, Aimie Maureen, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, University of Victoria, 2007, p. 27. <[https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie\\_Shaw\\_Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>, page consultée le 22 décembre 2021.

Et aussi :

Cette liberté du rire, comme toute autre liberté, était évidemment relative : tour à tour son domaine s'élargissait ou s'amenuisait [...]. Nous l'avons vu, cette liberté, en étroit rapport avec les fêtes, était dans une certaine mesure confinée dans les limites des jours de fête. [...] Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier<sup>166</sup>.

On constate que les autorités n'apprécient ni ces fêtes ni l'humour. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques des personnages incarnant l'autorité ou étant du côté du pouvoir. C'est ainsi que le narrateur de *Las voces bajas* ne comprend pas pourquoi on a emprisonné Chao : « ¿Qué habría hecho aquel chico festivo, que siempre estaba de broma, que se disfrazaba en Carnaval, que en las partidas de cartas en la taberna gritaba cosas extrañas [...]? » (*LVB*, p. 152). Ou encore, quand il évoque « las comparsas de Carnaval » :

En una ocasión le pusieron al muñeco unas fotos del tirano y fue por la Guardia Mora montada en burro. Iba delante de la comitiva el cura con incensario, que era el libertario Pepe Amaro, si no me equivoca. También O Pagano hacía con buen estilo el oficio de divino ministro provisional. La viuda, por supuesto, era un hombre, como todas las plañideras. Entre llantos, soltaban la letanía surrealista:

*E seculé, e seculé*

*a carne de porco touciño é!*

[...] No le hicieron mal a nadie. Pero los déspotas no tienen sentido ninguno del humor. Detuvieron a la gente de las comparsas. Los maltrataron. Algunos encerrados durante meses. La Cuaresma llegaba con miedo. Y no lo metían ni las calaveras ni los difuntos. (*Ibid.*, p. 117).

On retrouve ce manque ou rejet de l'humour et de la dérision de la part des représentants de l'ordre dans *La mano del emigrante* à travers le personnage d'un policier qui n'apprécie pas l'humour du père de Castro<sup>167</sup>. Manuel Rivas écrivait déjà dans *A cuerpo abierto* : « Siempre ha habido una íntima conexión entre el malhumor y el dogmatismo autoritario<sup>168</sup> ». Certains ecclésiastiques n'apprécient pas non plus les rituels du Carnaval ; ainsi Polca dit-il qu'ils avaient l'habitude de célébrer une messe de « corpore insepulto » qu'ils appelaient « corpore en su punto » et que :

a don Benigno le daba igual. Yo creo que incluso le hacía algo de gracia. Una risa pascual. Tú no me quites la clientela y ya está, eso fue lo que me dijo. Después del Carnaval ya vendrá la

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>167</sup> « Sabíamos que iban a venir a buscarlo. No sólo por las ideas sino porque había un guardia que se la tenía jurada, uno al que llamaban el cabo Caimán. Nunca le perdonó que, en Carnaval, Albino le cantase al frente de la comparsa: ¡Se va el caimán, se va el caimán, se va para Barranquilla! » (*LME*, p. 54).

<sup>168</sup> RIVAS, Manuel, *A cuerpo abierto*, Alfaguara, 2008, p. 201.

Cuaresma. Pero el nuevo párroco se lo tomó por la tremenda. Nada de risa pascual. El Carnaval es como los Caneiros, dijo Holando. Una fiesta democrática, el mundo al revés. (*LAM*, p. 47)

Si certains prêtres acceptent l’esprit transgressif de ces festivités, s’ils le comprennent et s’en amusent parfois, ce n’est pas le cas de tous, et ce n’est peut-être pas une coïncidence si le nouveau curé se montre plus intolérant car sa réaction est le reflet du changement de temps et de l’intolérance que va vivre le pays sous le régime autoritaire soutenu par l’Église. On remarquera d’ailleurs que le nom de l’ancien prêtre est cité et précédé d’un « don », marqueur de respect, et semble en adéquation avec son caractère puisqu’il signifie : bénin, doux « Benigno ». Son remplaçant n’est jamais pas nommé comme s’il ne s’était pas intégré dans la vie des villageois et n’avait pas obtenu leur confiance ni leur respect. Paul Zumthor rappelle qu’une des fonctions de la musique est d’apporter le *solatium* mais que « pour la plupart des gens d’Église, tout *solatium* sent le soufre : le terme réfère à un plaisir, à quelque allègement de l’âme et du corps, à l’espoir d’une liberté, à la gratuité d’une action—à la Fête<sup>169</sup> ».

Au sujet du personnage de Polca, il est également spécifié qu’il était « gaitero » et que « La música le entró como el latín, entera » (*LAM*, p. 47). La musique est assimilée à une langue et, comme telle, permet aux personnages de s’exprimer. Le nom même de ce personnage n’est pas fortuit car il est celui d’une danse populaire et d’un style musical. On peut d’ailleurs remarquer que, comme pour la parole, le champ lexical de la musique apparaît très vite. C’est le cas dans l’œuvre citée précédemment où, dès la quatrième ligne, est évoqué le personnage d’un chanteur qui va être très important pour la suite de l’histoire, Luis Terranova :

Al que salió a cantar en el palco invitado por Pucho Boedo, el de la Orquesta Oriente. Con traje blanco y un pañuelo rojo al cuello. Con todos vosotros, un amigo que tiene la voz del mar, acunada por la luz del faro: Luis Terranova. Qué guapo. Y aún más guapo cuando se puso a cantar. Se le fue de la cara todo lo que tenía de infantil. (*Ibid*, p 15)

Il en va de même pour trois des autres œuvres étudiées. En effet, le premier chapitre de *Las voces bajas* raconte « El primer miedo » qui est provoqué par l’apparition à la fenêtre de la tête des géants lors d’une fête. Si cet épisode n’arrive qu’à la toute fin du chapitre, l’évocation du père du narrateur avait déjà été l’occasion de parler de la passion de celui-ci pour la musique. Dans *La mano del emigrante*, dès la deuxième page du récit de Castro, il est question de « aquel envolvente rock & roll en la antesala de la locura » qui l’a sauvé précisément de cette folie qu’il côtoie quotidiennement dans un l’hôpital psychiatrique londonien où il travaille. Enfin, dans *El último día de Terranova*, l’allusion à la musique punk par le biais du slogan de ce mouvement :

---

<sup>169</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du seuil, 1983, p. 75.

*No Future* s'introduit dès la deuxième page du récit. On apprendra, très rapidement, que le protagoniste est un grand admirateur de David Bowie, dont il cite des paroles de chansons. Lui-même en composera, activité pour laquelle, selon son ami Dombodán, il est doué, et il fera partie d'un groupe appelé « Los Erizos ». En outre, avec la poésie, la littérature et l'histoire, la musique est un sujet d'échanges très important avec Garúa.

Il y a une évolution du traitement de la musique qui est peut-être aussi en lien avec la société. Si, dans les précédents ouvrages, la musique est très présente, si beaucoup de personnages nourrissent une relation privilégiée avec cet art, c'est néanmoins dans cette dernière œuvre qu'il y a le plus grand nombre de références musicales et où le personnage compose. Ses compositions lui permettent non seulement d'exprimer ses émotions, ses sentiments ou ses douleurs, mais aussi de se reconnaître dans celles des autres. Il s'agit d'une dimension plus intimiste de la musique qui dit et exprime ce que peuvent ressentir les personnes au plus profond d'elles-mêmes. Ainsi, Vincenzo Fontana déclare-t-il que Bowie est « mi otro yo » (*UDT*, p. 35). La musique acquiert une valeur de réconfort et libère, c'est le cas pour le conducteur du taxi qui conduit Eliseo tout en disant : « yo cuando quiero llorar, nada de lloriquear, sino llorar como se llora en la soledad de una taberna sucia [...] escucho *La Violeta* » (*Ibid.*, p. 129). Et, faisant écho à ses paroles, un couplet italien de la chanson s'insère dans le récit, mis en évidence par la mise en page. Le même procédé est utilisé à plusieurs reprises comme lors de la rencontre entre Garúa et Vincenzo où de multiples références musicales très diverses sont mentionnées. Il s'agit de titres qui figurent en italique mais aussi d'extraits qui viennent illustrer et ponctuer ce que disent les personnages. La musique prend le relais de ce que veut dire et transmettre le narrateur. Il se souvient même des paroles que fredonnait Garúa et que, avec le temps, il identifie à des sons de la « Línea del Horizonte » :

Ella revolvía en los discos con dedos instintivos mientras canturreaba algo que, ahora lo sé, era uno de los sonos de la Línea del horizonte.

*Cuando estoy triste  
elijo mi cajita de música  
no lo hago para nadie  
solo porque me gusta. (Ibid, p. 40)*

À partir de ce couplet, on pourrait dire que se met en place une polyphonie ou un « duo », pour reprendre une terminologie musicale, entre le narrateur et les paroles des chansons dont il se souvient et qui viennent rythmer son récit. Ainsi, dans le passage suivant :

Estaba pillado. Podía confesarle que cuando escuchaba a Mercedes Sosa cantar el poema *A mi hermano Miguel* de César Vallejo, *Ahora yo me escondo, como antes...*, me olvidaba de respirar, quería ponerme de rodillas, deseaba volver al Pulmón de Acero. *Y espero que tú no des conmigo*. Pero soy de los que mantienen la chingada. ¿Qué es lo que mata mi máquina? *My Machine Kills Happy Times*. [...]

La música también empujaba la luz, turbia y lentamente. Podía ver el parpadeo de sus ojos.

*Yo seré tu espejo.*

[...] Conocía la canción, la había destripado. Era un letrista cada vez más inseguro de su oficio, dudoso de su talento.

*Deja que me quede para mostrarte que estás ciego. (Ibid., p. 40-41)*

On peut suivre l'évolution de la société à travers les genres musicaux mais aussi à travers les lieux où l'on peut écouter de la musique. Si, la musique était indissociable des fêtes patronales avec ses « verbenas<sup>170</sup> » traditionnelles, on la retrouve dans d'autres lieux comme « el cabaré Luisa Fernanda » (*LAM*, p. 77), où Terranova conduisait les marins pour se divertir, le « salón de baile » d'où part la musique pour arriver jusqu'à Vincenzo enfermé dans « El pulmón de acero » (*UDT*, p. 82). Il est, d'autre part, question de l'ouverture du premier « pub musical de Coruña » (*LVB*, p. 167) ou encore de « una discoteca » (*UDT*, p. 201). Ces évolutions se retrouvent dans *Todo es silencio*, qui nous montre la transformation de l'établissement « Ultramar », « con su anexo de salón de baile y cinema París-Noitia » (p. 21), qui deviendra par la suite « el club [...] el Vaudevil » (p. 67) avant que Brinco, avec des rêves de grandeur, ne le modernise pour en faire « un local de película [...] un club para escandalizar a las élites, con estilo, en una noche loca. [...] Trajo la carne » (p. 224). Mais le succès de cet établissement est de courte durée et il redevient ce qu'il était ; symbole anticipé de la chute de Brinco, incapable de gérer des affaires devenues trop importantes.

Il est à noter, d'une part, que les instruments représentatifs de l'identité galicienne, comme la « gaita » sont valorisés et, d'autre part, que la musique est très importante et développée parmi les classes sociales les plus humbles. Polca, un personnage de *Los libros arden mal* déjà cité précédemment, joue de la cornemuse et dit que plutôt que d'entrer au séminaire « lo que [le] emocionaba era ser gaitero » (p. 47). Il s'en suit une discussion animée avec ses amis sur l'avenir de cet instrument qui, selon ses camarades, « no sirve ni para el jazz ni para nada de eso » (p. 48). Polca, quant à lui, est persuadé du contraire et proteste : « Algún día escucharás una gaita en una pieza de jazz, ignorante » (p. 48). Cet échange au sujet des instruments et de la musique est représentatif de ceux qui peuvent avoir lieu concernant les régionalismes et le peu de considération que certaines personnes pouvaient avoir pour ces

---

<sup>170</sup> *La mano del emigrante*, p. 21, p. 146. *Las voces bajas*, p. 38, p. 71. *Todo es silencio*, p. 66.

particularités régionales<sup>171</sup>. Le temps donnera raison à la clairvoyance de Polca puisque cet instrument a évolué et divers artistes ont su le faire connaître comme Carlos Núñez par exemple, qui y intègre maintenant des formes musicales comme le rock ou la musique électronique. Dans *El periodismo es un cuento*, un article lui est consacré : « Un gaitero en Manhattan<sup>172</sup> ». Plus récemment encore, Cristina Pato, musicienne, joueuse de « gaita » et chercheuse a obtenu une chaire dans une université de New York, en 2019<sup>173</sup>.

En outre, dans les ouvrages de notre corpus, la musique est indissociable des classes modestes. Elle apparaissait déjà dans l'ouvrage *¿Qué me quieres amor?* et, plus particulièrement, dans le conte intitulé « *Un saxo en la niebla* », qui sera utilisé dans le film *La lengua de las mariposas*. Il y est question d'un orchestre qui se déplace de village en village pour animer des « romerías ». Cette même thématique se retrouve dans le chapitre sept (« El adiós del saxofón ») de *Las voces bajas* à travers le personnage du père qui concilie son métier de maçon avec celui de musicien pendant un certain temps. Le narrateur évoque les musiciens de l'époque comme « los verdaderos héroes de la emoción popular. Los que mantuvieron los espacios de la fiesta y el enamoramiento, en aquel tiempo ruin » (LVB, p. 72). Cette évocation est même accompagnée par la photographie d'un orchestre. Le cumul des deux activités devenant trop fatigante, il doit se séparer de son instrument, ce qui plonge ses enfants dans un grand chagrin. La personnification de l'instrument dans ce chapitre souligne la complicité et la place privilégiée qu'occupait l'instrument dans la famille, comme s'il en était un membre à part entière. Ainsi les enfants pleuraient-ils, dans une « reacción de solidaridad hacia el viejo saxofón » (LVB, p. 73), qui était pour eux :

el tesoro de la casa, adormecido encima del armario, a la espera de tiempos mejores. De vez en cuando el saxofón bajaba e iba a colocarse en las manos de mi padre. (LVB, p 73).

Quand il jouait de la musique, le père se transformait et pouvait communiquer à travers elle. Celle-ci lui conférait un pouvoir sur les autres, notamment sur sa femme, laquelle « no paraba de reír. Ese día entendí, creí ver, cuándo y por qué se encontraron los dos solitarios. Allí estaba el hombre especial, creando armonías », (LVB, p. 74). Ce pouvoir donné par la musique avait été également ressenti par le protagoniste du conte déjà cité (« Un saxo en la

---

<sup>171</sup> <<https://seivane.es/fr/documentacion/index2.html>>, page consultée le 23 décembre 2021.

<sup>172</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 403.

<sup>173</sup> HUETE, Cristina, « Una cátedra en Nueva York para la gaitera Cristina Pato », *El País*, 04 de junio de 2019, <[https://elpais.com/cultura/2019/06/04/actualidad/1559670839\\_704062.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/04/actualidad/1559670839_704062.html)>, page consultée le 23 décembre 2021.

niebla ») quand il se souvenait de l'arrivée tant attendue de l'orchestre : « Saludamos como héroes que resucitan a los muertos. Me crecía. El pecho se me llenaba de aire. Pero, de repente, comprendí. Nosotros éramos algo realmente importante, el centro del mundo<sup>174</sup> ».

La musique est, d'ailleurs, aussi importante que la parole. L'apprentissage du langage musical précède même celui de l'écriture pour le père du narrateur de *Las voces bajas*<sup>175</sup>, ce qui n'est pas sans rappeler que pour Charles Darwin la musique a précédé le langage dans l'évolution de l'homme<sup>176</sup> et aussi les nombreux points communs qui existent entre parole et musique, sujet qui, par ailleurs, a fait l'objet d'un colloque au collège de France : *Aux origines du dialogue humain : Parole et musique*<sup>177</sup>. Ainsi, de nombreuses expressions en lien avec la musique sont-elles très présentes dans les différents ouvrages du corpus, par des biais divers et dans diverses occasions, ce qui souligne l'omniprésence de la musique dans nos vies. Tout d'abord, pour décrire les voix des personnages comme la « voz de tango » de Luis Terranova (*LAM*, p. 126), la « voz de tenor » (*LVB*, p. 132), « la boca cantarina y misteriosa de la taberna » (*Ibid.*, p. 191) d'un de ses oncles. Eliseo, lui, possède un « registro de trovador » (*UDT*, p. 77), Garúa lance « un beso de trinos » (*Ibid.*, p. 106) et, quand il a peur, les dents du narrateur « castañeban » en produisant « una percusión involuntaria » (*LAM*, p. 270). Ruán, un personnage de *La mano del emigrante*, « sonreía muy flamenco » (*LME*, p. 22). De la même manière, les sons produits par certains événements acquièrent une dimension musicale comme la pluie dans la maison de Chor<sup>178</sup> ou le bruit que font les personnages en mangeant de la soupe<sup>179</sup>.

En outre, la musique n'est pas l'apanage des humains car les animaux et la nature<sup>180</sup> produisent de la musique comme « el gallo barítono » rencontré dans *Las voces bajas* (p. 71), le chien qui avait en commun avec le père du narrateur le goût pour la musique<sup>181</sup>, ou la « coral de mirlos en la vega » (*LVB*, p. 21) et encore « el agua [que] caturreaba su tango » (*LAM*, p. 116).

---

<sup>174</sup> RIVAS, Manuel, *¿Qué me quieres, amor?*, Debolsillo, 2015, p. 47.

<sup>175</sup> « Él había aprendido a leer partituras musicales antes que los libros. El solfeo antes que el abecedario » (*LVB*, p. 71).

<sup>176</sup> <<https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/8/>>, page consultée le 27 décembre 2021.

<sup>177</sup> <<https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2008/symposium-2008-10-17-17h00.htm>>, page consultée le 27 décembre 2021.

<sup>178</sup> « Las diferentes alturas de caída y el tamaño y material de los recipientes hacen de la casa el escenario de un concierto de percusiones o un gran instrumento en sí misma » (*UDT*, p. 196).

<sup>179</sup> « Tomamos su caldo con tanta ansia que componemos una pieza musical de sorbidos. Un himno de acción de gracias », (*UDT*, p. 197).

<sup>180</sup> « El viento silbando en la armónica del alero del tejado » (*LVB*, p. 19), « En realidad, el viento y el oleaje integraban todos los murmullos, voces y gritos en su metódico engranaje musical » (*LVB*, p. 26).

<sup>181</sup> « Les gustaban los filmes del Oeste. Pero también compartían el gusto por la música » (*LVB*, p. 66).



Dans ce même ouvrage, on compare la vie du musicien et celle de l'oiseau : « Era la vida del gorrión. En el verano, grano; en el invierno, un infierno » (*LVB*, p. 73). L'analogie avec les oiseaux se retrouve, non seulement dans la manière d'évoquer la parole du chanteur Luis Terranova à travers le mot « trinos », mais aussi à travers la nourriture que devraient consommer les chanteurs comme « alondras en paté » (*LAM*, p. 185) ou « empanada de ruiseñores » (*Ibid.*). Les oiseaux choisis sont reconnus pour la beauté de leur chant et Michel Cazenave dans l'*Encyclopédie des symboles* rappelle que « le nom du rossignol était synonyme de chant et poésie<sup>182</sup> » et, que « manger le cœur du rossignol était réputé donner une belle voix et conférer l'habileté oratoire<sup>183</sup> ». La métaphore de l'oiseau est facilement compréhensible par le champ lexical du chant mais aussi par le rôle qu'ont chanteurs et oiseaux dans le monde. Ces derniers sont indispensables à l'équilibre de nos écosystèmes et bon nombre de spécialistes nous alertent sur la rapide disparition de nombreuses espèces, ce qui aura des conséquences néfastes pour la nature. Manuel Rivas, lui-même, le rappelle dans un entretien accordé à *El País* à l'occasion de la publication de la traduction en castillan de son livre *Chispas*<sup>184</sup> dont le héros est un musicien et sur la couverture duquel un oiseau est représenté. À propos de son personnage, l'auteur précise :

[...] cuando haces excavaciones hay un momento en que dices: se acabó. Ya no aparece ceniza, no hay restos, ninguna huella puede ser interpretada como tal, no somos capaces de encontrar nada más... En cambio, el escarbar en la literatura puede traspasar esa línea mediante la imaginación sin traicionar la verdad, porque no traicionarla es tener el acento de la verdad. Por ahí va *Chispas*<sup>185</sup>.

De la même manière, les musiciens et chanteurs sont valorisés dans les différents ouvrages comme nous l'avons déjà évoqué et les chants et la musique réconfortent et encouragent. Tel est le cas de Curtis, l'ami de Terranova :

Lo importante era que se animase a cantar. Le daba igual lo que fuese. Lo que quería era que cantase. Que nunca dejase de cantar o de hacer de estrafalario entrenador mientras él golpeaba con los puños el saco de arena. El saco del tiempo. (*LAM*, p. 186)

---

<sup>182</sup> <<https://www.luminessens.org/post/2017/01/19/le-rossignol>>, page consultée le 27 décembre 2021.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> « Ocurre en el libro, pasa en la realidad. Ya no escuchamos el cantar de las ranas, ya vienen la mitad de las golondrinas que nos visitaban », RIVAS, Manuel dans CRUZ, Juan, « Manuel Rivas: "Las palabras están hastiadas de la manipulación por parte de los brutos" », *El País*, 27 diciembre 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 27 décembre 2021.

<sup>185</sup> *Ibid.*

Ici, le chant est synonyme de liberté et de jours heureux partagés par les deux amis, ce que symbolise aussi l’oiseau. Et c’est précisément cette image de la liberté incarnée par le personnage du musicien qui est pleinement développée dans *Los libros arden mal* par le biais de Luis Terranova. Quatre chapitres sont consacrés à son histoire avec un représentant de l’autorité fasciste : *El cantante callejero*, *La locomotora de plomo y la lancha voladora*, *Dez y Terranova* et enfin *El segundo combate de Curtis*. La voix de Terranova séduit Dez qui, profitant de son pouvoir, décide de faire de lui son favori. Luis accepte afin d’échapper à la prison mais prend conscience qu’il n’est pas libre « Nunca pensó que la libertad podía tener ese rostro de tormenta. Un miedo aterrador » (*LAM*, p. 233) ; « Terranova había sido esclavizado. [...] Terranova sabía que no había vida fuera del dominio de Dez » (*Ibid.*, p. 254). Dez se sent propriétaire de Luis et veut qu’il devienne un artiste de « bel canto » :

Compartían la fascinación por la música. Era algo que le emocionaba, tenía que confesarlo. Llegar y sorprender a Luis Terranova escuchando los *lieder* de Schubert, aquel *Die Forelle*, la canción de la trucha, con los ojos muy abiertos, sin párpados, como un pez que estuviese viendo los sonidos en la casa inundada. Absorto, inmóvil, respirando la música por la piel. Y la voz. Su voz lo enloquecía. Dez era exigente, muy exigente. Sabía dónde había una voz, una verdadera voz. Hacía ya algún tiempo, cuando lo llevó a vivir con él, le había encontrado buenos profesores. Uno de solfeo y otro de canto. Y ambos coincidían. Lo tenía todo, voz y talento para triunfar. Pero Terranova, en el fondo, se mofaba del bel canto. Siempre con aquella burla en los ojos. [...] Vivía con un goce especial las actuaciones de Terranova en las fiestas privadas, fuese en hoteles o en pazos y chalés de la alta sociedad. Compartían los aplausos. Era felicitado por la valía de su protegido. En ese instante, no le importaban los chismorreos. No ponía interés en aclarar el tránsito de Terranova de asistente a sobrino o ahijado y, finalmente protegido artístico. Él estaba orgulloso. Luis Terranova gustaba por igual a hombres y mujeres. Pero era de su propiedad. [...] Terranova era un bombón, un tipo guapo y simpático, ideal para devorar en las noches locas de los ricos aburridos. (*LAM*, p. 253-254)

Cet extrait permet de voir combien l’ego de Dez est flatté par la réussite de son protégé qui devient également la sienne. Le champ lexical en lien avec la nourriture comme « bombón » ou « devorar » montre que « Terranova » est devenue la chose de cet homme mais aussi que ce dernier est dangereux, il peut faire disparaître le chanteur et le verbe utilisé suggère l’image du loup se jetant sur sa proie. D’autant plus que quelques lignes plus loin le propre Luis se définit comme : « una oveja asustada, [que] había ido enredándose en su propia cuerda » (*Ibid.*, p. 254). On retrouve l’opposition entre la musique populaire et celle écoutée par les élites ou ceux qui ont du pouvoir. Dez, qui incarne le pouvoir, veut imposer ses goûts et modeler Terranova selon sa volonté et faire disparaître ses origines. Ceci n’est pas sans rappeler la position du pouvoir franquiste envers les régionalismes et toute autre position à l’encontre de son idéologie. Pour ces raisons Terranova préfère se produire dans les « verbenas » :

Se acabó el bel canto, Tomás. Voy a cantar para una orquesta de verbenas. Sí. A él lo que le gustaba era cantar en las verbenas de los barrios, que un vocalista amigo, ese Pucho Boedo, lo invitase a subir al palco y que la gente preguntase quién era ese que acababa de pasar y que alguien dijese: «Uno que canta como Pucho Boedo». Eso era el triunfo para él. Que lo comparasen con Pucho Boedo. Triunfar en las verbenas o en los salones. O bordar un tango la noche del domingo en La Chaparrita, allá, en la pista del puente del Pasaje. (*LAM*, p. 255)

Terranova choisit sa liberté et est du côté des gens du peuple, il préfère chanter pour eux et leur donner du plaisir. C'est pour lui la meilleure reconnaissance et c'est pour cela également qu'il aime être comparé à un musicien galicien. Ce n'est pas fortuit s'il a pour modèle Pucho Boedo qui contribua à la renaissance de la chanson en galicien et mit en musique des vers de poètes comme Rosalía de Castro<sup>186</sup>. Dans le chapitre, intitulé *El cant dels ocells* (le chant des oiseaux), de ce même livre, un violoncelliste déclare : « querría ser un músico de los que van por las aldeas, uno de esos anónimos que se juntaban en La Tacita de Plata a la espera de los pedáneos de las aldeas » (*Ibid.*, p. 553). Il préfère en effet retourner à l'anonymat plutôt que de jouer pour le « Caudillo » lors d'un dîner de gala. Il se demande par ailleurs qui a bien pu souffler son nom : « ¿Quién lo dejó caer, quién lo cazó al vuelo? » (*Ibid.*, p. 554). Cette dernière expression renvoie à ce qui a été dit précédemment au sujet de la métaphore des chanteurs en lien avec les oiseaux.

Bien entendu, Dez ne supporte pas que Terranova le quitte et le chapitre se termine sur une scène très violente où le censeur humilie verbalement son protégé en lui réclamant « una canción de castrado » (*Ibid.*, p. 259), lui rappelant symboliquement qu'il n'a aucune virilité. Il l'oblige à chanter et le frappe en même temps en disant : « Ahora ya te puedo partir la boca en paz » (p. 261) avant que ses hommes de main ne continuent à le faire en précisant : « ¡No vas a volver a cantar en la vida, Terranova! » (p. 262). Comme Terranova s'est opposé à leur volonté, Dez décide de le priver de ce qu'il aime le plus et de le réduire au silence, c'est pourquoi : « Se habían ensañado en la parte de la boca » (p. 263). Cependant, malgré l'acharnement de ces hommes, Terranova va résister. La scène pourrait symboliser le combat entre la barbarie du régime et la résistance du peuple qui refuse de plier, d'être réduit au silence, d'où la volonté et les efforts que fait le chanteur pour parler :

Casi no era capaz de hablar. Borboteaba palabras salpicadas con sangre por los huecos de los dientes rotos. Pero él no paraba. Sabía que Curtis entendía cada uno de sus trinos. Que podía remendar las onomatopeyas, las palabras malheridas. El rostro tumefacto, las calvas con costra de sangre en las guedejas de pelo arrancadas a tirones, los labios partidos. Se habían ensañado en la parte de la boca. Quizá por eso Luis Terranova no dejaba de intentar hablar. En añicos, en gárgaras. Estaba verificando si vivía. Cantaba un tango balbuciente, una canción propia hecha

---

<sup>186</sup> <[https://es.wikipedia.org/wiki/Pucho\\_Boedo](https://es.wikipedia.org/wiki/Pucho_Boedo)>, page consultée le 28 décembre 2021.

con fragmentos inconexos de diferentes piezas, jirones de *Cuesta abajo*, de *Ríe payaso*, de *Chessman*, que iban cobrando cierto sentido. (*LAM.*, p. 263)

Si l'on écoute les paroles des tangos cités précédemment<sup>187</sup>, on remarque que tous ont en commun la souffrance, la peine, les désillusions parfois cachées derrière la joie et aussi le temps qui passe. Notamment le dernier qui fait référence à Caryl Chessman<sup>188</sup>, condamné à mort pour avoir participé à un enlèvement et qui a toujours clamé son innocence. Il a également été condamné pour des délits et des viols qu'il aurait commis avec un complice nommé Terranova. Ce n'est certainement pas un hasard si le personnage de cet ouvrage, qui de surcroît chante le tango Chessman et le cite à plusieurs reprises, s'appelle ainsi. De plus, lors de la présentation de ce livre, Manuel Rivas a fait appel à des chanteurs de tango pour l'accompagner<sup>189</sup>. Il rappelle également que :

El escritor argentino Roberto Arlt, tras recorrer la España de los años treinta, dijo que donde mejor se cantaban los tangos era en A Coruña, lo que el autor de *Os libros arden mal* atribuye al constante ir y venir de la emigración desde el puerto coruñés<sup>190</sup>.

En effet, l'Argentine a accueilli beaucoup d'immigrés galiciens pour des motifs économiques et politiques, ce qui fait dire à J.C. Moya : « los gallegos constituyeron el principal grupo étnico ibérico en la Argentina<sup>191</sup> », et à Arlt : « la Argentina es la segunda patria del gallego<sup>192</sup> ». Parmi les Galiciens partis en Argentine se trouvent Castelao ou Luís Seoane, cités dans les œuvres de Manuel Rivas. Selon Ramón Villares, l'un des poèmes de Lorca qui figure dans l'ouvrage *Seis poemas galegos* « está inspirado directamente en su contacto con los gallegos de Buenos Aires<sup>193</sup> ». Il s'intitule *Cantiga do neno da tenda*. Et c'est précisément cet ouvrage de Lorca que les fascistes jettent au feu, (*LAM*, p. 89).

Ce lien entre les Galiciens et la musique semble très particulier car déjà dans *La mano del emigrante* l'un des personnages dit être parti afin d'économiser de l'argent pour s'acheter les mêmes chaussures que Fred Astaire. Ce même personnage qui émerveillait ses amis avec sa voix, laquelle « era una consagración » (*LME*, p. 22), la perdit à cause d'un cancer du larynx. Même l'homme politique Santiago Casares a des chaussures de « bailarín ». C'est aussi la

---

<sup>187</sup> Les paroles des trois tangos figurent dans les annexes.

<sup>188</sup> <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Caryl\\_Chessman](https://fr.wikipedia.org/wiki/Caryl_Chessman)>, page consultée le 28 décembre 2021.

<sup>189</sup> BUGALLAL, Isabel, « Tango con acento coruñés », *La opinión*, 2008. <<https://www.laopinioncoruna.es/galicia/2008/04/10/tango-acento-corunes-25434352.html>>, page consultée le 28 décembre 2021.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> VILLARES, Ramón, *Historia de Galicia*, Vigo, Editorial Galaxia, 2014, p. 477.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 471.

musique qui sauve littéralement certains des naufragés, comme ils le racontent dans leur témoignage dans la dernière partie de *La mano del emigrante* : « Los náufragos ». C'est le cas de Estrella qui, après avoir perdu son mari, fut sauvée par la voix de son fils qui l'incita à reprendre sa vie par l'injonction : « ¡Venga, Estrella, a bailar ! » (*LME*, p. 142) et c'est cette même phrase qu'elle se répéta après le décès en mer de son fils afin de ne pas sombrer elle-même.

Le mélange de cultures, ces interactions culturelles qui sont très importantes pour Manuel Rivas et sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, sont aussi très présentes dans le domaine musical. C'est le cas pour le tango, né dans les quartiers pauvres de Buenos Aires parmi une population de différentes origines, mais aussi d'autres musiques citées dans les ouvrages comme le paso doble, le rock'n'roll, « la música puertorriqueña », le boogie-woogie, le jazz, le fado... Ces musiques permettent d'exprimer des idées qui ne peuvent être dites autrement et sont des espaces de contestation, ce que Diego Ruiz Panadero appelle dans son article : « La canción protesta<sup>194</sup> ». Il y dresse une synthèse des caractéristiques de ces chansons, à savoir : « una fuerte oposición a la dictadura », « la rehabilitación del folklore y las tradiciones asfixiadas por el franquismo », « la utilización de la poesía » ou encore : « [el] uso de la metáfora para burlar la censura franquista ». Autant de caractéristiques que l'on retrouve dans les ouvrages de notre corpus. C'est ainsi que le narrateur parle de l'ouverture du premier « *pub* musical de Coruña, el Dylan's » :

Gracias a Carlos, el joven valiente que lo ideó, aquél era un pequeño local que soñaba hacia adelante como el vinilo. Un lugar de descubrimiento. Allí te podías encontrar cada día la salvaje compañía de la música y de la gente que decía lo que no se podía decir. [...] Un pequeño local, en la Ciudad Vieja, luchando bravamente. Contra las multas. Las sanciones que obligaban a cerrarlo por temporadas. Alguna tarde llegabas a la puerta y estaba precintada. Ni un murmullo. En la esquina, la silueta torva de alguno de la *secretá*. ¿Dónde se esconderían las canciones? (*LVB*, p. 167)

Les autorités comprennent évidemment le danger que représentent ces lieux où se réunissent les personnes pour écouter les chansons qui expriment très haut tout ce qu'au quotidien et dans les autres espaces de la société il est interdit de dire. Et il en est de même pour d'autres régimes totalitaires comme Mussolini dont parlent Garúa et Vincenzo. En effet, la jeune fille, qui a pour nom le titre d'un tango<sup>195</sup>, parle du « tango, el peligroso tango » et demande au

---

<sup>194</sup> RUIZ PANADERO, Diego, *La música como arma crítica social*, La canción protesta en el franquismo, 30 novembre 2018. <<https://archivohistoria.com/la-cancion-protesta-en-el-franquismo/>>, page consultée le 29 décembre 2021.

<sup>195</sup> <<https://www.letras.com/roberto-goyeneche/1144594/>>, page consultée le 29 décembre 2021. Les paroles sont fournies en annexe.

narrateur au sujet d'un titre de Marambio, *Acquaforte* : « ¿Sabés que Mussolini lo prohibió en Italia? Decía que era un tango anarquista » (*UDT*, p. 37). Les pages suivantes continuent d'évoquer différentes musiques et leurs interprètes qui ont lutté contre l'oppression ou ont défendu des causes. Tel est le cas de « el Príncipe Galín », un galicien atypique qui « arrastraba a las masas con sus soflamas incendiarias potenciadas por una extraordinaria e inconfundible voz<sup>196</sup> », comme l'écrit María Fidalgo Casares. Il s'opposait à la dictature comme le rappelle Vincenzo, et, lors de ses concerts, on pouvait entendre des consignes comme :

¡Abajo la Dictadura!, o la variante cómica ¡Abajo la dentadura! que enfurecía todavía más a la autoridad. Carga policial. Desbandada. Golpes, porrazos y una batahola de cuerpos y consignas destrozadas y tumefactas por el suelo. Humillación. (*UDT*, p. 39)

Malgré cela, il ne renonce pas à l'opposition et, de manière plus subtile, il crie :

¡Viva Verdi! Y fue emocionante cómo se fue elevando en aquella atmósfera pétreo el coro de los esclavos de *Nabucco*, de qué forma alzaba el vuelo el *Va, pensiero, sull'ali dorate*, esa sensación de que el aire tiene espíritu, y la gente cantando espontánea eso que está en el aire, una voluntad de estilo confundiéndose con la protesta y siendo la misma cosa que interpela: *Arpa d'or dei fatidici vati, perché muta dal salice pendi?* Debería decirle: Tienes razón. ¡Viva Verdi! ¿Qué hace el arpa colgando muda del sauce? (*Ibid.*, p. 39)

Dans cet extrait, on retrouve diverses fonctions de la musique : celle d'unir les personnes, de les fédérer, ce qui leur permet ainsi de se sentir plus fortes et de faire bloc face à l'autorité, mais aussi l'identification à la musique, l'adhésion aux paroles chantées qui recouvrent du sens car elles font écho à leur vécu. La dernière phrase valorise cette fonction « dénonciatrice » de la musique à laquelle le narrateur Vincenzo adhère totalement et à travers lui l'auteur lui-même. Le narrateur a même composé une chanson qu'il a appelée « *Cross a la mandíbula* » et qu'il définit comme « una metáfora ». Ce titre, évoquant le monde de la boxe, souligne la puissance et la violence de l'impact que peut avoir la musique et Vincenzo, pour décrire son manque de succès musical, de manière très humoristique, va préciser que « en la siguiente actuación, alguien tiró una metáfora que le abrió al cantante una brecha en la cabeza » (*UDT*, p. 16).

L'auteur cite en plus des styles musicaux divers, de nombreux chanteurs, musiciens ou groupes, issus de différentes époques et de différents styles. Des musiciens engagés, comme Woody Guthrie avec sa guitare où figure l'inscription : « This Machine Kills Fascists », (*UDT*,

---

<sup>196</sup> FIDALGO CASARES, María, «Muere en Madrid el Príncipe Galín, gallego universal y el último romántico», *Mundiario*, 2015. <<https://www.mundiario.com/articulo/ACTUALIDAD/muere-principe-galin-gallego-universal-y-ultimo-romantico/20150726065137031993.html>>, page consultée le 29 décembre 2021.

p. 40), Mercedes Sosa, Bob Dylan et des artistes à la renommée internationale qui, à leurs débuts, ont bousculé des sociétés bien pensantes comme David Bowie, les Rolling Stones, les Sex Pistols, Frank Zappa, Led Zeppelin, Nico, Alice Cooper, Jimi Hendrix, Los Suaves, Sui Generis, Luis Alberto Spinetta... Mais aussi Verdi, déjà cité, Beethoven, Maria Callas, Joséphine Baker, Satie, dans un répertoire plus classique.

En outre, le lien entre musique et événements sociaux et politiques est également souligné à travers le rôle que peuvent jouer certaines chansons. Ainsi, la chanson de « *Grândola, Vila Morena* » est indissociable de la révolution des œillets qui eut lieu au Portugal le 25 avril 1974 et qui permit au pays de retrouver la démocratie après la dictature de Salazar. Vincenzo dit même que « *empezó con una canción* » (*UDT*, p. 171). Ce chant devenu un symbole sera par la suite entonné par le peuple lors de contestations, à l'instar de : « *El pueblo unido jamás será vencido* ». De la même manière, quand le personnage du peintre Sada s'apprête à aller distribuer des tracts afin de lutter contre la corrida qu'il appelle « *esta carnicería, esta barbaridad* » (*LAM*, p. 55), « *La Marsellesa* » se fait entendre et il s'encourage lui-même au son des paroles : « *Y allá me fui. Allons, enfants !* », comme s'il se sentait investi d'une mission essentielle. Il fallait certainement faire preuve de beaucoup de courage pour s'opposer ouvertement aux corridas très prisées en Espagne et considérées comme un patrimoine culturel et artistique. Cependant, deux pages plus loin on apprend que cela fait partie intégrante de la vie de ce personnage. Il a été élevé dans ce goût de la liberté, de la tolérance, de l'ouverture d'esprit et de la défense des opprimés qui lui ont été transmis par sa famille à travers, entre autres, la musique. Il le définit ainsi :

Siento que el destino corre tras de mí. Un destino cojo con una espada de palo o un sable. Así andamos en España, siempre pendientes del matador. Yo iba a ser de la estirpe de los felices, de los hijos de la generación de la utopía federalista. Mi madre me enseñó a andar con la música de *Le temps des cerises* y toda la vida oí a mi padre libre pensador decirles a sus amigos: No me permitáis nunca flaquear. (*LAM*, p. 57)

Cependant, tout comme la parole, la musique peut également s'avérer négative si elle est imposée et instrumentalisée à des fins de domination. C'est le cas de cet élevage où travaillait Dombodán, l'ami de Vincenzo Fontana. Il devait y nettoyer la peur. Il explique en effet, que la peur tue car les plus vifs volatiles accèdent aux mangeoires alors que les plus peureux s'entassent et finissent par mourir écrasés les uns par les autres<sup>197</sup>. Situation qui, une

---

<sup>197</sup> « Las medrosas son las que se acaban muriendo. Ese es el problema. Y entonces el Orden Social consiste en colocar bien los comederos. Porque si no empiezan a amontonarse las aves con miedo, porque las más espabiladas

fois de plus, n'est pas sans rappeler le comportement humain. Dombodán décida de quitter ce travail car le patron lui interdisait de changer la musique qui était diffusée tout le temps, tout comme la lumière qui devait rester allumée jour et nuit (*UDT*, p. 190). Ces pratiques, qui s'apparentent à de la maltraitance, sont rejetées par Dombodán et l'empêchent précisément de nettoyer la peur. Le fait que le personnage dise ne pas se souvenir du nom de cette musique montre combien il a été marqué par tout cela. C'est peut-être un moyen pour dénoncer des pratiques irrespectueuses envers les animaux en montrant qu'un être humain ne les supporte pas. Ainsi, « La mirada de Dombodán parecía expresar la angustia insomne de todas las aves. De todos los seres que no pueden conciliar el sueño » (*Ibid.*, p. 190).

Dans le même ordre d'idées, dans *Todo es silencio*, l'épouse de Mariscal, Guadalupe, était obligée de chanter quand elle travaillait à la conserverie. À l'occasion d'un anniversaire de mariage son mari le lui rappelle :

Tinta roja en el gris del ayer... ¡Con lo bien que cantabas tú los tangos! ¿Recuerdas? El capataz de la conservería gritaba: ¡a cantar!, ¡a cantar todas! Para que no os llevaseis un mejillón a la boca... ¡A cantar! ¡A cantar! ¡Qué miseria! (*TES*, p. 136)

Mariscal se souvient également de leur jeunesse et du temps où étaient heureux, il entend alors un de ses tangos préférés : Garúa<sup>198</sup>. Il semble ressentir de la nostalgie pour cette époque-là, cependant il est responsable de la détérioration de la situation. En effet, en achetant la conserverie, il a libéré sa femme de sa condition d'ouvrière, mais l'a enfermée dans un autre statut : celui d'épouse de trafiquant, qui l'aide en passant des appels téléphoniques. De plus, on va jouer sur la polysémie du mot « chanter » et « chanteuse » car Mariscal apprendra que c'est sa femme qui l'a dénoncé et pour la désigner il va utiliser un vocabulaire musical :

No, no lo podía creer. Que fuese ella la cantora, La entregadora. Tuvo que esperar veinticinco años como una gata muerta. [...] ¿Así paga el demonio a quien le sirve? ¡Mi prima donna! [...] ¿Quién iba a pensar que ella, justo ella, iba a ser la cantora principal? ¡La prima donna! (*TES*, p. 203-205)

Guadalupe n'est pas la seule protagoniste féminine qui a dû renoncer à ses rêves et se soumettre aux volontés masculines. Dans ce même récit, le personnage de Sira, qui chante des fados, n'a pas pu faire carrière comme artiste, ce qui nous est montré par son portrait accroché

---

ocupan la mayor parte de los comederos. Y llega un momento en que las medrosas se aplastan unas a otras. Por el miedo. Se van creando zonas de miedo. Y luego es muy difícil limpiar el miedo » (*UDT*, p. 189).

<sup>198</sup> « [...] ahora sonaba uno de sus preferidos, Garúa. Aquel tango que hablaba de a lluvia. De jóvenes los dos tenían valor para bailar el tango. Poco les importaban las miradas murmuradoras. En aquel entonces, pensó de sí mismo, el hombre sí que tenía subida. Canturreó la música del casete » (*TES*, p. 138).



au mur de l'Ultramar parmi celui d'artistes célèbres à l'époque. On remarque que son portrait est en noir et blanc, comme celui des idoles des années cinquante. C'est peut-être un moyen de lui rendre hommage mais aussi le témoignage d'un rêve irréalisé comme le suggère le petit format de son portrait en comparaison des autres. On peut penser que si ces artistes féminines font rêver les hommes, quand il s'agit de leurs épouses, ils ne veulent pas qu'elles embrassent cette carrière. C'est pourquoi elles sont condamnées à ne chanter qu'occasionnellement dans un espace privé<sup>199</sup>. Mais, une fois de plus, la musique leur permet de transmettre leurs émotions et leurs sentiments. Sira chante des fados, genre musical portugais empreint de nostalgie et de « saudade ». L'une des chansons qu'elle interprète dans le livre a un titre évocateur : *As chaves da vida*, et ses paroles semblent résumer sa propre vie : « Eu tiña as chaves da vida e nao abri, / As portas onde morava a felicidade » (*TES*, p. 72).

Devenue la maîtresse de Mariscal, elle travaille dans el Ultramar avec son mari Rumbo et ne chante plus qu'en de rares occasions. Cependant, sa voix envoûte ses auditeurs ; on parle « del embrujo » de sa voix, et il est dit que « pone en vilo cada rincón, cadamirada » (*Ibid.*, p. 72). On ne peut que remarquer le lien entre le pouvoir de sa voix et celui de la sirène, qui semble être une des origines de ce prénom<sup>200</sup>. Une autre origine possible de ce prénom est celle qui désignait un habitant de Syrie ; par ailleurs il semblerait que dans la Rome Antique il était également employé pour parler de « los esclavos o libertos que procedían de la región asiática de Siria<sup>201</sup> ». Ces deux significations renvoient très bien à la situation du personnage dans le récit. Sira est indissociable de ce lieu et d'une époque et c'est pour cela que, une fois de retour, des années plus tard, Fins l'entend encore : « podía oír hoy la voz de Sira, aquel estribillo, não vou, não vou, que de forma extraña animaba el andar. Pode passar o amor mais lindo, não vou, não vou » (*Ibid.*, p.126). Ces paroles font écho au propre vécu de Fins et sa relation avec Leda car lui non plus n'a pas pu ni su s'engager, ce qui le rend malheureux car il n'a pas saisi sa chance. Et comme le refrain qui se répète dans une chanson, ces paroles vont être répétées dans le récit rappelant par là qu'elles résonnent également dans la tête du protagoniste et accompagnent ses actes<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> « En las paredes del bar del Ultramar abundan los afiches y fotogramas, la mayoría de películas del Far West. Un cartel de un grupo local, ataviados de mariachis, con el nombre Los Mágicos de Brétema. También algunos rostros conocidos de artistas de la canción y el cine, todas mujeres, como Sara Montiel, Lola Flores, Carmen Sevilla, Aurora Bautista, Amália Rodrigues, Gina Lollobrigida y Sophia Loren. Entre ellas, en menor tamaño, pero en un lugar destacado, una foto en blanco y negro de Sira Portosalvo, con una dedicatoria: "a quien más quiero y hace sufrir" » (*TES*, p. 47).

<sup>200</sup> <<https://www.heraldicafamiliar.com/nombre-sira/>>, page consultée le 29 décembre 2021.

<sup>201</sup> <<https://www.bekiapadres.com/nombres-bebe/sira/>>, page consultée le 29 décembre 2021.

<sup>202</sup> « Não vou, não vou. Hacía tiempo que el cine había cerrado. [...] Una huella en la arena, no voy, otra, no voy » (*TES*, p. 126).

Comme Sira ou Guadalupe, d'autres femmes, dont les maris subviennent à leurs besoins ont été contraintes d'abandonner leurs rêves et leurs carrières. Cependant, si elles sont protégées matériellement elles paraissent avoir dû renoncer à leur liberté et à leur bonheur. L'une d'entre elles, tel un fauve en cage, se déplace « por la galería como por una jaula de cristal » (*UDT*, p. 354). Souvent, elles sont représentées derrière une fenêtre à travers laquelle elles passent des heures à regarder au loin. Cette fenêtre apparaît comme une frontière entre la vie rêvée et la réalité. Entre une vie de liberté et la vie intime et familiale qui semble être une prison. D'ailleurs, le terme « jaula de cristal » est utilisé pour désigner la galerie dans laquelle se déplace la mère d'un des personnages de *Los libros arden mal* : Zonzo, et le titre du chapitre qui décrit cette femme pour la première fois est « La mujer de la ventana ». On apprend également que Chelo Vidal travaille sur un projet intitulé « Mujeres en la ventana », consacré aux changements architecturaux de certains quartiers avec des maisons « construidas como asentamiento de la pudiente burguesía » (*LAM*, p. 354). La mère de Zonzo, María Belida, est mariée à un musicien qui passe beaucoup de temps en tournée loin de la maison, pendant ses absences elle entretient des relations avec d'autres hommes et deviendra la maîtresse de Manlle. L'un d'eux lui propose de chanter dans la « Boîte », (*Ibid.*, p. 356) et de prendre comme nom de scène « María da Saudade », nom qu'elle décline disant que « ya estoy harta de saudade ». Par la suite, à travers le récit de l'ancienne patronne de « la Academia de Baile », une maison de prostitution, on connaîtra mieux le parcours de María Belida :

María Belida es el amor de Manlle. Aún canta de vez en cuando, pero su trabajo es estar en una ventana, en un piso de lujo, eso sí, mirando barcos. Las patrulleras de Aduanas, claro está. Ella lo único que tiene que hacer es cantar por teléfono. (*Ibid.*, p. 637)

S'offraient deux possibilités pour ces femmes : soit elles continuaient à vivre librement selon leurs idéaux, soit elles acceptaient de se plier aux désirs des hommes puissants et de ceux qui avaient le pouvoir. Dans le premier cas, elles devaient en subir les conséquences et même mourir, dans le deuxième, elles menaient une vie protégée mais renonçaient à une partie d'elles-mêmes<sup>203</sup>. María Belida, comme Guadalupe deviennent des complices des trafiquants. Mais si

---

<sup>203</sup> « ¿Tú no has oído hablar de mí, niña? ¿No has oído hablar de la Academia de Baile? Mira ese retrato. No es el de un espantajo, ¿a que no? El pelo à la *garçonne*. Tenías que verme bailar el charlestón, el foxtrot, el cuplé. Y todo lo que hiciese falta. Yo siempre a la moda. A mí siempre me ha gustado la vida, nena, con lo perra que es. [...] Ésta, por ejemplo, es una mujer valiente. Se llamaba Flora. [...] Le quedaba mejor el traje de bailaor. También en eso acertaba. Flora desapareció durante los primeros días de guerra. No he vuelto a saber nada de ella. Supongo que si pudo, murió matando. A las otras les ha ido mejor. Incluso en la guerra. Ahí tienes a María Belida. Parecía la más tímida, delicada como el pelo de un huevo. Por aquel entonces era muy devota, supongo que ahora también, una cosa no tiene que ver con la otra, y hay algunas místicas que las tendrías que ver cuando se lanzan. Ésas sí que vuelven loco a un hombre » (*LAM*, p. 636-637).

Guadalupe meurt parce qu'elle a dénoncé son mari, María Belida peut chanter parfois des fados dans le local tenu par son fils : « La Boîte de Pandora », peut-être le même endroit cité précédemment et dont la spécialité est une boisson qui donne le nom au chapitre : *Purple rain*. Ce titre rappelle la chanson de Prince à la mélodie nostalgique qui évoque une rupture. Gabriel, devenu juge, remarque que « cada vez canta mejor » (*Ibid.*, p.752) et, comme pour Fins Malpica dans *Todo es silencio*, cette voix lui rappelle le passé : « El efecto de su voz: un pincel que recorre la mano pintando el paisaje de un souvenir, el andar sobre hierba menuda en lo alto del acantilado » (*LAM*, p. 751). La phrase souligne le lien entre son et image : la voix active la mémoire, fait ressurgir des souvenirs, chers au personnage car ils sont associés à sa mère, à son métier de peintre et au jeu qu'elle avait instauré avec lui : celui de peindre des souvenirs sur ses mains pour l'aider à vaincre son bégaiement.

Comme pour le personnage de Luis Terranova, la musique est synonyme de liberté, de refus d'obéissance à des lois qui meurtrissent les personnes mais aussi un moyen d'expression ; pour cette raison, on constate que les personnages de musiciens sont des victimes de la répression et des régimes autoritaires. Peut-être est-ce pour cela que le juge Samos dit ne pas être passionné par l'opéra, contrairement à des personnages appartenant à des classes sociales moins instruites comme Ó qui, même si elle ne comprend pas les paroles, en saisit toute l'émotion et en est bouleversée. La description de la perception de la musique par ces deux personnages à quelques pages d'intervalle souligne leurs différences et leur sensibilité face à cet art<sup>204</sup>.

D'autre part, on peut noter les similitudes qui existent entre musique et poésie. Outre leur relation avec l'oralité évidente, ces deux arts ont un champ lexical en commun : « vers », « strophes », « compositions », « refrain », « rimes » ... De plus, par les assonances, répétitions, allitérations... qui renforcent son pouvoir suggestif, la musicalité est très présente dans la

---

<sup>204</sup> « Su calma oriental en el Pabellón Chinés, donde los únicos instantes dramáticos provenían de los surcos del disco de vinilo, como aquella soprano austríaca que cantaba el mal de amores de Pamina, Ach, ichfuhl's, una tristeza que penetraba insumisa en el escritorio, que se hacía oír, que le impedía atender otra cosa, por más que el volumen estuviese bajo allí donde nacía, junto al pintar sosegado de Chelo. [...] Una cuestión personal de la soprano austríaca, con sus sobreagudos. Le confortaban más los graves. En realidad, sabe que su inquietud es proporcional a la atracción que siente por esa música. Ahora que lo piensa, es la que realmente le gusta, aunque nunca llegó a sentir pasión. Además de Chelo, ha conocido a gente que la tenía, sí », (*LAM*, p. 605). Après cette réflexion du juge, vient celle de Ó : « Chelo había puesto de nuevo aquel disco con esa cantante de ópera que estiraba el tiempo con su voz. Ése sí que era un cuerpo abierto, pensó Ó [...] La ponía en guardia, la excitaba, incluso había momentos en que le resultaba angustiada. Aquella voz salía del fuego y se metía en las brasas. Le recordaba a las mariposas nocturnas alrededor de la lámpara, y cuando el disco llegaba al final, le parecía oír y oler, atónita, un chamuscar de alas. Las alas ardían mal. [...] La fuerza de aquel canto, sin entender lo que decía, excepto palabras sueltas, pavesas fugadas de una severa reprensión, era enredarlo todo. Meterse en la vida de uno, en la vida de todos los que andaban por allí. El porvenir era un misterio, pero aquella fulgurante melancolía extendía el misterio al pasado » (*LAM*, p. 627).

poésie. Par ailleurs, un certain nombre de musiciens ont mis en musique des poèmes. C'est le cas de certains artistes déjà cités, comme Mercedes Sosa. Inversement, des musiciens sont considérés comme des poètes et sont récompensés pour leurs travaux, comme ce fut le cas pour Bob Dylan, également cité, qui reçut le prix Nobel de littérature en 2016. Enfin, on ne peut oublier le rôle fondamental de dénonciation que peuvent avoir ces deux expressions artistiques, évoqué par le poète Gabriel Celaya dans son poème « La poesía es un arma cargada de futuro » et mis en musique par Paco Ibañez. C'est sans doute pour cela que musique et poésie sont souvent très proches dans les ouvrages de notre corpus, renouant avec les pratiques qui existaient déjà bien avant le Moyen Âge, comme le souligne Paul Zumthor. Il nomme tous ceux qui « sont les porteurs de la voix poétique<sup>205</sup> » des *interprètes*. Leur point commun, outre être « les détenteurs de la parole publique ; c'est – surtout – la nature du plaisir qu'ils ont vocation de procurer : plaisir d'oreille ; du moins, dont l'oreille est l'organe. ». Il note l'importance de ces personnes toujours associées à la « fête » en tant qu' « espace plénier de la voix<sup>206</sup> », qui assument également « un rôle de mesureur de temps social<sup>207</sup> » et qui prononcent « une parole nécessaire au maintien du lien social, soutenant et nourrissant l'imaginaire, diffusant et confirmant mythes, revêtue en cela d'une autorité particulière quoique non clairement distincte de celle que prend le discours du juge, du prêcheur, du savant<sup>208</sup> ».

Enfin, sans la circulation de cette parole par le biais des interprètes, certaines musiques poésies ou encore contes auraient disparu. Citons à nouveau Paul Zumthor lorsqu'il précise :

La parole poétique ainsi vocalement portée, au jour le jour ré-entendue, plus et mieux que ne l'aurait l'écriture, favorise la migration de mythes, de thèmes narratifs, de formes langagières, de styles, de modes, sur des aires parfois immenses, affectant en profondeur la sensibilité et les capacités inventives de populations que rien autrement n'eût rapprochées. On sait combien de contes circulèrent ainsi d'un bout à l'autre de L'Eurasie. Le phénomène se produisit aux sources mêmes d'une parole<sup>209</sup>.

Nous allons donc maintenant nous intéresser à un autre art issu de l'oralité : le conte.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 78.

## I. C. 2. Les contes

Si, en français, les verbes « raconter » et « conter » existent, en espagnol on les traduira tous deux par « contar ». La définition que l'on peut trouver dans le dictionnaire en ligne *Le Robert* pour « raconter » est : « exposer par un récit (des faits vrais ou présentés comme tels) » avec comme synonymes : « conter, narrer, rapporter, relater, retracer<sup>210</sup> ». Si l'on recherche « conter », on lit : « dire (une histoire imaginaire, un conte) pour distraire<sup>211</sup> ». Il y a donc une légère distinction entre rapporter un fait réel et un fait imaginaire. En revanche, en espagnol, le dictionnaire María Moliner fait figurer à la douzième place « narrar. Referir. Relatar. Decir a otros una historia, un cuento o algo sucedido<sup>212</sup> ». Par conséquent, dans les œuvres qui nous occupent, on peut observer l'utilisation du verbe « contar » comme synonyme du verbe « decir », ce qui n'induit pas toujours un lien avec le conte. Ainsi, dans *Todo es silencio* le verbe est utilisé dix-neuf fois et dans *El último día de Terranova* soixante-deux. Néanmoins, du point de vue de la réception, c'est-à-dire du lecteur, on lui rapporte toujours une histoire fictive et l'on pourrait penser que, au même titre que les contes jouent un rôle au sein du récit et renferment un message pour les personnages (et aussi pour le lecteur), celui-ci, à son tour, peut également avoir plusieurs rôles.

Tout comme Paul Zumthor, Bruno Bettelheim nous rappelle l'origine orale des contes :

Dans la plupart des cultures il n'existe pas de ligne de partage bien nette entre les mythes, d'une part, les contes folkloriques et les contes de fées d'autre part. Les uns et les autres constituaient la littérature des sociétés précédant l'écriture<sup>213</sup>.

Cette transmission orale des contes apparaît dans les différents ouvrages comme dans *Las voces bajas* où, après une dure journée de labeur,

los seres silenciosos [...] eran convocados a una segunda vida. Alrededor de la comida, el vino, el fuego, acudían las palabras con sus novedades y sus cuentos. (*LVB*, p. 38).

Il s'ensuit une énumération des différents sujets comme « cuentos de la Santa Compañía », « cuentos de lobo », « historias de huidos al monte, de los maquis », « cuentos de amores apasionados ». Ces veillées sont l'occasion de libérer la parole, de s'échapper du quotidien à travers les contes mais aussi de perpétuer une pratique ancienne : « los rostros que

---

<sup>210</sup> <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/raconter>>, page consultée le 30 décembre 2021.

<sup>211</sup> <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/conter>>, page consultée le 30 décembre 2021.

<sup>212</sup> MOLINER, María, *Diccionario del uso del español A-G*, Madrid, Editorial Gredos, 1991, p. 742.

<sup>213</sup> BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976, p. 43.

hablaban en el claroscuro, como desde otro tiempo, que no era el pasado, sino eso, otro tiempo », (*Ibid.*, p. 39). À savoir, le temps que leur offre ce moment privilégié consacré aux échanges, qui les situe hors du temps et qui leur permet de laisser couler la parole et de se sentir libres : « las palabras alimentaban las llamas, pero llegaba el momento en que huían del fuego, ahumadas, pero al fin libres, hacia la oscuridad », (*Ibid.*). Ces soirées ont profondément marqué le narrateur qui s'en souvient et les associe au paradis par le biais du mot « expulsión » utilisé pour désigner l'ordre donné aux enfants par les adultes, au moment où ces derniers s'apprêtent à évoquer « los cuentos de amores, y de peleas por los amores ». Il semble en effet établir un lien privilégié entre les contes et l'enfance car en évoquant la construction de son récit il dit : « Debería comenzar por ahí. Por los murmullos de las primeras risas, asociadas a algún cuento » (*Ibid.*, p. 12). Les contes sont, de fait, souvent associés aux enfants et, au-delà de leur valeur divertissante, ils ont également une fonction de transmission, comme l'indique Bettelheim :

Certains contes de fées, et certaines histoires folkloriques, ont évolué à partir des mythes ; d'autres leur ont été incorporés. Les deux formes incarnaient l'expérience cumulative d'une société où les hommes voulaient se souvenir de la sagesse du passé et la transmettre aux générations futures. Ces contes ont fourni des notions profondes qui ont soutenu l'humanité tout au long des aventures de son existence, héritage qui n'a jamais été révélé sous une forme aussi simple, aussi directe, aussi accessible aux enfants<sup>214</sup>.

L'auteur cite également Mircea Eliade pour qui ces histoires sont « des modèles de comportement humain<sup>215</sup> ». En effet, on ne peut que penser aux histoires que l'oncle Eliseo raconte à Vincenzo quand celui-ci se retrouve dans « el Pulmón de Acero ». L'une d'entre elles, reviendra tout au long du livre « el cuento del conejito de Pedro Oom », aux pages 23, 72, 85, 173 et 268. Ce conte raconté par Eliseo accompagne le narrateur au cours de sa vie. À son rôle distrayant, s'ajoute la fonction thérapeutique évoquée par Bettelheim qui provient du fait que « le patient trouve ses propres solutions en méditant ce que l'histoire donne à entendre sur lui-même et sur les conflits internes à un moment précis de sa vie<sup>216</sup> ». De la même manière, selon Edgar Morin, les contes permettent une confrontation avec soi-même, avec la part d'ombre que tout individu a en lui et par là même permettent une meilleure connaissance de soi<sup>217</sup>. En effet, le narrateur, suivant le mécanisme d'identification que permettent les contes, les comprend mais veut s'en détacher au moment où il va mal :

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>217</sup> <<https://narquin8.pixadev.fr/contes-et-travail-social.html>>, page consultée le 30 décembre 2021.

Yo estaba bajo y él lo notó. [...] Yo era el conejito, el huérfano salvado por ella, por la Berza Máquina, pero ella no quería soltarme y mucho menos que me deshiciera de ella.  
Eliseo me ayudaba con sus historias abyectas. Lo que ocurría era que me sentía personaje de ellas.  
Yo era el conejo.  
Yo era el pasmarote de Job.  
Yo era el muerto agarrado al balcón.  
Y ahora, por lo visto, iba a ser Lázaro. (UDT, p. 85)

L'enfant est trop malheureux, il ne veut plus écouter ces histoires et voudrait être seul. Malgré cela, son oncle insiste en lui racontant l'histoire de Lazare mais en changeant la version initiale pour l'adapter à la situation de l'enfant. Le narrateur conclura comme suit ce bref chapitre intitulé « La resurrección » : « Y así fue como fui resucitado. Por un surrealista. De la rama de los abyectos » (*Ibid.*, p. 86). Il est intéressant d'observer qu'Eliseo appartient à la branche des « abyectos » dont un des représentants est le Portugais Pedro Oom, auteur du conte. Cette branche se proposait, à travers les sentiments de dégoût et de rejet de certains comportements, de les détruire, mais pour reconstruire à la place de nouveaux principes de vie à partir d'un langage poétique<sup>218</sup>. La capacité d'Eliseo à séduire, à capter l'attention des auditeurs grâce à ses talents de conteur et à reproduire des histoires qui semblent réelles est une des caractéristiques soulignées tout au long du livre. Ainsi, quand Vincenzo annonce ne pas vouloir écouter son histoire, l'infirmière le regarde « con una severidad cercana al rencor ». Il comprend que c'est parce que « yo estaba privándola de un cuento de Eliseo ». Sara, l'infirmière, apprécie Eliseo car il l'amuse et elle écoute ses contes sans toujours les comprendre mais attendant, selon le narrateur, « su voz ronca y teatralmente solemne era anhelada en aquella hora inquietante » (*Ibid.*, p. 79). L'infirmière interrompt même les récits de l'oncle avec des interjections et en posant des questions en réaction avec ce qu'elle écoute, ce qui montre qu'elle est prise par le récit et y adhère complètement<sup>219</sup>. L'attitude de l'adulte contraste avec celle de l'enfant, qui, lui, ne pose pas de question. On pourrait penser que l'esprit adulte de Sarah demande une cohérence que l'enfant ne nécessite pas étant beaucoup plus imaginaire. Ce qui explique, que, contrairement au narrateur, Sara conclut : « Pues no lo entiendo muy bien, dijo Sara » (*Ibid.*, p. 80).

L'infirmière n'est pas la seule à aimer écouter des contes. En effet, dans *Las voces bajas*, l'oncle du narrateur, qui est barbier, est certainement plus apprécié pour les histoires qu'il

---

<sup>218</sup> <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Abjecionismo>>, page consultée le 30 décembre 2021.

<sup>219</sup> « ¿Es eso cierto?, preguntó ella. », « ¡Qué cabrón! », « ¿La cabeza de un cerdo? », « Pero ¿quién estaba en el espejo? » (UDT, p. 80).

raconte que pour son habileté à couper les cheveux : « lo que sucedía con el pelo, en aquel lugar era secundario. Lo importante era el discurso » (*LVB*, p. 33). Ses qualités de conteur lui ouvrent toutes les portes et il est bien reçu par tous, comme on le faisait avec les ménestrels au Moyen Âge selon Paul Zumthor. Il était « un regalo » qui « agarraba las truchas con la mano en el río. Y los cuentos también. En el aire » (*Ibid.*, p. 51). Et, même après qu'il eut pris sa retraite, ses clients le réclamaient encore car « Lo que quieren es oírlo. Y se lleva las tijeras, mejor, para puntear el suspense » (*Ibid.*, p. 51). Ainsi, cet attrait pour les contes subsiste à l'âge adulte car ils ont la capacité de distraire l'auditoire ; ils sont un « plaisir d'oreille<sup>220</sup> » et...

un plaisir qui dépend de la sortie de la temporalité elle-même. On accède, avec le conte, à une autre temporalité, à un temps qui se situe précisément hors du temps. [...] C'est parce que le récit du conte échappe au temps qu'il est en mesure d'ouvrir au plaisir de celui qui le lit ou l'écoute<sup>221</sup>.

Ce plaisir n'est pas spécifique à l'enfance car on constate que les adultes les apprécient également. Les ménestrels qui étaient des musiciens mais aussi des conteurs, étaient appréciés dans les sociétés de l'époque et cela se poursuit à travers le temps comme le démontrent le personnage du barbier mais aussi la sœur du narrateur dans *Las voces bajas*. En effet, les femmes aiment l'entendre lire pendant qu'elles s'occupent en brodant ou en faisant de la couture :

No hay radio, no hay televisión. María está leyendo con la linterna de sus ojos verdes en medio de un silencio antiguo. Como un romance de ciego, pero sin rima. Llegado un momento la bajan de la mesa. La acarician. Le dan un plátano y unas cerezas. (*LVB*, p. 35)

Ultérieurement, cette lecture à haute voix sera remplacée par le plaisir d'écouter « las radionovelas » (*Ibid.*, p. 44).

Non seulement le conte a la faculté de divertir, mais il éloigne aussi les peurs. Et il semble partager cette faculté avec la chanson. En effet, l'oncle Francisco, le barbier, se mariera avec Manuela, une couturière ambulante encline à chanter, avec l'effet suivant :

Cuando ella cantaba, pasaba lo que dicen de la alondra. Que espanta todos los miedos. Que sostiene las nubes, los truenos, los relámpagos. [...] Un día en el camino, encontré a Francisco. Él no cantaba, pero parecía bueno para alejar los rayos. Los distraía con cuentos. (*Ibid.*, p. 54).

---

<sup>220</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op., cit.* p. 79.

<sup>221</sup> CHOUVIER, Bernard, MORHAIN, Yves, *Le conte. Une parole virtuelle qui s'actualise*, dans *Cahiers de psychologie clinique*, 2010. <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2010-2-page-163.htm>>, page consultée le 30 décembre 2021.



Raconter des contes pour éloigner la peur et l'horreur, c'est également ce que fait une maîtresse d'école en Colombie quand il y a des affrontements entre factions opposées, comme le décrit l'article « Colombia : la identidad del dolor<sup>222</sup> » :

–Antes, los padres venían desesperados a buscar a sus hijos. Pero eso era todavía más peligroso. La primera instrucción es arrojarse al suelo, bajo los pupitres. Aconsejamos a los niños que se abracen, que se sientan unidos. Empezamos a contar cuentos. Así, tirados en el suelo, nos contamos cuentos. Hasta que pase la pesadilla<sup>223</sup>.

Si le conte permet à l'enfant de s'identifier, il est également un moyen d'éducation et de transmission. On a cité l'exemple du conte raconté par le père du narrateur concernant la différence entre vérité et fiction dans *Las voces bajas*, mais on peut évoquer aussi l'allusion à d'autres contes comme *El vidrio roto* de Emilia Pardo Bazán ou encore *¡Adiós cordera!* de Clarín (*LVB*, p. 65).

Le message porté par ces contes acquiert une dimension plus générale qui peut s'appliquer dans la vie quotidienne, une sorte de « leçon de vie », « morale » ou encore une aide pour comprendre certains comportements humains et transmettre des valeurs. Les contes traditionnels développés parmi les classes rurales et populaires permettent d'être « un vehículo fundamental de transmisión e incorporación de los valores de esas clases sociales<sup>224</sup> » mais aussi « los valores de cada población, en cada lugar<sup>225</sup> ». C'est ainsi que l'on retrouve des histoires en lien avec le caractère du peuple Galicien, qui mettent en avant son caractère optimiste et joyeux, comme le conte qui met en scène un Galicien mangé par des cannibales. Le narrateur conclut ainsi : « Esa forma de despedirse era un tipo de heroísmo del que nos sentíamos muy orgullosos. A nuestro héroe lo comían los caníbales, sí, pero era un cuento muy optimista » (*LVB*, p. 12). On observe également une valorisation de ces contes populaires comme détenteurs d'un savoir, par exemple à travers le fait qu'un écrivain dans *Los libros arden mal* s'y intéresse et qu'il demande aux lavandières si elles en connaissent :

Hacia una parada en el lavadero, se sentaba y se ponía a indagar con delicadeza en las historias de la vida de las mujeres y preguntaba también por los cuentos que sabían. Cuando al final se marchaba, las lavanderas se preguntaban qué clase de escritor era ese al que le tenían que contar ellas las historias. Olinda se limitó a decir: Pregunta para saber». (*LAM*, p. 525)

---

<sup>222</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara, 1997.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>224</sup> <<https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/625-los-cuentos-tradicionales-como-factor-de-cambio-social>>, page consultée le 30 décembre 2021.

<sup>225</sup> *Ibid.*

En outre, les contes permettent d'évoquer des scènes ou des personnages qui leur ressemblent, et à travers la possibilité d'identification il y a aussi une réaffirmation sociale. À cela, peut s'ajouter une dimension plus politique et contestataire car à travers les contes qui relèvent de la fiction peut être dit ce qui ne pourrait l'être dans un autre espace de parole. C'est précisément ce que fait le personnage de O'Xestal, « gaitero y contador de historias » (LVB, p. 13) :

Sus héroes eran la gente del pueblo, la más humilde, que salía triunfadora mediante el ingenio y la ironía. [...] O'Xestal hacía reír a casi todo el mundo riéndose de casi todo el mundo, con aguijones que picaban en la piel susceptible de los tabúes y complejos. Alguna vez actuó como animador en ágapes donde estaban las más altas autoridades de paso por Galicia. Esa ocasional permisividad que se le concede al bufón o al cómico (*Ibid.*, p. 14)

À la fonction divertissante du bouffon, héritée du Moyen Âge, s'ajoutent ici les capacités dénonciatrices et caustiques permises par le rire. Les contes sont des espaces qui permettent de dénoncer, de manière déguisée, des situations de domination économiques, politiques, religieuses à la manière d'une « válvula de escape<sup>226</sup> ». Tout comme les chansons dont on a déjà parlé. Et c'est bien cela que souligne le narrateur de *Las voces bajas* : « entrelazados con la biografía, sus cuentos tradicionales adquirieron otro sentido. Había mucho dolor detrás del humor » (*Ibid.*, p. 14). Les autorités ne sont pas dupes puisqu'elles arrêtent O'Xestal, considéré comme l'un des « peligrosos sociales » (*Ibid.*, p. 14). Cette dimension dénonciatrice, qui met en danger la vie de celui qui raconte, n'est perçue par le narrateur que bien des années plus tard car, comme le souligne Bruno Bettelheim, les contes « s'adressent à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leur message d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte<sup>227</sup> » ; de quoi citer ensuite Schiller lorsqu'il écrit : « Je trouvais plus de sens profond dans les contes de fées qu'on me racontait dans mon enfance que dans les vérités enseignées par la vie<sup>228</sup> ». Cette richesse d'interprétation est bien démontrée dans les récits par le fait que certains contes accompagnent les personnages tout au long de leur vie comme les exemples déjà cités du conte sur le mort dans *El último día de Terranova* ou celui raconté par le père du narrateur de *Las voces bajas* afin que son fils « supiese de verdad lo que era un hombre con agallas. No un bocazas, sino uno que no se somete » (LVB, p. 58).

---

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> BETTELHEIM, Bruno, *op. cit.*, p. 17.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 16.

La puissance évocatrice des contes est également liée aux capacités oratoires de celui qui raconte, à tel point que dans *El periodismo es un cuento* il est dit à propos d'un marin qu'il est « un contador de historias nato » et la phrase suivante ajoute de manière humoristique que « le han querido llevar de candidato todos los partidos<sup>229</sup> », sans succès.

C'est aussi le cas des oncles « Francisco » et « Eliseo » dans *El último día de Terranova*. En effet, le premier raconte si bien, qu'histoire et réalité se confondent et que « todo lo que contaba estaba sucediendo » (*UDT*, p. 138) ce qui fait dire à Garúa « ¡Lo estoy viendo! [...] Sí, lo estoy viendo » (*Ibid.*). Ce pouvoir du conteur relève même de la magie, car il est précisé au sujet de Comba qu'elle était la meilleure « oyente » d'Eliseo avec son « incondicional inclinación de cabeza cercana al hechizo » (*Ibid.*, p. 142). Cependant, quand il parle d'une arme, elle lui fait observer qu'il n'en a jamais eu une en main, ce à quoi il répond « ¿Y tú qué sabes? [...] Te crees que tienes todo bajo control, lo que es cuento y lo que es verdad. Pues no » (*Ibid.*, p. 142). La frontière entre vérité et invention est donc mince et les mots ont le pouvoir de recréer une réalité, ce qui fait dire au narrateur que Eliseo « estaba todo el día abriendo pasos en la frontera de la realidad » (*Ibid.*, p. 142). C'est le pouvoir des contes mais de manière plus ample de la littérature, sujet dont nous parlerons dans une autre partie de notre travail.

Dans l'œuvre de Manuel Rivas, les contes sont omniprésents et indissociables de la vie. Parfois même, la vie semble devenir conte. Le fait qu'un de ses livres s'intitule *El periodismo es un cuento* souligne cela mais peut aussi interroger la manière d'écrire et de concevoir le métier de journalisme. Dans une interview accordée à RTVE, il dit avoir joué sur l'ambiguïté autour du mot conte<sup>230</sup>. D'ailleurs dans ce recueil, les chapitres racontent des histoires de mineurs asturiens, de femmes de marins, de victimes de la pauvreté, d'hommes et de femmes du quotidien en utilisant les formes poétiques et les mêmes procédés employés dans l'œuvre romanesque. Ainsi précise-t-il : « La historia de Rosa Pérez, cuarenta y siete años, no es antigua, es de ahora, pero parece un cuento de Dickens<sup>231</sup> ». La vie de chacun peut être assimilée à un conte avec son début : la naissance, ses rebondissements, ses peurs, ses joies et sa fin. D'ailleurs, le mot « histoire » désigne « un récit portant sur des événements ou des personnages réels ou imaginaires<sup>232</sup> », faisant de tout un chacun le personnage de sa propre histoire. Sans doute pour cela Polca dit-il à ses amis : « la vida es así, compañero, tiene vocación de cuento.

---

<sup>229</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 157.

<sup>230</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 30 décembre 2021.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>232</sup> <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/histoire/40070>>, page consultée le 30 décembre 2021.

Y si no entiendes eso, no entiendes nada » (*LAM*, p. 347). De la même manière, il est signalé dans *Las voces bajas* que « la vida tenía voluntad de cuento » et dans *Los libros arden mal* que le médecin « es el que va inventando un cuento que convenza al paciente » (*LAM*, p. 589). Ce n'est pas sans nous rappeler l'œuvre de Calderón de la Barca *La vida es sueño*. Et l'on retrouve également un écho de ce lien entre la vie qui semble un conte à travers les propos de Carlos Núñez, déjà cité, qui révèle dans l'article qui lui est consacré, « Un *gaitero* en Manhattan » : « En el plano personal, me ocurren todos los días cosas que parecen cuentos », et répète à deux reprises : « Era un sueño que no podía compartir<sup>233</sup> ». Le musicien souligne ainsi le caractère incroyable de ce qu'il vit au quotidien et qu'il était loin d'imaginer atteindre. De la même façon, Manuel Rivas précise, dès le début de son article, comme pour l'inscrire dans la réalité et dissiper tout doute possible : « Esto no es un cuento<sup>234</sup> ». C'est également le cas au début du récit de *Las voces bajas* quand, pour traiter la maladie qui frappe sa mère, il précise : « Cuando la enfermedad llegó, no lo hizo a la manera de un cuento que ella nos contaba. Y no vino de visita » (*LVB*, p. 11). Si les contes nous permettent d'évoquer la mort en déjouant ses calculs et en réussissant à l'éloigner afin de nous rassurer sur notre condition humaine et d'éloigner la crainte qu'elle nous inspire, dans la vie réelle cela est impossible. Il est donc difficile de fictionnaliser cet aspect du quotidien. C'est également le cas quand il s'agit de la vie du père du narrateur. Si le narrateur décrit avec nostalgie son enfance comme une période heureuse, pleine de découvertes et où la moindre information alimentait l'imaginaire des jeux comme lorsqu'une « anciana nos decía que había una viga de oro desde Os Curutos al Lagar, no era un cuento sino una información confidencial. El caso era encontrarla » (*LVB*, p. 93), ce n'est pas le cas de son père dont l'enfance fut beaucoup plus difficile. En effet, loin des clichés qui associent bien souvent les champs et les prairies à la liberté, pour le père c'est une libération de s'éloigner de cette « cárcel de los herbales » (*Ibid.*, p. 65). Afin de souligner le décalage existant entre la véritable vie et celle décrite dans certains contes, le narrateur cite celui de Clarín<sup>235</sup> :

Al contrario de lo que ocurre en el cuento de *¡Adiós, Cordera!* de Clarín, en el relato de mi padre quien quedaba triste era la vaca y a él le saltaba el corazón de alegría el día en que dejó atrás la verde cárcel de los herbales. Nunca tuvo saudade ninguna de aquel tiempo de niño pastor. (*Ibid.*)

---

<sup>233</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 407.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>235</sup> Voir en annexe.

Enfin, il s'avère que les contes ne possèdent pas une connotation positive aux yeux des autorités. Ils sont au contraire synonymes de mensonges. Pour ces personnes il n'y a pas de place pour l'imaginaire, la rêverie ou l'aspect consolateur du conte. Dans les œuvres, les personnages investis d'une forte charge négative utilisent les contes avec une connotation négative, comme le fils du propriétaire qui veut expulser Fontana de la librairie. Il lui dit alors : « Se acabó el cuento, Fontana » (*UDT*, p. 64). On peut aussi évoquer le commissaire qui interroge Vincenzo et va également reprocher à l'avocat qui le défend : « nos viene con ese cuento. El del macuto mágico » (*Ibid.*, p. 101). C'est aussi le cas du censeur Dez lorsqu'il déclare : « La República le daba muchas ínfulas al cuento ese de las mujeres libres » (*LAM*, p. 247). Cette phrase souligne tout le mépris qu'éprouve le personnage pour ces idées de liberté qui, pour lui, ne peuvent relever que de l'utopie. Nous sommes donc à l'opposé de la valorisation dont les contes font l'objet dans les ouvrages de notre corpus, et de la façon dont l'auteur lui-même en parle : « Lo que necesitamos son cuentos<sup>236</sup> », peut-être parce qu'ils contribuent à nous faire avancer et espérer grâce au pouvoir de l'imaginaire. D'où l'association entre contes et chemins présente dans *Las voces bajas* : « Cada camino tiene su imaginación. Y muere cuando déjà de contar historias » (*LVB*, p. 100). Et à ces contes et histoires qui sont nécessaires à l'homme pour mieux l'aider à vivre, il convient d'ajouter ces autres formes de récits « extraordinaires » que sont les légendes et les croyances.

### I. C. 3. Les légendes et les croyances

Manuel Rivas accorde une place importante aux légendes et aux croyances qui tout comme le conte ou les chansons sont en lien avec l'oralité. Le *Larousse* définit ainsi la légende :

1. Récit à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou l'invention poétique.
2. Représentation embellie de la vie, des exploits de quelqu'un et qui se conserve dans la mémoire collective : La légende de Gynemer.
3. Bruit, rumeur, nés d'une déformation et d'une amplification de faits réels par l'imagination.

Les notions telles que « populaire », « poétique », « mémoire collective » ou « bruit » et « rumeur », ces dernières en lien avec l'ouïe et par conséquent l'oralité, sont des thématiques

---

<sup>236</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 30 décembre 2021.

chères à Manuel Rivas. Notons que la Galice est une terre où il y a de nombreuses légendes, peut-être favorisées par « la niebla » qui recouvre souvent cette contrée. Manuel Rivas souligne le mystère qui la caractérise et cela rien qu'à partir de la toponymie :

El Faro esconde un universo, incluso visto desde helicóptero. Solo con los nombres de los lugares, con la toponimia, podría escribirse un hermoso y misterioso romance. Pedra dos Lobos, Cruz do Chorón, Chan de Badosa, Pedra da Bocaleira, Catasol, A vela, Fontefría. Rocas fantásticas esculpidas por el viento, sendas y caminos hundidos, riachuelos ocultos, cuevas, colmenares enlosados, como monumentos megalíticos, minas abandonadas. Y el lobo, mitad verdad, mitad leyenda<sup>237</sup>.

C'est ainsi que les personnages de nos différents ouvrages vont évoquer de célèbres légendes et des croyances qui font partie de la culture locale, à commencer par celle de la naissance du phare, La Torre de Hércules, et de la création de la ville. Ce phare qui est présent dans toutes les œuvres de Manuel Rivas et à qui Tito Balboa, el Meritorio, veut confier la narration d'un roman :

Una novela en la que el faro contará las cosas que ha visto. ¡Imagínate todo lo que habrá visto el faro!  
Dos mil años, apostilló Gabriel.  
Debajo de este faro habrá otro. ¿O tú que crees? ¿Qué antes de los romanos no había faros, ni fareros, ni fareras?  
¿Contarás el combate inicial, el de Hércules con el tirano Gerión? De ahí nació la ciudad.  
¡Bah! Nada de mitología. El faro describe. (*LAM*, p. 584-585)

La personnification de ce monument emblématique souligne l'importance qu'il a non seulement dans la région, mais aussi pour les habitants qui le considèrent comme un être à part entière. Il est également investi d'un pouvoir magique comme le rappelle Chelo : « Antes los cantantes iban hasta allí, hasta los peñascos al pie del faro de Hércules, para luchar con el aire, para ganar potencia » (*LAM*, p. 308). En outre, on observe que si des références à des légendes et croyances populaires apparaissent dans les différentes œuvres de notre corpus, c'est sans doute dans *Las voces bajas* qu'elles sont les plus nombreuses. Ce récit autobiographique montre combien ces croyances étaient prégnantes dans la vie des Galiciens, puisqu'elles étaient présentes non seulement au quotidien mais alimentaient aussi les veillées. C'est avec nostalgie que le narrateur se souvient de ces soirées qui ont nourri son imaginaire et lui ont transmis le goût de raconter. Ces croyances se retrouvent dans la toponymie de la région, ainsi « el peñasco que llaman Man de Deus » (*UDT*, p. 177), dans les noms donnés aux chemins : « El de la Estadea, o Santa Compañía. El del Trasnó, como se llama en gallego al duende » (*LVB*, p. 99)

---

<sup>237</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 32.

et aussi dans les sentiments qu'elles inspirent comme les forêts pleines de mystères : « aquel lugar del miedo, del bosque del Crego » (*Ibid.*, p. 130). Indissociables également de la Galice sont les « meigas », sortes de sorcières très présentes dans les croyances, encore aujourd'hui où l'on continue à entendre la phrase : « habelas, hainas<sup>238</sup> ». L'allusion à ces êtres se retrouve à travers des comparaisons comme celle des femmes qui gardaient les épices dans des enveloppes « en un santiamén, con velocidade de magas » (*Ibid.*, p. 24). Expectación et Ana Montés, deux personnages de *El último día de Terranova*, sont aussi qualifiées de « hechiceras » (*UDT*, p. 261) et, de même, « Antaruxa [que] es una bruja con mucha autoridad » (*LAM*, p. 348) à qui Polca dit avoir eu affaire de manière humoristique. L'évocation de cette sorcière semble inspirer de la crainte à sa femme Olinda, qui lui demande de se taire, ce qui reflète l'impact de ces légendes sur les esprits. Cependant, la situation évolue avec le temps et ces êtres surnaturels sont remplacés par la « meiga azul, la heroína, que embrujó a tantos jóvenes<sup>239</sup> ». De la même manière, certains vocables sont tombés en désuétude, remplacés par des mots plus modernes en référence à des explications plus rationnelles liées aux progrès scientifiques. La science est venue supplanter les croyances dans de nombreux domaines, ce qui fait dire à Vincenzo Fontana : « Se espera una ciclogénesis explosiva. Es decir, un temporal, incluso una tempestad. Pero esos dos términos están en desuso, como miedos antiguos » (*UDT*, p. 14). Même les prêtres ne perpétuent plus les croyances ancestrales, comme le montre le comportement et la réflexion de l'un d'entre eux qui qualifie la « leyenda de San Andrés de Teixido » de « ¡Cuentos de viejas! » (*LVB*, p. 62). Son attitude contraste avec celle du narrateur qui s'était efforcé de mettre en valeur cette légende et de la contextualiser : « Todo el camino hablándole del santo [...] Explicando el sentido figurado [...] Interpretando la leyenda [...] Contando por qué no se deben matar animales [...] Etcétera. » (*Ibid.*, p. 62-63).

Cet exemple nous permet de voir le lien étroit qui existe entre croyances et religion. D'emblée, nous pouvons dire que la Bible fournit toute une série de récits qui pour le profane peuvent être lus comme des récits fantastiques. Et c'est le cas pour Carmiña, la mère du narrateur de *Las voces bajas*, qui, enfant, adorait lire...

---

<sup>238</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 30 décembre 2021. Cette phrase très populaire fait référence aux brujas, ou meigas en Galice. La phrase entière est : « eu non creo nas meigas mais haberlas hainas ».

<sup>239</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 153.

las vidas extremas, radicales, locas, extraordinarias. Ser, serían santos y santas, pero lo que ella leía, o por cómo lo leía, eran en vida mujeres hechiceras, raras y hombres excéntricos, con viento en las ramas. (*LVB*, p. 50)

La main de Dieu est aussi à l'origine de certains éléments et aliments du paysage galicien, comme par exemple, les *chorimas*, « la flor del tojo », peinte par le créateur et à laquelle le Diable a ajouté les épines, (*Ibid.*, p. 114), mais aussi les châtaignes que les villageois ramassaient le jour des défunts :

Nadie se iba de allí sin los frutos con los que hacer un collar el día de Difuntos. No había niño ni niña sin ese rosario ornamental, protector y comestible, en que las cuentas eran castañas cocidas. (*Ibid.*, p. 114)

Il est question également du pèlerinage à San Andrés de Teixido et du célèbre adage qui l'accompagne : « irá muerto quien no fue de vivo », de la Santa Compañía, (*LAM*, p. 348) et aussi de croyances en lien avec la mort et les revenants qui se transforment en superstitions et peurs qui ont une incidence sur le quotidien. Ainsi, quand Brinco s'amuse à enfermer Fins dans un cercueil Leda les sermonne en disant « ¡Sois idiotas! ¡No se juega con la muerte! » (*TES*, p. 19). C'est aussi le cas de Polca qui achète une bicyclette pour son fils Pinche. Apprenant que l'ancien propriétaire avait été tué par une voiture alors qu'il marchait à côté de son vélo, les amis de Polca « se alejaron de ella » comme si l'objet avait un pouvoir maléfique. Ce qui lui fait dire « ¡sois unos ignorantes! » (*LAM*, p. 353).

On évoque aussi le cas de la sculpture d'un Christ trouvée sur la plage avec de vrais cheveux, alors « se lo cortaron con unas tijeras y le volvieron a nacer. Eso lo he visto yo con mis propios ojos » (*Ibid.*, p. 318), dit un personnage ; et un prêtre d'expliquer face au scepticisme du juge Samos : « Puede ser verdad, dijo el páter. Me refiero a lo del pelo. Así era el Cristo de Finisterre. Utilizaban pelo humano y entonces parece que sigue creciendo » (*Ibid.*).

Ces croyances génèrent des rituels ayant pour but de guérir certains maux. Ils coïncident avec les jours festifs et donnent lieu aux « romerías » dont on a parlé précédemment. Les personnes se rendent à ces endroits qualifiés de « sagrados » espérant un « milagro » et un soulagement à leurs peines. Pour cela, tout un cérémonial doit être accompli : « El rito de la curación, exconjuro o protección en San Bieito era pasar por un agujero en un muro de piedra » (*LVB*, p. 61). Le narrateur se souvient que ce cérémonial l'avait impressionné étant enfant, mais, une fois adulte, il comprend toute la portée émotionnelle et la charge historique qu'il véhicule



pour les habitants. Ces cérémonies issues de la transmission d'un patrimoine, sont un lien avec le passé :

No, San Bieito no era remoto. Lo era para mí. El primer lugar donde vi al ciego con un ojo que reía y otro que lloraba. El hueco en la piedra unía la enfermedad y la fiesta, los cantos y los lamentos, las plegarias y las bombas de palenque, el alba y el crepúsculo. Y la imagen del muro como una frontera de un más allá, con su paso redondo, como un ojo curador, pero también sarcástico y a veces cruel. Acabaría dándome cuenta de que San Bieito era parte de un país tan invisible como omnipresente. Una telaraña que mece y traspasa el viento de la historia, sin romperla. (*Ibid.*, p. 61-62).

C'est aussi parce qu'elle croit au pouvoir de guérison de ces rites que Neves, qui travaille pour le juge Samos, fait appel à Polca pour guérir Gabriel de ses problèmes de bégaiement. Cependant elle est déçue car son ami préconise à l'enfant de prendre de l'aspirine alors qu'elle s'attendait à une pharmacopée plus « extraordinaire » :

Neves se queda parada. Atónita. Esperaba otra cosa, otra curación. Algunas divinas palabras. Alguna anatomía animal. Alguna estampa de santo. O de una cupletista. Hierbas de infusión. Algo. (*LAM*, p. 341)

Son scepticisme révèle combien ces croyances étaient enracinées dans la société. À tel point que la nouvelle médecine a parfois des difficultés à convaincre certaines personnes. Il est intéressant aussi de voir que Neves parle de « divinas palabras » qui rappellent le pouvoir chamanique présent dans certaines sociétés et qui repose sur la parole.

Un autre exemple « curatif » est le bouquet préparé pour la Saint Jean, destiné à « el baño curativo de la mañana [...] [que] limpiaba por dentro y por fuera » (*LAM*, p. 397) auquel on peut ajouter le pain que la mère de Castro lance à la mer afin de sauver une vie :

Lo del pan, lo del pan fue en Año Nuevo. Me dio por ahí, dijo la madre de Castro, como si tuviese una corazonada. Había oído hablar a los viejos de esa usanza y me quedó en la cabeza. Decían que si tirabas el primer pan del año al mar, salvabas la vida de un marinero. Y que la hogaza tenía que soltarla la mano de un niño. [...] Con razón el niño no entendía nada. Debí de pensar que era una manía mía, como la de colocar saúco en la cerradura de la puerta la noche de San Juan. (*LME*, p. 53)

Précisément, c'est avec ce rituel du pain que s'ouvre le récit *Los naufragos*. Un rescapé parle de cette « creencia [que] había leído en un viejo libro » et qui était une « ofrenda para calmar el hambre del océano » (*LME*, p. 125). L'utilisation des formes impersonnelles «decían», « había oído hablar », souligne non seulement le caractère oral de cette transmission, mais également le fait que ce soit une caractéristique régionale transmise de génération en

génération. De plus, le marin ajoute que le livre, *Etnografía* de Vicente Risco, recense et exalte les coutumes traditionnelles de la Galice, ce qui leur confère une certaine valeur de patrimoine culturel. Par ailleurs, ces derniers exemples mettent en avant le lien qui existe avec des coutumes plus païennes ou issues des cultures celtes ou romanes qui ont traversé les époques et nourrissent encore la société actuelle ; ce lien est mis en lumière par l'association de termes issus de ces deux univers comme le « santoral profano » (*LAM*, p. 408), « un ser antiguo, una sacerdotisa ambulante » (*Ibid.*, p. 736), les « necesarios sacrificios rituales » (*Ibid.*, p. 694). Cette dernière expression est utilisée pour désigner les actes commis « con el objetivo no sólo de acabar con aquella República sino con toda cuanta herejía atravesase los siglos, todo lo que no se ajustase al imperio medieval del Altar y el Trono » (*Ibid.*). Par conséquent, il peut aussi y avoir une instrumentalisation des croyances de la part du pouvoir dominant, pour parvenir à ses fins et, contrairement à celles évoquées jusqu'à présent, ces dernières sont dangereuses pour le peuple.

Ces croyances relèvent à la fois de la crainte, de l'espoir et de la consolation. Elles accompagnent les individus dans leur vie, les aident à franchir des étapes douloureuses, notamment la mort. Sans doute est-ce pour cela que bon nombre d'entre elles s'y rapportent. Ainsi, « se cuenta de lugares escondidos, como uno llamado Picoto do Pai, para dejar a los viejos moribundos en ese reposo final, con una manta y pan de borona » (*UDT*, p. 227). On retrouve à nouveau la présence du pain, aliment essentiel dans la société et dont on sait aussi l'importance dans la religion et la liturgie catholiques. Il est à la fois « le pain de vie » et « le pain de la vie éternelle<sup>240</sup> ».

En outre, on peut remarquer que, dans les ouvrages dont on traite, ces croyances sont utilisées afin de valoriser les plus humbles comme c'est le cas de la légende évoquant « el Rey Cintolo ». Une note de la traductrice, en bas de page, relate succinctement au lecteur cette légende à l'origine du nom d'une grotte située à Mondoñedo dans la province de Lugo. Cependant, les personnages et plus particulièrement Polca, grand amateur d'histoires, détourne la légende initiale en se focalisant, non pas sur le héros, mais sur un animal insignifiant « la cucaracha » qui donne son nom au chapitre du livre « La cucaracha del Rey Cintolo » (*LAM*, p. 339) et qui devient « el animal más bonito de la tierra [...] que se come la mierda de los murciélagos en la cueva del Rey Cintolo ». On pourrait dire que, empruntant le processus carnavalesque démontré par Bakhtine, par l'utilisation de termes scatologiques et le

---

<sup>240</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969, p. 722.

renversement de l'ordre social préétabli, Polca veut démontrer que « los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible » (*LAM*, p. 340). De la même manière, certaines personnes ont une capacité à comprendre les messages ou « présages » que la nature peut envoyer à l'homme, comme les oracles de Delphes. C'est le cas des deux grands-pères du narrateur de *Las voces bajas*, alertés d'un danger imminent par des épisodes mettant en scène des oiseaux :

Y mi abuelo decidió alejarse del lugar del horror. Interpretó aquello como una derrota de la naturaleza entera. Él, que no era nada supersticioso, dijo: «Algo terrible va a pasar». En la otra historia, en la de mi abuelo paterno, la presencia de un ave era más bien fonosimbólica. [...] Comenzaba julio. Un buen mes. El mes de Santiago. El mes de las fiestas. Mi abuelo, después de recordar aquel episodio, murmuraba como quien descifra de repente, conmocionado, un enigma histórico. (*LVB*, p. 42-43)

L'analogie avec les oracles de la mythologie grecque est mise en avant non seulement par le champ lexical (« interpretó », « descifra », « enigma »), mais aussi par les animaux évoqués : le corbeau et la huppe. En effet, selon le *Dictionnaire des symboles*, dans la mythologie, le corbeau jouait « le rôle de messager des dieux et remplissait des fonctions prophétiques » et il apparaît très souvent dans les légendes celtiques où il joue un rôle « prophétique<sup>241</sup> ». Selon les auteurs de cet ouvrage, la symbolique négative qui existe autour de cet oiseau n'est que très récente et présente « quasi exclusivement en Europe ». En ce qui concerne la huppe, il est précisé qu'elle a également servi de messager entre Salomon et la reine de Saba<sup>242</sup> .

De la même manière que Neves pensait que Polca avait le pouvoir de guérir par la parole, le père du narrateur de *Las voces bajas* croit à celui du sourcier pour trouver de l'eau. Il s'agit de « un vidente » que « él llamó señor zahorí » (*LVB*, p. 89) et que l'on retrouve dans *Todo es silencio*. En effet, le père de Chelín découvrait des sources et il est précisé qu'il avait des « poderes magnéticos », que « era un vidente. Un zahorí » (*TES*, p. 25). « Aquel a quien llamaban O Vedoiro » (*Ibid.*, p. 27) : ce surnom, qui signifie celui qui voit, est en corrélation avec sa capacité à détecter les sources. En Galice, on appelle aussi « vedoiro o vedoiras » les personnes capables de voir ou de deviner la présence de la mort ou d'un malheur<sup>243</sup>. D'ailleurs, Chelín avertit ses camarades de jeu que la Escuela de los Indianos est « un sitio maldito » (*TES*,

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>243</sup> <<https://galiciaencantada.com/lenda.asp?cat=1&id=1521> >, page consultée le 13 février 2022.

p. 27). Ce lieu qui inspire cette crainte irrationnelle s'avérera très important tout au long du récit et sera le théâtre de certaines scènes tragiques, confirmant ainsi la prémonition de Chelín.

L'ensemble de toutes ces légendes sont présentes dans un passage du chapitre « El hombre de Roswell » de *Los libros arden mal*. Ovidio Aldán, le directeur d'un journal, donne des conseils à Balboa, el Meritorio, qui veut écrire sur le phare « de Hércules » comme « punto de encuentro cósmico ». Il le dissuade en lui expliquant que la censure n'acceptera jamais cela. Au contraire, il faut exploiter la richesse du patrimoine légendaire galicien qui rassure les personnes et ne heurte pas le régime. En effet, le directeur révèle à l'apprenti le pouvoir et le rôle de la censure et lui enseigne qu'un journaliste ne doit pas poser de questions. Les autorités ne veulent pas que les médias aillent chercher des éléments étrangers qui créeraient un sentiment d'insécurité. De plus, nul besoin de faire appel à des êtres futuristes issus d'autres planètes car la région regorge déjà de personnages extraordinaires venus de la nuit des temps :

Usted puede escribir sobre la Santa Compañía y esas cosas. Los seres de la noche. Los que dan la cruz y todo eso. Supersticiones o no, esos miedos ayudan a la religión. Los sucesos le sientan bien a la fe. En cambio, los de los extraterrestres son un motivo de desazón, de desconcierto total. Parece que Dios y sus vicarios en la Tierra no protegen. Ahora que vamos camino de celebrar los veinticinco años de paz, la victoria de Franco, este tipo de historias crean inseguridad, una impresión de que somos vulnerables. Así que déjese del Hombrecillo del Faro, del Roswell gallego y de esos delirios del faro de Hércules como punto de encuentro cósmico y escriba sobre lo que le sucede a la gente sana, a la gente que hace cosas normales, aunque sean cosas del Mas Allá, pero de un Más Allá normal, ¿entiende? Si le van esas cosas pues venga, vía libre. Ahí tiene el Corpiño, donde hay mujeres que expulsan demonios. Dicen que aún el año pasado se vio uno que se escapó a todo correr por entre el maíz, los chavales detrás, uno que era muy peludo. [...] Y ahí tiene la romería esa de Santa Marta de Ribarteme, con la gente ofrecida que va en procesión hasta la capilla metida en un ataúd. No me dirá usted que no tiene temas. Ahí mismo, junto a la ciudad, las espiritadas que van a la Pastoriza y que se dice que escupen clavos de hierro contra la puerta. Usted tiene un brillante futuro, siempre que sea sensato. Además ¿para qué queremos extraterrestres en Galicia? ¿Qué falta nos hacen? ¿Para turismo? Eso atrae a cuatro locos. ¡Era lo que nos faltaba! Ser la capital mundial de los chiflados. ¡Si aún fuese el monstruo del lago Ness! Eso, eso sí que es una cosa seria.

Con las brujas ya tenemos suficiente. Con las brujas, con los trasgos, con la Santa Compañía y, si me apura entre nosotros, en confianza, con el caballo blanco del apóstol Santiago. Con eso un país ya tiene el cupo cubierto. Y para asuntos espaciales, ya tenemos el Globo de Betanzos. Eso es una superproducción civilizada. (LAM, p. 492-493)

Musique, contes, légendes et croyances, autant d'expressions issues de l'oralité, sont des moyens de mettre en avant la culture et l'histoire de la Galice. Ils sont le socle d'une culture commune mais aussi véhicules de sa transmission créant par là un sentiment d'appartenance à un groupe social. On a démontré l'importance de leur rôle tant au niveau personnel que collectif comme l'atteste la volonté de certains régimes autoritaires de vouloir contrôler, limiter ou manipuler ces moyens d'expression et parfois même de les réduire au silence et les renvoyer à

l'oubli. Mais silence ne signifie pas néant ou rien. Comme l'ont démontré de nombreux spécialistes qui se sont intéressés au silence, celui-ci s'avère riche en nuances et en interprétations et, comme la parole, le silence est source d'expression. Précisément, nous nous intéresserons aux différentes modalités d'expression du silence observables dans les ouvrages de notre corpus.

## I. D. LA PAROLE SILENCIEUSE

Aussi bien David Le Breton qu'Edward T. Hall, ou encore Alain Corbin et Pierre Van Den Heuvel, qui se sont penchés sur le silence et son lien avec la parole, soulignent l'interaction entre les deux et leur caractère indissociable :

Si la présence de l'homme est d'abord celle de sa parole, elle est aussi inéluctablement celle de son silence <sup>244</sup>.

Le silence est nécessaire à la parole, il introduit un espace de respirations, de méditation. Il est le souffle des conversations et leur tempo<sup>245</sup>.

Toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même<sup>246</sup>.

Si le silence est indissociable de la parole et du langage oral il l'est également de « l'acte d'écriture et de celui de lecture », comme le souligne l'introduction à l'ouvrage *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain* <sup>247</sup> qui s'emploie à montrer l'importance que revêt ce moyen d'expression dans le panorama de la narration espagnole ainsi que le champ des possibles qu'il permet. Parmi les auteurs étudiés dans le livre précité, figure l'écrivain auquel on s'intéresse, Manuel Rivas, dont il est montré à quel point il explore le silence dans ses récits et en exploite le potentiel de significations<sup>248</sup>. C'est pourquoi il nous semble primordial d'analyser la place accordée au silence dans les ouvrages de notre corpus ainsi que ses diverses formes de manifestation.

---

<sup>244</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 24.

<sup>245</sup> BRETON Philippe, LE BRETON, David, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Paris, Éditions érès, 2017, p. 9.

<sup>246</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Éditions José Corti, 1989, p. 65.

<sup>247</sup> NOYARET, Natalie, ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, Préface, p. 7-12.

<sup>248</sup> BECERRA MAYOR, David, « La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas* », in NOYARET, Natalie, ORSINI-SAILLET, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, op. cit., p. 279-295.

### I. D. 1. Marques formelles et lexicales du silence

Comme nous avons pu voir dans un premier temps le champ lexical de la parole est fortement présent dans les différents ouvrages de notre corpus. Il convient maintenant de s'intéresser à celui qui pourrait apparaître comme son « négatif » si l'on était dans le domaine photographique, c'est-à-dire le silence. Afin d'analyser la nature des silences ainsi que leur fonction dans les récits, nous avons fait le relevé des emplois du mot « silencio », au singulier ou au pluriel, précédé ou non d'une préposition, ainsi que de l'adjectif correspondant (« silencioso/a ») dans les différents récits. Certes, certains romans sont plus volumineux que d'autres, mais force est de constater que le nombre d'occurrences est parfois impressionnant. Ainsi, dans *La mano del emigrante*, en a-t-on relevé sept, dans *Todo es silencio* cinquante-neuf, dans *Las voces bajas* vingt-neuf, dans *Los libros arden mal* cent six, enfin dans *El último día de Terranova* trente.

D'emblée, l'emploi du singulier et du pluriel montre que le silence n'est pas unique ni uniforme. Il existe plusieurs sortes de silence et s'il y a plusieurs tons de voix il y a de la même manière une vaste gamme de silences qui doivent être interprétés en fonction des circonstances. Afin d'explicitier la nature de ces silences, le nom est parfois accompagné d'un adjectif qui donne au lecteur la manière dont il faut l'interpréter comme un « silencio enlutado, asombrado, apesumbrado... ». On remarquera l'utilisation d'un pléonasme « silencio mudo », présent dans plusieurs ouvrages, qui s'oppose à l'expression consacrée « la loquacité du silence ». Il s'agit d'un emprunt à la poétesse Rosalía de Castro que Manuel Rivas affectionne tant et qui met en avant, de manière antithétique, l'expressivité du silence. Cette expression, déjà mentionnée, est celle qui revient tel un leitmotiv dans le livre : *Todo es silencio*. Elle y fait référence à un jeu entre les deux personnages Fins et Leda, qu'ils reprennent à des moments clés de leur vie et qui rappelle tout ce qu'ils ne se diront jamais. Épris l'un de l'autre depuis leur enfance, jamais ils ne s'avouent leurs sentiments ouvertement, particulièrement Fins qui est un être qualifié dès le début de « silencieux ». C'est précisément ce silence que lui reproche Leda, allant jusqu'à lui dire : « No quiero verte delante nunca más. No me llames, no me hables, no me mires » (*TES*, p. 123). Fins lui répond : « –No voy a pedirte nada nunca, Leda –dijo Fins–. Ni tampoco a dar. Aunque me pidas, no podré dar » (*Ibid.*, p. 123). La répétition des négations souligne leur drame personnel qui repose sur l'impossibilité de communiquer et de se parler. D'autant plus que la vie les a éloignés puisque Leda appartient au monde des trafiquants poursuivis par Fins, devenu policier, ce qui est représenté par les deux parties autour desquelles s'articule le récit :

« El silencio amigo », qui renvoie à l'enfance et aux moments de complicité partagés avec Leda et « El silencio mudo », qui est celui de l'âge adulte où toute communication est devenue impossible même dans le jeu qui les unissait auparavant.

Ces deux personnages ne sont pas les seuls à être dans l'incapacité de parler. Parmi les occurrences, on remarque, outre l'abondance du substantif, une importante présence du complément circonstanciel de manière « en silencio » que l'on retrouve également dans *Los libros arden mal*. Cela est sans doute lié à la thématique des deux ouvrages puisque dans ce dernier il est question de la répression franquiste et d'un régime qui impose sa loi réduisant la population au silence. De la même manière, dans *Todo es silencio*, ce sont les trafiquants qui imposent leur loi dans la région galicienne et personne ne peut contester<sup>249</sup>. Le silence qui enveloppe la région sur ces pratiques est devenu tellement dense qu'il semble avoir acquis une substance matérielle si bien que « las gaviotas picoteaban el silencio » (*TES*, p. 9) comme il est écrit au début du livre. D'emblée, les premières lignes annoncent cette culture du secret qui gouverne la région, confortée par l'utilisation du champ lexical correspondant : « La boca no es para hablar. Es para callar », « repetía como una letanía », « lo que no tenía que preguntar », « Tienen boca y no hablan », « respondió lacónico », « un cuchicheo », « un secreto » ou encore « náufragos y pescadores muertos ». La seule utilisation de « silencio » sous une forme impérative figure dans ce récit et c'est Mariscal qui le prononce. Lors du déchargement de marchandise il ordonne aux personnes : « –Atentos todos. ¡A fulespín! En orden y en silencio. Y tranquilos. Los guardias están en el baile » (*Ibid.*, p. 74). De la même manière, on observe que le verbe « silenciar » ne figure que dans *Los libros arden mal*, suggérant un rapport de force dénoncé par le sujet de cet ouvrage.

Quant à l'adjectif « silencioso », on le retrouve de manière plus abondante dans *Las voces bajas*, ce qui doit être rapproché de la thématique de ce récit. En effet, le titre polysémique de cet ouvrage peut être mis en relation avec un volume sonore de faible intensité mais peut également évoquer les personnes de condition humble, que synthétise l'expression « seres silenciosos » (*LVB*, p. 38) utilisée pour les désigner.

---

<sup>249</sup> L'analyse faite par Gregoria Palomar au sujet du silence de la population du Pays basque décrit dans *Patria* de Aramburu, démontre que la population connut également le mutisme causé par la peur du groupe terroriste ETA : « Cette apparente unanimité dans le silence apparaît aussi comme le fruit d'une pression sociale, qui engendre la peur et qui fait que l'on n'exprime pas publiquement ce qui est en contradiction avec ces abertzales qui semblent majoritaires ». PALOMAR, Gregoria, « L'expression du silence dans *Patria* de Fernando Aramburu », in NOYARET, Natalie, ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, op. cit., p. 321.



Si l'auteur recourt aux catégories grammaticales du silence afin de souligner les rapports induits par ce moyen d'expression, d'autres verbes ou périphrases signifient l'absence de parole. On peut citer par exemple les verbes « callar » et « enmudecer » ainsi que leurs dérivés. Le tableau suivant fait état des différentes occurrences de ces termes que nous avons pu recenser :

	<i>LME</i>	<i>LAM</i>	<i>TES</i>	<i>LVB</i>	<i>UDT</i>
<i>Callar</i> <i>Callado</i>	2	45	24	9	8
<i>Mudo</i> <i>Enmudecer</i>	1	11	9	3	1

À cela il convient d'ajouter d'autres expressions majoritairement utilisées à la forme négative, telles « no hablan », « no dijo nada », « no respondió », « no podía hablar », « sin palabras », « dejar de hablar », « sin decírselo », « nadie dice nada », « no abrir la boca », « lo que no se puede decir »... Si toutes ces expressions indiquent l'impossibilité de parole, on remarque néanmoins des nuances qui permettent au lecteur de comprendre la nature du silence, l'intention des personnages ou leurs sentiments. Ainsi dit-on sans dire et il revient au lecteur de participer à la construction du sens. Comme le souligne Roland Barthes, au sujet des nuances d'un texte : « il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur<sup>250</sup> ». De la même manière Umberto Eco évoque les « mouvements coopératifs actifs<sup>251</sup> » du lecteur afin d'actualiser le « non-dit<sup>252</sup> » des textes :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner<sup>253</sup>.

David Le Breton rappelle que :

Toute conversation connaît l'enchevêtrement du silence et des mots, de la pause de la parole, créant la respiration de l'échange, ce va-et-vient sur le fil du sens entre pensée diffuse et propos

<sup>250</sup> BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1984, p. 69.

<sup>251</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset, 1979, p. 62.

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*

tenu. [...] Les brefs silences qui émaillent la discussion permettent un instant de réflexion avant la poursuite d'un raisonnement, [...] et sont les « équivalents oraux de la ponctuation qui rend lisible le texte<sup>254</sup>.

Si, pour renseigner sur le ton de la voix, l'écrit dispose de signes de ponctuation tels que les points d'exclamation ou d'interrogation pour signifier le silence ou la pause marquée à l'oral, il recourt aux points, aux deux points ou aux points virgule. Les points de suspension, quant à eux, permettent d'apporter un large éventail de nuances au sens des phrases et renforcent l'oralité dans le récit. C'est ce que Pierre Van Den Heuvel nomme « manque graphique ». Selon lui, « le silence prend la valeur *aposiopèse* qui marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée » et « qu'il mise sur le mystère ou la suggestion, la marque matérielle de l'inachevé appelle toujours à l'activité complémentaire » faisant « de l'interlocuteur l'égal du locuteur<sup>255</sup> ». C'est ainsi que des points d'exclamation viennent terminer des paroles de chansons, de vers..., comme :

*Povertade poverina,  
Ma del cielo cittadina...* (UDT, p. 10)

Mais également des phrases lourdes de sous-entendus :

Uno de esos libros tenía por título *Le nu de Rabelais...*  
¿Cómo? [...]  
*La festa stultorum, el mardi gras...* Ya sabes, cuando una cosa se convierte en obsesión, que uno no sabe hasta dónde va a llegar. Te parecerá absurdo, incluso pueril, Samos, pero no dejo de pensar en aquel libro... [...]  
Por lo que a obsesiones se refiere, recuerdo que te llamaba la atención aquella inquietud de Santiago Casares por los asuntos del más allá. En su biblioteca... (LAM, p. 439-441)

Ou encore la voix du narrateur de *Las voces bajas* qui semble partager ses réflexions et ses pensées à travers les points de suspension :

Un día tuve que responder a uno de esos cuestionarios sobre los límites de la ficción y la realidad, la invención y la memoria... Estaba tan arrepentido de responder como insatisfecho. (LVB, p. 145)

No mentir y saber confesar lo que se ignora. Negarse siempre, y eludiendo cualquier pretexto, a toda clase de despotismo... En fin : no dominar. (*Ibid.*, p. 169)

---

<sup>254</sup> LE BRETON, David, *Du silence, op.cit.*, p. 25-26.

<sup>255</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, op. cit.*, p. 73-75.

Le recours à un lecteur attentif et actif est sans doute une constante dans les œuvres de Manuel Rivas ; ceci transparaît dès les premières pages qui, comme on l'a déjà mentionné, commencent majoritairement *in medias res*. On passe ainsi, au départ, sous silence les circonstances qui conduisent à cette situation initiale. Par la suite, le récit les reconstruit et les explicite mais jamais intégralement. C'est le cas de *La mano del emigrante* dont le protagoniste principal est Castro. Le narrateur qui est son ami ne sait que très peu de choses sur lui et son passé. Ce n'est qu'après le décès de Castro, lors des échanges avec la mère du défunt, qu'il en apprendra davantage. En revanche, le lecteur ignore tout du narrateur, si ce n'est qu'il est originaire de la Galice et qu'il vit à Londres comme d'autres Espagnols. On suppose que, comme tous les autres, il a émigré pour des motifs économiques. De la même manière dans *Los libros arden mal*, le deuxième chapitre se distingue par la date et le lieu de sa localisation : *Oulton Cottage, noche del 11 de julio de 1881*. On comprendra plus tard que le lien avec l'histoire est le livre qui y apparaît : el Nuevo Testamento dédié à *Antonio de la Trava, el valiente de Finisterre*. Le troisième chapitre, quant à lui, est en date du *16 de junio de 1904* et s'intitule « La vendedora de periódicos ». Le quatrième, qui a pour titre « La miga de pan » situe le texte au *12 de julio de 1936*. Les blancs chronologiques ne seront pas entièrement comblés : on n'aura pas de détails sur les faits et très peu sur les personnages tel celui de la vendeuse de journaux : « ¿A quién le importaba si ella iba a venir o no mañana ? Ni su nombre le había preguntado » (*LAM*, p. 31). On la retrouvera quelques pages plus loin, le 19 août 1936, pour apprendre qu'on l'appelle « la Zamorana, que vive y duerme entre las tumbas y los panteones, en la ciudad de los muertos », que « la mujer mendiga es una vigía », que « la voz de la Zamorana suena como una ronca caracola » et qu'elle avertit de l'arrivée des bateaux « con la ronca caracola de su voz ». Elle est surnommée « la mujer campana<sup>256</sup> » et Curtis pense « que ella y otros como ella existían desde siempre ». Ce personnage, qui fait seulement deux apparitions dans le livre, pourrait montrer le caractère invisible de bon nombre de personnes dans la société. De plus, elle a été obligée d'aller vivre dans le cimetière car un jour « un desconocido le prendió fuego a la manta con la que dormía a la intemperie » (*Ibid.*, p. 62). Elle a trouvé abri et protection auprès des morts qui sont plus protecteurs que les vivants. Mais on nous montre aussi qu'elle est condamnée, de son vivant, à être invisible et donc au silence. Une

---

<sup>256</sup> David Le Breton rappelle que « dans la pensée traditionnelle, les cordes vocales et celles qui ébranlent les battants de la cloche ne sont guère éloignées », et aussi que « le lexique qui nomme les composantes de la cloche en français, comme dans les dialectes occitans, italiens ou espagnols, emprunte au corps humain : tête, cerveau, front, oreilles, bouche, gorge, gueule, panse, dos, etc. Et la cloche elle-même peut être affectée de troubles d'élocution quand le son boite, s'assourdit, etc. Comme l'enfant, elle est baptisée avant de faire entendre son carillon n'appartenant qu'à elle », LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 69.

fois de plus le silence la sauvera car face au spectacle des livres qui brûlent et aux insultes des soldats : « Ella, que nunca ha callado » décide de « dar la callada por respuesta. Vuelve entre las tumbas, arrastra la campana de trapo. Todas las faldas de la vida » (*Ibid.*, p. 62). On peut avancer que, qu'à l'instar d'une production cinématographique, on croise des personnages que l'on pourrait qualifier de secondaires mais qui participent à l'histoire et sont également importants. Pour sa part, Soledad Puértolas se réfère ainsi à ses personnages secondaires :

Si los otros no estuvieran por ahí, el personaje central estaría solo. No tendría ningún sentido contar la historia de una sola persona. Esta persona me interesa porque detrás de ella o en la puerta de al lado, en el pasillo, en la penumbra siempre, está otra. Hay que contar con todas ellas porque son importantísimas. Sostienen la narración<sup>257</sup>.

On pourrait ajouter que, en plus de soutenir la narration, chez Manuel Rivas cela contribue à les rendre visibles et, par conséquent, à les faire sortir du silence.

Pierre Van den Heuvel a des propos similaires à ceux de Soledad Puértolas au sujet des blancs du texte, qu'il appelle les « vides » :

Non seulement ces vides accordent une nouvelle valeur aux mots environnants, à ces quelques paroles qui restent, mais ils exercent aussi une fonction capitale dans la communication littéraire puisqu'ils appellent l'instance interlocutrice à la collaboration<sup>258</sup>.

C'est, en effet, ce vers quoi peuvent tendre ces espaces laissés vides par la mise en page dans les récits de Manuel Rivas. Excepté dans le bref texte de *La mano del emigrante*, nous retrouvons ces blancs, ou peut-être pourrions-nous les nommer respirations ou pauses, dans tous les autres ouvrages du corpus. Ils laissent le temps au lecteur de réfléchir sur les mots ou les phrases qui viennent d'être lues, ce qui est à la fois une manière de mettre en avant leur importance<sup>259</sup>. C'est pourquoi les phrases qui précèdent ces pauses semblent souvent ouvrir un vaste éventail d'interprétations sans rien décrire de manière précise. Considérons quelques exemples :

---

<sup>257</sup> DI BENEDETTO, Christine, ROMON, Eugénie, « *La escritora Soledad Puértolas y el silencio* », dans *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, in NOYARET, Natalie et ORSINI-SAILLET, Catherine, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>258</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre, « *Rhétorique du silence dans l'Amour de Marguerite Duras* », cité par LABELLE, Véronique dans « *Le silence dans le roman : un élément de monstration* », paru dans Loxias, L'Oxias 18, mis en ligne le 04 septembre 2007. <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>>, page consultée le 13 décembre 2022.

<sup>259</sup> Ce processus renforce également l'oralité où les silences ponctuent les discours ou les conversations. David Le Breton écrit : « Quand l'homme se tait, il n'en communique pas moins. Le silence n'est jamais le vide mais le souffle entre les mots, le court repli qui autorise la circulation du sens ». LE BRETON, David, *Du silence*, *op. cit.*, p. 25.

Pero había estos momentos cada vez más escasos, en que se transfiguraba. Y brotaban los pensamientos. Una sonrisa. Un pensamiento. Una mueca.  
–En qué partes del mundo se sentó usted padre – preguntó Fins con entusiasmo contagiado. (TES, p. 38)

Fins se levanta y va hacia ella. Leda retrocede hasta apoyarse en la mesa de un pupitre, de nuevo en la penumbra. Cuando él se acerca, ella escupe en el suelo, en el mar, entre los dos. Él se queda quieto, callado.  
–Pues yo no. Yo aprendí a olvidar. Cada día y cada hora. Soy una experta en olvidos. (Ibid., p. 122)

Ella le respondió con sorna:  
¿Esto es todo lo que ha traído del paraíso?  
Le voy a contar un secreto, Sara. En el paraíso, las flores se caen al suelo. Enteras, como las camelias.  
En el pabellón, al lado de los pulmones de acero, había un espacio separado por una cortina donde estaban las niñas jorobadas. (UDT, p. 81)

Ces pauses semblent être des incitations à méditer les phrases qui sont prononcées précédemment. Comme les silences qui suivent des idées importantes que l'on énonce à l'oral et sur lesquelles on veut que l'auditoire réfléchisse ou qu'elles fassent leur chemin. Ils seraient alors l'équivalent des chemins de traverse qui font faire des détours avant d'arriver au point d'arrivée en apportant une dimension supplémentaire. Cela rejoint l'idée exprimée par le narrateur de *Las voces bajas* au sujet de l'écriture, expliquée à travers la métaphore du promeneur :

Pero el ir a pie tiene un sentido. Y todavía más llevar un exvoto en la cabeza. Darle tiempo a lo sagrado. Es el tiempo de llegar a lo excéntrico. Cuando escribo, voy a pie. Decidido, contento, de vez en cuando una cereza. Hasta que las piernas tiemblan porque allá en el fondo se ve el muro. Y el agujero en el muro.  
A veces no se llega y es por no ir a pie. (LVB, p. 62)

C'est également l'idée que Manuel Rivas reprend dans son discours d'entrée à La Academia Gallega au sujet de la mémoire, par le biais de la figure du passeur qui :

para melhor remar, para melhor chegar a un destino, se pon de costas. Así, aínda que pareza paradoxo, pode ver melhor cara a onde vai. A sua ollada cada vez ensancha máis. Alí ten as marcas. As referencias. Si, tamén as cicatrices<sup>260</sup>.

On observe ainsi que les chapitres des ouvrages semblent, à première vue, s'éloigner du sujet initial. Si on prend l'exemple du premier chapitre de *Las voces bajas*, il s'ouvre par la

---

<sup>260</sup> RIVAS, Manuel, *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua, op. cit.* <<https://israelmv.files.wordpress.com/2010/03/manuel-rivaselcturaingresonarag.pdf>>, page consultée le 14 février 2022.

description que nous fait le narrateur, dans le premier paragraphe, de la terreur qu'il éprouve ainsi que sa sœur et de la peur de la mère qui les recherche dans la maison sans les trouver. Le deuxième paragraphe se centre initialement sur la mère et son travail, ensuite on glisse vers la description du père, son métier et d'autres anecdotes, qui s'achèvera par un autre blanc. Au total, on dénombre dans ce chapitre neuf espaces blancs. Il faut attendre la dernière page pour revenir à la situation initiale : « Nosotros estábamos solos, en aquel bajo de la Marola » et avoir l'explication à la peur éprouvée au début : « – ¡Tontos! – dijo mi madre—. Eran los dos gigantes cabezudos. Eran los Reyes Católicos » (*LVB*, p. 22). Cette structure circulaire qui a éloigné le lecteur pendant quatorze pages du premier sujet, a néanmoins permis de présenter les parents, d'évoquer d'autres aspects ou thèmes et de montrer les sentiments nostalgiques du narrateur pour cette époque-là, mêlés à des réflexions qui appartiennent au temps de l'écriture. Ces pauses dans le récit semblent également liées à la mémoire qui suit son cours et qui procède par analogies sans suivre un fil chronologique. L'écriture laisse ainsi transparaître le mouvement de la mémoire qui fait affluer des souvenirs liés à l'affectif, créant un effet de spontanéité, comme le serait un récit oral qui n'obéit pas à un schéma préétabli. C'est pour cela qu'à deux reprises le narrateur intervient en précisant : « Debería comenzar por ahí » (*Ibid.*, p. 12) et « Pero esto pasó después, mucho después del primer miedo. La memoria anda a su manera errante, va campo a través » (*Ibid.*, p. 20).

C'est également ce que constate Sunta, la narratrice de *El color del crepúsculo* de Alfons Cervera :

Lo escribió ayer y algún día saldrá en estas páginas sin orden ni concierto, como sin orden ni concierto recuerda la mujer, todas las tardes, en esta habitación que lo mismo da a la calle que a un río ancho y profundo, como ancha y profunda sería su memoria si no le escapara<sup>261</sup>.

Dans l'introduction à cet ouvrage d'Alfons Cervera, George Tyras parle de « orden aleatorio de la rememoración » qui, selon lui, « tiene un doble efecto » :

Por una parte, la efervescencia de voces y silencios recrea un universo de seres varados en el instante y desprovistos de perspectivas; es el mundo de los perdedores, no sólo de la Guerra Civil, sino también de la Historia contemporánea hasta fechas muy recientes [...]. Por otra parte, la ausencia de perspectivas de los personajes se traduce formalmente en una narración que no conoce más principio cohesivo que la necesidad o la compulsión de la memoria, con todo lo que supone de incertidumbre, variaciones en los puntos de vista, errores y rectificaciones, desfase en el tiempo y en las formulaciones, impresionismo y subjetividad. La estética narrativa cerveriana significa en última instancia el rechazo de cualquier forma de discurso unívoco,

---

<sup>261</sup> CERVERA, Alfons, *Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, 2013, p. 75.

encarnación de un saber y una axiología cerrados, de cualquier representación sintética y unitaria de la realidad, en definitiva, de cualquier palabra unívoca que supondría trasposición o remedo de un discurso de poder<sup>262</sup>.

Mais, ces blancs typographiques ne sont pas les seuls représentants de langages silencieux présents dans les ouvrages qui nous occupent. On peut, en effet, remarquer que les photos sont également très présentes.

### **I. D. 2. Le langage des photos**

Il est intéressant de remarquer que, dans tous les ouvrages du corpus, la photo occupe une place importante, que ce soit par l'insertion concrète dans les récits ou bien de manière plus indirecte par le biais de descriptions. Trois des ouvrages du corpus comportent des photos : *Los libros arden mal*, *Las voces bajas* y *La mano del emigrante*. Ce dernier étant l'ouvrage où elles sont les plus abondantes puisqu'elles sont le motif d'une des trois parties du livre, intitulée *El álbum furtivo*, avec en exergue la phrase d'un photographe, Henri Cartier-Bresson : « Nada se pierde ; todo lo que uno vio se queda con él ». L'utilisation du pronom indéfini « on », qui peut inclure celui qui parle, permet de montrer l'adhésion de l'auteur à cette maxime. Les vingt-quatre photos qui composent cet album participent à une histoire, comme le précise l'auteur dans le texte qui précède les trois parties :

Las fotos están hechas con máquinas de usar y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje. (*LME*, p. 10)

L'auteur énonce clairement qu'il est à l'origine de ces photos et le lecteur suit le regard qu'il porte sur ces lieux. Les légendes, qui accompagnent chaque cliché, nous permettent de les situer géographiquement. On remarque que les quatre premières ont été prises en Galice et font apparaître le cimetière, la prison ou la Torre de Hércules, lieux récurrents dans les récits de l'auteur. Suivent dix-neuf autres photos prises en Angleterre et, plus précisément à Londres. D'emblée, le contraste entre des deux pays se perçoit par l'atmosphère qui se dégage des clichés. Le paysage galicien cède la place à un univers citadin plus agité avec des moyens de transport comme le « Tren de Epsom » ou les publicités qui apparaissent en gros plan. Une publicité dans le métro montrant une plage fait écho à la plage galicienne, plus sauvage et à

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

l'air libre. De la même manière, la « Torre Trellick » anglaise peut rappeler le phare de la Corogne. Les détails et les titres des photos, une fois de plus, font référence non seulement, aux éléments qui figurent dans le récit qui donne le nom à cet ouvrage, mais qui sont aussi présents dans d'autres comme « los puños » et la boxe, « los labios » et la bouche, « el barbero », « los tatuajes », « la lencería » ... Et ce n'est peut-être pas un hasard si le regard s'arrête sur une agence de voyages dont le nom est « Portugalicia ». En visualisant ces clichés, nous accompagnons le parcours des personnages de *La mano del emigrante* qui pourrait être aussi celui de nombreux émigrés espagnols. Le rapprochement même, entre les éléments géographiques des deux pays, peut témoigner du désir de ces personnes de retrouver des endroits qui leur rappellent leur terre natale et dont ils sont nostalgiques. Enfin, la dernière photo est une nouvelle vue sur le « Faro de Hércules », ce qui donne à cet album une structure circulaire et qui renvoie non seulement à l'itinéraire des expatriés mais aussi à la structure des chapitres déjà évoquée.

L'une des particularités du livre est qu'il est accompagné de cartes postales reprenant quelques-unes de ces photos. Le lecteur pourrait, s'il le désire, écrire et les envoyer, ce qui serait une manière de prolonger le récit et aussi d'ajouter sa voix à celle de l'auteur.

En parlant de l'œuvre de Alfons Cervera, Jean-François Carcelen rappelle que le paratexte joue un rôle important : « La tonalidad de la novela se impone desde la portada el libro<sup>263</sup> ». Concernant Manuel Rivas, Jorge Vaz souligne que :

[...] suele cuidar en particular el aparato icónico metatextual –cubierta, fotos, ilustraciones– propicio para producir sentido y captar la mirada del lector, establecer una comunicación sin duda más instantánea entre el artista y el público<sup>264</sup>.

En effet, il existe un lien très étroit entre les illustrations choisies pour les pages de couverture et les récits. Ainsi, dans *Las voces bajas*, sont présentes dès la page de couverture, cinq des quatorze photographies qui jalonnent le récit. Elles s'insèrent dans des feuilles végétales, ce qui allégoriquement rappelle les liens familiaux et les représentations généalogiques des familles. On retrouvera ces clichés insérés dans les chapitres mais sans aucune légende et, compte tenu de la forme autobiographique du récit, le lecteur ne manque pas de penser que les personnes qui y figurent sont, sans doute, les membres de la famille de

---

<sup>263</sup> CARCELEN, Jean-François, *Del silencio y de las voces en Todo lejos de Alfons Cervera*, Narraplus, N°5, 2022, <<https://narrativaplus.org/Narraplus5/Del-silencio-y-de-las-voce-en-Todo-lejos-de-Alfons-Cervera-CARCELEN.pdf>>, page consultée le 14 février 2022.

<sup>264</sup> VAZ, Jorge, in NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto*, Leia, Vol. 20, Peter Lang, 2011, p. 384.



l'auteur, ce qui, par le biais de l'image, le fait entrer dans son intimité. Il faut attendre la page « *Agradecimientos* » pour avoir quelques informations supplémentaires et apprendre que seul un membre de la famille de l'écrivain figure sur ces photos : sa sœur María. Quant aux autres personnes, nous ne savons rien d'elles. L'insertion des images est un moyen d'illustrer le texte écrit et « forme diptyque avec lui », selon l'expression de Liliane Louvel<sup>265</sup>. Les photos prolongent ce qui figure dans le texte et, même si le lecteur ne connaît pas les personnes qui figurent sur les clichés, ces derniers sont une manière de leur rendre hommage et de faire vivre une époque. Comme le précise Liliane Louvel :

Célébration du passé, réhabilitation des exclus, lien entre le temps, la mémoire et la réalité, valeur d'authentification, modèle d'écriture informant le texte lui-même, tous les prétextes seront bons et les allers-retours entre écriture et photographies, « révélateurs »<sup>266</sup>.

Les images ancrent les récits dans une réalité et attestent de leur véracité. C'est ainsi que dans l'ouvrage, *Los libros arden mal*, après la dédicace à Antón Patiño Regueira « librero y naturalista », est insérée la photographie prise à La Corogne, après le coup d'état du 18 juillet 1936, de l'autodafé des livres. De par la proximité de la dédicace et de la photo, on comprend aisément le propos de l'auteur qui est de condamner ces actes et de dénoncer leurs auteurs. Remarquons qu'à la fin de l'ouvrage figure également une carte. Une note de l'auteur précise qu'il s'agit...

[...] de un mapa del recuerdo, de una evocación trazada a mano. Eso explica que aparezcan espacios del presente y del pasado, y lugares de tiempo de la República como la biblioteca de Germinal o el Ateneo el Resplandor en el Abismo. (*LAM*, p. 802)

Apparaît également le fragment d'un journal d'époque. Le gros titre attire l'attention : « El fascismo conspira continuamente contra la libertad del pueblo. Los revolucionarios debemos estar alerta ». Ces deux images qui encadrent le récit semblent venir le compléter. La date de parution du journal, le 12 juillet, donne une tonalité prémonitoire au titre accentuant le dramatisme des faits qui ont suivi. Un article de ce journal est consacré à la fête de « los Caneiros » de Betanzos et au train spécial qui devait y conduire la population, évènement souvent mentionné par les personnages du livre.

---

<sup>265</sup> LOUVEL, Liliane, *Texte / Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 96.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 100.

Outre la présence « physique » de la photo, il faut mentionner les descriptions qui sont présentes dans les récits comme autant « d'expressions silencieuses<sup>267</sup> », ainsi dans *Las voces bajas*, on retrouve un chapitre intitulé : « La foto de familia » et dans *Los libros arden mal* : «Las fotos ».

Dans le premier ouvrage, il est précisé dès la première ligne qu'il n'existe qu'une seule photo de la famille au complet et le mot « única » sera répété à trois reprises dans le premier paragraphe, ce qui confère à cette image une valeur exceptionnelle. Cependant il est aussi indiqué qu'il ne s'agissait pas de la première photo de famille. En effet, la mère avait voulu en faire une quelques années auparavant mais elle avait été victime d'une escroquerie car le photographe n'avait jamais pris le cliché. Et c'est précisément cette photo qui n'existe pas dont le narrateur se souvient parfaitement car elle dit un bonheur perdu, elle évoque le souvenir d'une époque heureuse où toute la famille était réunie : « Allí estamos nosotros, sonrientes, unidos como nunca » (*LVB*, p. 139). Il parle de « un escenario difícil de olvidar » et par le biais des mots il recrée le décor : « un día festivo », « muy luminoso », « todo el mundo lleva algo de luz este domingo ». Faire cette photo est « no sólo un acto de felicidad, sino de responsabilidad. Una cuenta pendiente con el destino ». C'est un moyen de fixer sur le papier ce moment de bonheur familial. Parler de l'absence de cette photo est à la fois un moyen de dire l'absence de ceux qui auraient dû y apparaître et aussi les sentiments que ces absences suscitent chez le narrateur. Dans un de ses articles qui figurent dans *A cuerpo abierto*, intitulé « Los otros miembros de la familia », l'auteur cite une phrase de John Berger qui montre l'importance des photos :

Frágiles imágenes muchas veces llevadas toda la vida cerca del corazón o puestas en la mesilla de noche, se usan para referirse a eso que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir<sup>268</sup>.

Cet article évoque l'importance des animaux dans les foyers et le fait qu'ils ne figuraient pas dans les registres. En revanche, on les retrouve dans les albums de famille ainsi que dans la « memoria oral ». Ces photos racontent de manière silencieuse le passé des personnes et

---

<sup>267</sup> J'emprunte ici l'expression à Eugénie Romon qui l'utilise dans son article consacré à Soledad Puértolas : « Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas ». ROMON, Eugénie, « La escritora Soledad Puértolas y el silencio », in NOYARET, Natalie et ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, op. cit., p. 34.

<sup>268</sup> RIVAS, Manuel, *A cuerpo abierto*, op. cit., p. 297.

permettent de maintenir vivants les êtres chers, comme le montrent les portraits présents sur les meubles des maisons :

En las estanterías del armario hay un enjambre de gente. Retratos que se ponen a hablar, que recuerdan. Tres generaciones de trabajadores de Altos Hornos de Vizcaya<sup>269</sup>.

Dans le même ouvrage, il est relevé au sujet d'une femme de pêcheur que, pour son mariage, « No hubo foto de boda<sup>270</sup> ». L'absence de photo est également parlante car elle dit la pauvreté de ces personnes qui n'avaient pas les moyens de s'offrir l'immortalisation de cet instant ni la captation de leur bonheur.

Ce sont des témoignages du passé qui peuvent également s'avérer douloureux, comme c'est le cas dans *El último día de Terranova*, où une photo attire l'attention de Garúa :

Se trata de una foto que eclipsa a las demás. ¿Por qué? Porque es una foto que se está riendo. Sí, se podían oír las risas. No eran estruendosas. No eran carcajadas. No eran risas a la cámara. Estas risas que fermentaban en la foto y transfiguraban todo. Tan punzantes o más que los rostros del dolor. (*UDT*, p. 114)

La description se fera de manière fragmentée dans le chapitre, et la curiosité de Garúa, ainsi que celle du lecteur, concernant le troisième homme qui figure sur l'image aux côtés d'Amaro et d'Eliseo, ne sera assouvie qu'à la fin, car révéler l'identité de cette personne et revenir sur les faits passés sont des actes douloureux pour Amaro Fontana, ainsi que pour son fils qui ne veut pas entendre la vérité :

Tardé un rato en responder, no porque estuviese distraído o no supiese hacerlo, sino porque estaba viendo lo que ella no veía, las fotos que hay detrás de la foto, en el mismo marco, pero invisibles. [...] No lo sé muy bien, mentí. Un amigo de ellos. Un tal Atlas.  
[...] ¿Y él ¿Quién es el tercero de la foto?, preguntó Garúa. [...]  
¿Quién?  
Ese que está con vos en la foto de la excavación. Y añadió en el abrasador silencio: El más lindo de los tres.  
Mis padres en ese momento eran de piedra. Eran cuarcita. [...]  
Yo no quería que hablase. Llevaba mucho tiempo esperando ese momento, oír de su boca la verdad, lo que había y no había de leyenda. Pero ahora que se esforzaba por extraer palabra a palabra con sacacorchos, quería levantarme, abrazarlo, rogarle, implorarlo: Guárdalo, guarda ese secreto, padre, es tu propiedad, tu sombra, tu bicho, tu amor. (*Ibid.*, p. 124)

Si l'ami d'Amaro Fontana est présent sur la photo mais absent dans la réalité, c'est parce qu'il a été assassiné à sa place. En revanche, l'inverse se produit pour Amaro. En effet, son fils

---

<sup>269</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 178.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 153.

se rappelle une autre photo prise lors de l'une de ses conférences sur Rosalía de Castro, destinée à illustrer un article de journal. Le pouvoir décide alors de « borrallo ». Suite à cela, ses amis « venían a ver a Terranova al Hombre Borrado y hacían chanzas porque, en esa demostración de insania, el Régimen había quedado en ridículo. Pero, en el fondo, su cuerpo había sufrido el borrado » (*Ibid.*, p. 74). Il s'agit de nier l'existence même des individus en effaçant les traces de leur vie et cela allant jusqu'à modifier les images. Il en va de même pour Santiago Casares, dont Gabriel dit que « tardaría más en ver una fotografía » (*LAM*, p. 452). Quand il la découvrit « sintió, sí, una alegría arqueológica » et il la garda dans un coffret où il avait l'habitude de mettre « las donaciones familiares más valiosas ». La métaphore de l'archéologie souligne la rareté du document et lui confère une valeur historique. Pour l'enfant elle a beaucoup de valeur car il a toujours entendu parler de la personne qui y figure, Santiago Casares, en termes très péjoratifs, alors que les informations qu'il a pu recueillir ont nourri l'admiration qu'il éprouvait pour lui. Il est précisé que Gabriel « se identificaba con lo que decía la firma, con lo que escribía aquel muchacho » (*Ibid.*, p. 454). Malgré les efforts du régime, grâce aux écrits et aux documents tels que la photo, le souvenir de Casares perdure et arrive jusqu'aux nouvelles générations illustrant ainsi les mots de Lilian Louvel au sujet des photos qui font « revivre des êtres et des choses disparues<sup>271</sup> ». C'est aussi ce que Barthes appelle « le retour du mort<sup>272</sup> ». Si cette photo de Santiago Casares se trouvait parmi les documents cachés du père de Gabriel, il y en avait deux autres, en revanche, qui figuraient en bonne place dans sa bibliothèque : « dos fotos que ocupaban uno de los lugares preferentes », et qui étaient celles de Schmitt. Le chapitre insiste sur l'opposition de la place qu'occupent les photos et qui est le reflet de la situation du pays. Ainsi :

La *Coccinella septempunctata* entró en casa poco después de que apareciese la foto de Santiago Casares en el interior de *La máquina del tiempo*. Ahora ya sabía cómo era el muchacho de Durtol y Panadeiras 12. A partir de ahí se lo podía imaginar creciendo.

El señor Schmitt, por el contrario, estaba allí, en un estante principal de la biblioteca, detrás de la silla de su padre y compartiendo palco, como quien dice, con otros notables que el juez admiraba. (*LAM*, p. 458-459)

Cette place privilégiée rend compte de la position et de l'idéologie du juge. De la même manière, une longue description des photos reviendra par la suite, sur la disparition de *don Carlos* de ce même lieu. L'absence de la photo témoigne de l'évolution des temps. Le juge qui, au préalable, affichait son admiration pour le juriste allemand, comme le témoigne

<sup>271</sup> LOUVEL, Liliane, *Texte / Image. Images à lire, textes à voir, op. cit.*, p. 104.

<sup>272</sup> BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p. 23.

ironiquement l'expression en italique qui reprend la manière dont il le désignait, ainsi que l'orgueil d'avoir une dédicace de la part du « venerable maestro », a par la suite, fait disparaître la photo. On insiste également sur les dates des deux clichés : 1942 et 1962, ce qui donne lieu à un commentaire : « Es curioso, a pesar del tiempo transcurrido no parece haber gran diferencia entre ambas, tal vez porque la calidad de la más reciente no es mejor que la de la primera » (*LAM*, p. 459). Manière de montrer que rien n'a changé dans le pays ; ce sont toujours les mêmes idéologies qui dirigent. Et, si le juge a enlevé les photos de Schmitt, devenues trop gênantes au fil du temps, il en garde une autre, où, il figure avec le nouveau ministre de l'Information, dont le nom n'est pas cité mais que le lecteur peut identifier : « ya era conocido de su padre, incluso compañero de caza » (*Ibid.*, p. 460). Ces photos, exposées bien en évidence, témoignent de la fierté du juge de compter parmi ses amis des personnes importantes et influentes tout en montrant à quel camp il appartient. Enfin, elles sont pour lui un motif d'orgueil ostentatoire étant donné que « permitían [...] describir aquel acontecimiento al que había tenido la suerte de ser invitado » (*Ibid.*, p. 460). Ceux qui entrent dans sa bibliothèque peuvent, d'emblée, se rendre compte de la puissance et de la position du juge rien qu'en les voyant.

Contrairement au juge, son beau-frère : Leica, qui est photographe, ne veut pas photographier les hommes du pouvoir et il est mortifié d'avoir été choisi pour faire une photo officielle du dictateur qui sera ensuite affichée dans les écoles, les administrations, et établissements de tout le pays, rappelant au quotidien la domination et l'autorité de Franco. Le narrateur de *Las voces bajas* se souvient de cette sorte de portraits en ces termes :

En la pared del fondo, detrás de la mesa del maestro, la escuela estaba presidida por un crucifijo y por un gran retrato de Franco [...] Y Franco de emperador, mirar altivo, por encima de su estatura, con ese poder presencial que da el ir bien abrigado. Dos años con la misma escenografía de frente son muchos años. (*LVB*, p. 121)

Le choix du prénom : Leica n'est pas anodin, il renvoie à son métier, puisqu'il s'agit d'une marque connue d'appareils photo. De plus c'est avec un appareil de cette marque que le célèbre Robert Capa couvrit la guerre civile espagnole témoignant de ce qui s'est passé. Le personnage prétend que l'appareil photo est doté de vie et que c'est lui qui prend les clichés : «Es ella la que decide qué gente le gusta retratar o no. Ella escoge. Ella las mueve adrede » (*LAM*, p. 560). Dans l'ouvrage *En salvaje compañía*, un récit intitulé « El leikista » a également pour personnage un photographe qui devait prendre en photo une famille lors d'une veillée funéraire, ce qui est déjà peu banal en soi mais ce qui l'est davantage est l'ambiance joyeuse

qui y règne et qui ressemble bien plus à celle d'un mariage, laissant supposer le peu de chagrin provoqué par cette disparition. À tel point que le photographe est obligé de réclamer « ¡Un poco de tristeza señores!<sup>273</sup> ». Ce personnage rappelle également celui que l'on rencontre dans *Las voces bajas* qui avait fait semblant de prendre la famille du narrateur en photo. El « leikista » nous est présenté ici comme une personne qui semble malheureuse, qui s'adonne à la boisson, qui « ignoraba como invisibles a los vecinos, y no podía esperar la visita imprevista de un amigo por la simple razón de que había borrado de su mente el concepto mismo de la amistad<sup>274</sup> ». Il semble précisément habité par ces photos qu'il n'a pas prises : « pensó en las antiguas fotos perdidas, hechas sin filme, y que ahora no se le iban de la cabeza<sup>275</sup> ». Paradoxalement, il ne voit pas les personnes qui vivent autour de lui, ni la mort qui vient frapper à sa porte, alors que tous ces inconnus restent gravés dans son esprit, peut-être en raison des remords qu'il éprouve d'avoir privé les familles de ces instants qu'il aurait immortalisés par un cliché. Ces remords sont un autre point commun avec Leica qui semble hanté par le souvenir d'avoir détruit des photos compromettantes : celles qu'il avait prises de ses amis ainsi que du bûcher qui a détruit les livres. Elles constituaient une preuve qui aurait pu le faire tuer : « Andar con ellas era como tener una bala en la sien » (*LAM*, p. 782). Depuis leur destruction il entend les reproches que lui fait son appareil photo, comme le crayon dans le récit *El lápiz del carpintero* : « Tenías que guardar aquella película como en un peto de ánimas » (*LAM*, p. 782).

On retrouve un autre photographe dans *Los libros arden mal* : Hércules, à qui Leica a cédé son appareil ainsi que le cheval Cariri. Tous deux sillonnent la ville et sont les témoins de ce qui s'y déroule. Pour certains, c'est une joie d'être pris en photo comme le souligne Gabriel<sup>276</sup> ; en revanche, pour d'autres, la présence et le regard de ce photographe inconmode. C'est le cas du censeur Tomás Dez pour qui « Su mirada orbital le causaba inquietud. [...] Era mucho mirar » (*LAM*, p. 388). Et il se demande :

¿Por qué no se había marchado él también, el coloso, el cowboy, el gañán, el atrasado, el campeón, el hijo de puta, por qué no se había marchado él también en vez de andar recorriendo la ciudad como un fantasma con un cuadrúpedo de madera? (*Ibid.*, p. 388)

La gêne que ressent le censeur en présence de Curtis provient, peut-être, du fait que celui-ci peut garder en mémoire, par le biais de ses photos, les actes commis dans la ville, en

---

<sup>273</sup> RIVAS, Manuel, *Lo más extraño, cuentos reunidos*, Debolsillo, 2015, p. 432-433.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> « Un buen punto en el que detener Curtis su caballo Carirí para que los chavales se subiesen a las ancas y se fotografiasen agarrados a su crin natural, negra como el azabache » (*LAM*, p. 314).

authentifier l'existence et les transmettre aux générations futures. D'ailleurs, Leica prétendait que « La memoria de Curtis era fotográfica [...]. Una cámara sin obturador » (*Ibid.*, p. 67). Le rapprochement de la mémoire et de la photographie n'est pas anodin car ce sont deux moyens de capter ces instants afin d'en garder une trace. Comme le souligne Roland Barthes, la peinture<sup>277</sup> ...

peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé<sup>278</sup>.

Par la suite, il est précisé que « cuando era fotógrafo ambulante, e iba con el caballo de madera, el perplejo y el indómito se turnaban para ir de cámara o de jinete invisible. Por eso, unas veces Hércules no hablaba y otras iba hablando solo » (*Ibid.*, p. 72). Par son regard et ce qu'il peut voir, Curtis est un témoin et aussi une force d'opposition visible qui dérange les représentants du pouvoir. Le couple qu'il forme avec son cheval évoque les héros des westerns qui défendent les opprimés. C'est ainsi que le voit le censeur, comme « un impertérito fotógrafo cowboy » (*Ibid.*, p. 230). Son cheval peut également faire penser à celui de Troie car, grâce à ce métier, Hércules peut se glisser partout dans la ville et garder des traces dans son appareil. Il est intéressant de remarquer qu'un personnage du roman, Sulfe, en faisant cadeau du mot « colofón » à Gabriel, lui raconte son origine qui est en lien avec cet épisode mythologique. C'est en effet le devin Calcas qui en est à l'origine du stratagème. Or, un devin est celui qui a des visions, qui voit, ce qui n'est pas sans rappeler Curtis.

Un autre personnage qui se retranche derrière son appareil photo et qui l'utilise comme une manière de s'exprimer est Lucho Malpica dans *Todo es silencio*. Comme nous l'avons déjà observé, il semble incapable de verbaliser ses sentiments envers Leda, cependant il la photographie avec un soin tout particulier qui semble aller au-delà du besoin d'avoir des preuves pour démanteler le trafic de Brinco. Celui-ci va d'ailleurs lui proposer de l'argent afin de le corrompre et lui suggérer qu'il pourrait s'adonner alors à « la fotografía artística », (*TES*, p. 191), au lieu de le faire en tant que policier pour avoir des preuves. Cette fonction de la photographie est également exploitée dans ce récit car il s'agit d'un moyen de réunir des preuves contre les trafiquants et aussi de faire avancer l'enquête. C'est pour cela que Brinco détruit l'appareil d'un journaliste et brûle un cliché où il apparaît en compagnie de Pablo Escobar.

---

277 BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 120.

Mais les photos sont également une sorte de prolongement de l' « œil » des personnages et il y a sans cesse un jeu entre l'espion et l'espionné. Ainsi Fins prend en photo Leda et Brinco dans un moment d'intimité, la caméra lui permet de rentrer dans cet espace en faisant de lui « un voyeur », comme le souligne le récit : « El ojo y el pulso estaban fuera de toda misión. Sin saberlo, la pareja obedecía el deseo de la cámara » (*Ibid.*, p. 149). Cependant, quelques chapitres plus loin, Brinco lui présente cette même photo qu'il qualifie de « obra de arte », montrant ainsi qu'on l'informe des actions de Fins et qu'il le fait surveiller. Cette situation était déjà mentionnée auparavant quand le jeune policier surveillait Mariscal, on parlait alors de « vigilado y espía » (*Ibid.*, p. 108) et le vocabulaire de la chasse était utilisé pour décrire le geste de Fins : « acarició la Nikon F, como había visto hacer de niño a un cazador con el hurón » (*Ibid.*, p. 108). De plus, le verbe « disparar » est employé pour désigner l'activité du policier car ces photos sont le moyen de réunir des preuves pour mettre un terme aux différents trafics qui existent dans la région. La frontière entre le regard du policier dans l'exercice de ses fonctions et quand il ne travaille pas, est très mince, voire inexistante, comme le souligne Mara : « Ya sé que dicen que si eres de investigación no se cierra nunca el obturador. Pero ayer era mi día libre y quería llevarlo cerrado » (*Ibid.*, p. 151).

Enfin, pour Fins la photo semble être un moyen d'expression qui « dit autant sur le sujet qui photographie que sur l'objet photographié<sup>279</sup> », pour reprendre la formule de Liliane Louvel. Les clichés qu'il prend de Leda peuvent être qualifiés d'œuvre d'art et il utilise l'appareil comme un moyen de se rapprocher d'elle. La description qui est faite de la manière dont il la photographie revêt une connotation sensuelle à travers un vocabulaire équivoque comme : « rozando su cara, sin ella saberlo », « un estremecimiento desconocido, el nervio óptico poniendo en vilo todos los sentidos, sumergiendo todo en un tiempo extraño, de presente recordado », « probó los teleobjetivos. Enfocó y desenfocó y enfocó de nuevo. La Nikon F, con un zoom 70-200, como una prolongación punzante. Ruda, deseosa, infalible » (*Ibid.*, p. 140).

La photographie est donc un moyen d'expression qui revêt plusieurs fonctions dans les ouvrages de notre étude ; elles se trouvent synthétisées par une phrase de Liliane Louvel :

Célébration du passé, réhabilitation des exclus, lien entre le temps, la mémoire et la réalité, valeur d'authentification, modèle d'écriture informant le texte lui-même, tous les prétextes seront bons et les allers-retours entre écriture et photographies, « révélateurs »<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 100.



On peut ajouter enfin, le paratexte que constitue la page de garde. En effet, les illustrations choisies reprennent des thématiques importantes qui seront développées dans les récits ou des scènes qui y figurent. Il convient de remarquer que le récit *Los libros arden mal* est encadré par la photo qui montre les livres brûlés en 1936 au début et qu'à la fin figure une carte de la ville accompagnée d'une légende. L'auteur apporte des précisions sur ces documents dans une note précisant :

Hay que subrayar que se trata de un mapa del recuerdo, de una evocación trazada a mano. Eso explica que aparezcan espacios del presente y del pasado y lugares del tiempo de la República como la biblioteca de Germinal o el ateneo El Resplandor en el Abismo. (*Ibid.*, p. 801).

Une fois de plus, par le biais de cette carte, les espaces que le Régime a voulu effacer et qui sont évoqués dans le récit, peuvent revivre et le lecteur peut en prendre connaissance. Photos et cartes sont autant de témoignages silencieux qui permettent de lever le silence sur des actes ou des personnes du passé. Voyons précisément comment se manifestent le silence des vainqueurs et celui des vaincus dans les différents ouvrages qui nous occupent.

### **I. D. 3. Silence des vainqueurs, silence des vaincus**

« Le vaincu est réduit au silence<sup>281</sup> », écrit David Le Breton et cela est d'autant plus vrai dans les régimes autoritaires comme le montrent les textes de notre corpus. L'imposition de ce silence se fait par le biais de la violence comme le soulignent les expressions utilisées par Jaworski :

Le pouvoir a les moyens de réduire au silence l'opposition en tuant ou en emprisonnant ses adversaires, en bâillonnant la presse ou les intellectuels, en brisant toute volonté de lutte. Il détruit toute parole susceptible de le mettre en question<sup>282</sup>.

C'est, en effet, ce que mettent en évidence les récits de Manuel Rivas. La disparition physique des personnes est souvent évoquée, que ce soient des personnes ayant existé ou bien des personnages fictifs. C'est particulièrement le cas dans *Los libros arden mal*. On y retrouve le poète Federico García Lorca, Ánxel Casal, fondateur de la maison d'édition Lar, le peintre Luis Huici Fernández aux côtés d'autres personnages comme les membres du groupe « del Resplandor », Flora del Papagaio, le boxeur Arturo da Silva qui a été « borrado del mapa. No

---

<sup>281</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 96.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 94.

hay con quien se pueda hablar de él. Sólo con los que lo mataron » (*LAM*, p. 267). C'est le cas aussi du personnage de Corea. Tout au long du chapitre nous avons des expressions comme « fue la penúltima vez que los vio », « la última vez que los vio », « fue la última carcajada que se oyó », qui annoncent la disparition de ce personnage et de sa compagne. En effet, le chapitre se termine par les mots de policiers : « y estos dos, el golfo de la coronilla de caballo y la puta de la media cara, estos dos se vienen con nosotros. A ver, documentación » (*Ibid.*, p. 546). Le silence qui suit ces paroles est aisément interprétable car il renvoie à leur disparition physique. Et, comme pour confirmer cela, ils ne réapparaîtront plus dans le roman.

À ces disparitions physiques, il convient d'ajouter celles qui sont la négation de leur existence en vie comme pour Santiagos Casares déjà évoqué ou Amaro Fontana dans *El último día de Terranova*. D'autres sont condamnés à vivre dans un état fantomatique, trouvant refuge dans la nature comme le père de Castro dans *La mano del emigrante* ou encore le père de Silvia, couturière qui apparaît dans *Los libros arden mal* à qui Curtis prend de la nourriture en pensant qu'elle était destinée à un « ánima ». Son ami « Terranova siempre decía que por allí andaba un Invisible. Un ex-hombre » (*LAM*, p. 190). Ces pratiques ne sont pas spécifiques au régime franquiste car d'autres pays ayant connu des dictatures sont mentionnés comme le Portugal de Salazar ou l'Argentine. C'est de ce dernier pays qu'est originaire Garúa (*UDT*), qui a été contrainte de fuir les militaires et de s'exiler en Espagne. Au sujet de l'exil, David Le Breton dit qu'il « est un autre moyen d'invalider la parole en la réduisant au silence à cause de son éloignement<sup>283</sup> ». C'est le cas également pour l'oncle Eliseo qui a dû partir à cause de son homosexualité pour échapper à la persécution. Il y a également le silence que jette l'État franquiste sur certains scandales qu'il ne veut surtout pas voir divulgués comme celui de la maladie dont souffre le héros de *El último día de Terranova*. Dans une lettre son père révèle :

Toda la información relativa a la epidemia de la poliomiélitis está manipulada o vetada. [...] Ni siquiera aceptan abrir un registro oficial de los casos, porque la cifra reventaría la ley del silencio. (*UDT*, p. 233)

C'est aussi le silence qu'enveloppe la présence de jeunes filles « amarradas a las camas con correas » et que les médecins nommaient à voix basse « niñas jorobadas » (*Ibid.*, p. 81). Elles se trouvaient dans *El pulmón de acero*<sup>284</sup> au même moment que le narrateur et face aux questions que celui-ci posait à l'infirmière, Sara, celle-ci, « calló. Miró hacia otro lado ». Quand

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>284</sup> Le personnage nomme « pulmón de acero » l'appareil qui l'aidait à respirer lors de son séjour dans un sanatorium.

son père s'y intéressa aussi « [r]ecibió una respuesta semejante, la del silencio » (*Ibid.*, p. 82). Lorsqu'elles s'enfuient du sanatorium, Vincenzo Fontana va, à son tour, garder le silence face aux questions que lui posent les médecins et Sara. Cette fois-ci, il s'agit d'un silence protecteur. Le narrateur signale : « nunca abriría la boca », « ni despegué los labios », « algo dentro de mí me obligó a mantener la boca cerrada » (*Ibid.*, p. 83). Dans le mutisme du personnel face aux questions posées, on peut voir un silence complice de ceux enclins à cacher les atrocités du régime. Silvia, personnage de *Los libros arden mal*, déjà évoquée était l'une de ces enfants. On nous dit qu'elle avait été l'une de ces « niñas presas » (*LAM*, p. 566). Les mots figurent entre guillemets dans le texte car ils reprennent certainement ceux utilisés par le personnel pour les désigner. Le sanatorium peut ainsi rappeler la condition du pays tout entier, car on y enferme des personnes contre leur gré, leur faisant subir des traitements cruels et on les désigne par leur maladie et non par leur nom, leur refusant ainsi une identité. C'est pour cela que Silvia, en échange de la cape brodée pour Franco demanda « un pasaporte y un permiso de trabajo en el extranjero ». À son tour, elle quitte le pays.

Il y a non seulement la volonté de réduire au silence tous ceux qui s'opposent au Régime et ont des idées contraires aux leurs, mais aussi, toute manifestation culturelle ou artistique qui irait à l'encontre de celle dictée par les autorités. Nous voyons cela à travers la censure qui sévit fortement et dont l'un des exemples est le sujet de l'ouvrage *Los libros arden mal*, puisqu'il s'agit de détruire tous les livres mis à l'index par les franquistes. Le patron du journal qui donne des conseils à Balboa au sujet de sa carrière résume très bien la situation en lui expliquant : « Quien manda en las palabras, manda en nosotros, por dentro y por fuera » (*LAM*, p. 495). Il lui explique aussi comment les autorités changent les photos et les textes. C'est aussi ce que fait Dez avec les poèmes d'Aurelio Anceis qu'il s'approprie et adapte aux exigences de la pensée dirigeante : « Había rehecho el fragmento de las sirenas en "Vivas de rigor" como un texto aparte, de lenguaje provocador por explícito pero envuelto en la lección moral de un destino cruel para los transgresores » (*Ibid.*, p. 411). Amaro Fontana est également victime de cette censure car il ne peut publier ses écrits et, après une conférence sur Rosalía de Castro, on ordonna de « borrarlo » de la photo qui devait paraître dans le journal et il dut même vivre « un tiempo enterrado, como « topo » » (*UDT*, p. 75). Le Régime enterre vivantes les personnes et les tue professionnellement et socialement.

Ce silence négatif apporté par le Régime est particulièrement présent dans le chapitre qui décrit les livres qui brûlent. Il est synonyme de destruction et de mort comme le soulignent les diverses expressions qui montrent la domination franquiste : « Pero ahora las armas

automáticas silencian los disparos artesanales », « Silencian para siempre al furtivo que ahorra cartuchos », « Todo queda en silencio », « La novedad, estremecedora, era el silencio. Cada silencio transmitía un horror » (*LAM*, p. 105). On remarque dans la première citation que la synecdoque sous-entend le rapport de force entre les deux parties mais aussi l'inégalité de chances dans le combat. On peut ajouter que l'homme disparaît de ces phrases afin de renforcer l'inhumanité de ces combattants. Enfin, dans ces pages il y a un fort contraste entre les bruits du quotidien d'avant la guerre qui suggèrent une ambiance joyeuse et insouciant et leur brutale interruption :

Estuvo atento interpretando todos los ruidos, escuchando durante el día las voces en la Academia. O lo que decían las voces hablando de los otros. Y no oyó a Flora, ni hablar de ella. Le gustaría oír la ráfaga de su baile. La telegrafía de sus tacones. Vuelve a pensar en ella, en Flora, porque de nuevo se oyen disparos. Intenta interpretar el sentido de las detonaciones. Y después disparos contados cartucho a cartucho. Alguien trata de no perder ningún tiro. Cada uno de ellos suena como el definitivo. [...] Pero ahora las series de las armas automáticas silencian los disparos artesanales. Barren a ras del cielo. Y cuando se cansan, los tejados, contando los cartuchos, uno a uno, en golpes de badajo, tan espaciados que da tiempo a imaginar de dónde vienen y adónde van. Las series de las automáticas regresan con renovada furia. Muerden en todos los tejados. Silencian para siempre al furtivo que ahorra cartuchos. [...] Todo queda en silencio. La luna llena, atónita, en la curva del litoral de Mera. Estaba siendo un hermoso verano cosido a balazos. (*Ibid.*, p. 101-102)

Les descriptions de combat alternent avec celles des fêtes et des jours heureux, afin de renforcer le contraste et, par là même, le bonheur perdu :

Las playas estaban atestadas de gente. Este año la ropa de baño ganaba color, en tonos muy vivos que esmaltaban los cuerpos, al tiempo que perdía tamaño, descubría los hombros, los muslos hasta las ingles, lo nunca visto. Las maravillas antiguas y modernas llenaban el jardín... (*Ibid.*, p. 103).

L'utilisation du pluriel, l'allusion chromatique et le vocabulaire élogieux suggèrent l'insouciance et la gaieté du moment qui va se terminer brutalement comme le montre quelques pages plus loin l'oxymore : « Hubo un silencio de disparos » (*Ibid.*, p. 161) qui vient achever une autre description des affrontements où le chaos se reflète à travers le bruit qui parvient jusqu'à Curtis enfermé dans une pièce. Le fait qu'il n'entende que les sons contribue à amplifier l'atrocité de la scène car il ne peut que l'imaginer :

Las sirenas sonaron el día del Carmen. Y poco después, con el golpe militar, volvieron a sonar. Sin descanso. En el desván de la Academia, Curtis pudo ir escuchando la secuencia. Él no podía ver. Oía. Disparos, sirenas. Disparos contra sirenas. Durante algún tiempo los disparos sonaban a balbuceos, como si resbalasen por el pelo grasoso del eco de las sirenas. Aumentaban los disparos, disminuían las sirenas. El sonido de las sirenas tenía forma circular, carnosa, lenta, labial. El de los tiros, de rectas que se multiplicaban, que tiraban unas de otras cribando el

espacio. Hubo un instante en que sólo se escuchó una sirena. Muy nítida. En largos pitidos. Hubo un silencio de disparos. También parecía que los disparos estaban a la escucha, sorprendidos. Luego una fuerte descarga. Se pudo oír la agonía del último sonido cribado, a quemarropa. Muchos de los banderines están deshilachados, mordidos. La atmósfera en la que arden los libros está llena de huecos. Está agujereada. (*Ibid.*, p. 161)

À la suite de ces combats, il va peser sur la société un autre silence, celui de la censure et de la répression. Ce n'est donc pas un hasard si, dans *El último día de Terranova*, à la même époque, Amaro Fontana choisit de faire une présentation sur la poétesse galicienne Rosalía de Castro et de centrer son exposé sur la défense des plus faibles, de ceux qui souffrent, à travers un enfant qui chante des « coplas populares ». En effet, la culture populaire et la langue galicienne sont deux autres aspects que les autorités veulent faire disparaître. D'où l'interdiction de la fête des « Caneiros » dont on a déjà parlé, et qui était tant attendue par la population. De la même manière, dans *Las voces bajas*, le narrateur se souvient des prêtres qui leur faisaient découvrir la « teología de la Liberación », dont un qui « hablaba gallego », et qui « fueron amables en tiempos que no lo eran. La Iglesia a la que pertenecían no lo fue con ellos, talados como árboles » (*LVB*, p. 164). Le narrateur lui-même fut arrêté à Madrid et le policier qui l'interrogea lui dit : « Y eres gallego, claro. ¡Te canta el acento! » (*Ibid.*, p. 197). Face à cette répression et afin de rompre le silence imposé, il est naturel que la population ait essayé de trouver des moyens d'expression pour contourner la censure et recouvrer la parole. Comme le souligne David Le Breton, « la rébellion emprunte la voie de la poésie, de la musique, de l'image, de la chanson, à travers des allusions particulières sur lesquelles nul ne se trompe. Le fil du sens enjambe la nécessité du silence dans le clin d'œil de sa formulation.<sup>285</sup> ». Ceci rejoint ce qui a été dit précédemment sur le rôle de la musique, des fêtes populaires et des contes : elles représentaient des moyens pour le peuple de briser le silence qu'on voulait lui imposer. Pour la même raison les lieux, qui leur permettaient de s'exprimer librement étaient fermés comme « el ateneo del Resplandor » dans *Los libros arden mal*, « el seminario de los estudios » dans *El último día de Terranova*, ou encore le premier pub dans *Las voces bajas*, où la jeunesse pouvait rencontrer chaque jour « la salvaje compañía de la música y de la gente que decía lo que no se podía decir » (*LVB*, p. 167).

Cependant, le silence peut également devenir un acte de rébellion et de résistance, comme, par exemple, lors de l'exécution publique de jeunes républicains accusés de préparer une révolte dans la caserne d'Atocha. Les répresseurs voulaient en faire un exemple mais face

---

<sup>285</sup> LE BRETON, David, *Du silence, op. cit.*, p. 94.

au courage de ces jeunes la foule « va enmudeciendo. Aquel silencio fue el último gran acto de resistencia » (*LAM*, p. 559). De la même manière, à propos du passé de Schmitt il s'avère que : « Hubo quien ejerció al menos la resistencia del silencio ante la aplastante máquina totalitaria. Schmitt, no » (*Ibid.*, p. 592). Il atteint même une dimension héroïque dans *El último día de Terranova*, quand une ancienne détenue délivre son témoignage au sujet de la torture qu'elle a subie et dit : « Juré que no hablaría ». Plutôt que parler elle préfère se mordre la langue « hasta partirla » (*UDT*, p. 200).

Cette manière de manifester son opposition par le biais de l'expression silencieuse ne se rencontre pas uniquement dans le domaine politique. En effet, Vincenzo Fontana dans *El último día de Terranova*, refuse d'adresser la parole à son père au moment de l'adolescence. Afin de parler de cette rupture entre père et fils le narrateur utilise un champ lexical en lien avec la guerre : « se rompió el hilo », « una declaración de guerra », « un sentimiento de maltrato » (*UDT*, p. 93). Ce silence signifie toute la révolte de Vincenzo qui est en opposition à ce qu'est son père. Il ne pense qu'à s'éloigner de lui, de la maison et de tout son environnement. Il l'exprime en ces termes : « Yo quería ir en sentido contrario » (*Ibid.*). On perçoit également de la colère, car son père ne lui rendait pas visite au sanatorium, et aussi de la déception car il dit qu'à cette époque-là, pour lui, Amaro n'était que « el Hombre Borrado » (*Ibid.*, p. 95). Et, quand un ancien collègue de son père lui demande de transmettre un message à Amaro, Vincenzo ne le fait pas : « Ante él callé. No dije nada » (*Ibid.*, p. 97). Cependant, ce silence le poursuit car il semble avoir des regrets. C'est aussi par un silence plein d'hostilité que Brinco répond parfois à Mariscal car le jeune homme ne peut rien faire contre lui. Nonobstant, ce dernier ne semble pas y accorder trop d'importance : « no parecía ni sorprendido ni afectado por aquella silenciosa hostilidad » (*TES*, p. 47). La mère de Brinco, Sira, garde aussi un silence obstiné face à Mariscal, lui signifiant qu'elle ne l'aime pas et que c'est certainement parce qu'elle y est obligée qu'elle entretient des relations avec lui. Son attitude a d'ailleurs comme effet de perturber Mariscal car, dans son for intérieur, il demande : « Llámame cosas, Sira. Insúltame » (*Ibid.*, p. 163). Néanmoins, il ne dit rien à voix haute car ce serait un aveu de faiblesse. Il n'y a pas que sa maîtresse, Sira qui lui exprime de l'hostilité par le silence ; sa femme, Guadalupe, le fait également. Ainsi, quand il lui rend visite pour lui offrir un cadeau à l'occasion de leur vingt-cinquième année de mariage et lui demander de passer un appel pour ses affaires, elle ne lui adressera que deux répliques : « ¿Necesitas algo? » et « No me siento muy bien. Pero gracias por pensar en mí » (*TES*, p. 137). Ces femmes, ainsi que les autres habitants de Noitía, n'ont pas d'autres moyens de s'opposer à ce chef local qui dirige et contrôle tout. Après le silence

imposé par un régime dictatorial, est apparu dans la région galicienne celui instauré par la « mafia » locale qui n'a cessé de prendre de l'ampleur, même si la contrebande existait déjà sous la dictature afin de palier la misère dont souffrait la région, comme on le voit à travers le personnage de Manlle dans *Los libros arden mal*, et qui est présenté dans la page dédiée aux personnages comme « púgil adversario de Arturo da Silva, y después capo<sup>286</sup> contrabandista » (*LAM*, p.13). Ce thème de la contrebande est repris et développé dans *Todo es silencio* qui nous décrit son évolution autour de la figure centrale de Mariscal. Celui-ci a imposé la loi du silence à toute la population de Noitía et cela s'affirme dès la première ligne du livre : « La boca no es para hablar. Es para callar. Era un dicho de Mariscal [...] » (*TES*, p. 9). D'emblée, le personnage est désigné par un surnom qui souligne sa position supérieure de par le rang militaire qu'il occupe, grade dont le *Diccionario de la Real Academia* donne la définition suivante :

1.m. En la milicia antigua, oficial muy importante, inferior al condestable, que era juez del Ejército y tenía a su cargo el castigo de los delitos y el gobierno económico, y cuyo título conservaron luego los sucesores de los que lo habían sido en los reinos de Castilla, Andalucía, etc.

2.m. En algunos países, grado máximo del Ejército.

De surcroît, ce personnage ne se sépare jamais de sa canne qui rappelle le bâton de maréchal, « signe suprême de commandement<sup>287</sup> » qu'il met en avant, notamment lors de la photo prise par un journaliste :

El gerifalte colocó el sombrero, ajustó el ala y luego cruzó los brazos con estudio, dejando sobresalir como mascota, al lado del pañuelo de seda del bolsillo, la empuñadura metálica del bastón. Plata labrada con la cabeza de un faisán. (*Ibid.*, p. 187)

Il adopte cette attitude dominatrice que lui confère le pouvoir tout au long du livre et quelle que ce soit la personne à qui il s'adresse. Que ce soit avec une journaliste, comme nous l'avons déjà démontré, ou bien la population comme le témoigne la phrase : « En orden y en silencio » (*Ibid.*, p. 74), ou encore les autres capos : « Hizo un ademán para callar el jocoso barullo » (*Ibid.*, p. 107). Tous lui obéissent, et quand une des femmes, lors d'un déchargement clandestin de marchandise, commence à chanter il lui ordonne de se taire (« Manda callar ») et tous travaillent « en absoluto silencio » (*Ibid.*, p. 74). On entendra seulement à la fin : « murmurar la letanía del agradecimiento » (*Ibid.*). Ce terme, qui a une connotation religieuse, met en évidence la place que détient ce chef dans la localité ainsi que sa relation avec les

---

<sup>286</sup> On entend par capo la définition donnée par le dictionnaire de la RAE : « Jefe de una mafia, especialmente de narcotraficantes », qui s'appliquera également au personnage de Mariscal dans *Todo es silencio*. <<https://dle.rae.es/capo?m=form>>, page consultée le 15 février 2022.

<sup>287</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 112.

habitants. D'ailleurs, tout souligne sa position seigneuriale : sa manière de s'habiller, toujours en blanc, sa façon de s'exprimer en utilisant des maximes latines, ses études au séminaire, ou sa volonté de mise en scène permanente, comme le montre le champ lexical utilisé lors de sa première apparition dans le livre :

De la oscuridad surgieron dos figuras sin la menor intención de pasar inadvertidas, que se situaron bajo el foco de la accidental claraboya del tejado. Destacaba, al principio, un gigantón que portaba la escopeta. Pero en seguida se puso por delante, en un primer plano, un segundo hombre. Vestía traje blanco con sombrero panamá y se secó el sudor con un paño granate, sin quitarse los guantes blancos, de algodón. Sabían quién era. Sabían que era inútil intentar marcharse en ese momento. Fue él quien tomó posesión. (*Ibid.*, p. 30)

Ce passage, qui met en scène la première rencontre entre Mariscal et les trois enfants, introduit d'emblée le caractère inquiétant du personnage à travers le contraste chromatique. En effet, il se tient dans l'ombre de manière permanente mais scrute tout et sait tout. Le rouge du mouchoir attire l'attention. Le fait que les enfants l'identifient immédiatement et reconnaissent leur impuissance à fuir montre également combien il est connu et craint de tous. D'ailleurs quelques lignes après le « guarda espaldas Carburo » est cité, mais il est tout de suite précisé que « nadie utilizaba esa palabra », car cela équivaldrait à admettre le statut de capo de Mariscal, ce qu'il ne veut certainement pas. On retrouve à travers cette censure des mots les mêmes caractéristiques dans la région que lorsque le régime autoritaire dominait le pays. Par ailleurs, le dictionnaire des symboles signale que « la symbolique du bâton est également en rapport avec celle du feu [...] Le feu a jailli du bâton, selon la légende grecque<sup>288</sup> », et l'on constate que dans deux ouvrages le feu est destructeur. Il réduit en cendres les paroles des livres sous le commandement d'un homme et Mariscal réduit au silence les habitants du village. À Noitía, même le prêtre n'échappe pas à sa loi. En effet, lors d'un prêche il mentionne : « Tomás Brancana, conocido por todos como *Mariscal*, eso no lo dijo, claro » (*TES*, p. 63) et le remercie pour ces généreuses donations. Cet aparté fait par le prêtre montre bien que certaines choses « no se pueden decir », pour reprendre une expression qui revient dans les différents ouvrages.

On remarque que dans ces derniers récits on peut classer le silence en deux grandes catégories, explicitement déterminées par l'auteur lui-même : el silencio amigo y el silencio mudo, ainsi qu'on peut le lire dans *Los libros arden mal* :

---

<sup>288</sup> *Ibid.*



Aun en el callar de las cosas podían distinguirse dos clases de silencio. Un silencio amigo, que nos acompaña, donde se pueden recrear las palabras, y otro silencio. El que atemoriza. A este silencio, dijo Huici, Rosalía de Castro lo llamó «el silencio mudo» (*LAM*, p. 115)

Cette distinction est reprise plus loin dans le même livre par une autre protagoniste : Ó :

También guardaba mucho silencio. Hay que guardar silencio. Ó enseguida distinguió dos clases de silencio. Había un silencio mudo. El silencio de callar lo que no se podía o no se debía decir. Un silencio de de precaución, de miedo. Y después estaba el silencio amigo. El silencio que hace pensar. El silencio que te protege, que deja sitio para meditar. El silencio de la gaita que estaba esperando a Polca. (*Ibid.*, p. 206)

L'expression « silencio mudo » en plus d'être présente dans cet ouvrage, apparaît également dans *Todo es silencio*, certainement parce qu'elle est en lien étroit avec l'autorité déjà évoquée. Ce sont en effet les deux ouvrages qui traitent de manière insistante de la domination dans laquelle se trouve enfermée une catégorie de la population, s'agissant souvent de celle qui est du côté des vaincus ou qui rencontre des problèmes économiques. Dans le dernier ouvrage évoqué, s'insère également la dimension du jeu amoureux entre Fins et Leda et il n'est pas anodin que la dernière entrevue se conclue avec ces mots que l'héroïne ressent comme des « púas ». Cela se produit également à la fin du récit comme s'il s'agissait d'une conclusion et de la fin d'une époque qui s'achève avec la mort de Brinco. Et c'est également de la fin d'une époque heureuse dont parle le poème de Rosalía de Castro d'où provient cette citation :

Aquelas risas sin fin,  
Aquel brincar sin dolor,  
Aquela louca alegría,  
    Por que acabou?  
Aqueles doces cantares,  
Aquelas falas de amor,  
Aquelas noites serenas,  
    Por que non son?  
Aquel vibrar sonoro  
Das cordas da arpa i os sons  
Da guitarra malencónica  
    Quem os levou?  
Todo é silencio mudo  
    Soidá, delor,  
Onde outro tempo a dicha  
    Sola reinou...<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, Edición de Marina Mayoral e Blanca-Ana Roig, Edicións Xerais de Galicia, 2020, p. 190.

L'expression « silencio mudo » est également utilisée pour parler des livres qui brûlent dans le bûcher de la Dársena. Tout au long de l'ouvrage, les livres sont personnifiés et, à l'instar des personnes, ils sont condamnés au silence et, à travers eux, leurs auteurs. C'est également dans ces deux récits que figure le plus grand nombre d'occurrences du verbe « callar », précédé parfois de verbes comme « mandar » ou « hacer » mais aussi beaucoup de négations, telles : « no decírselo a nadie », « no volvieron a hablar », « ya no discutían más », « no abriese la boca », ou encore des expressions qui ont une connotation assez violente : « le sellaban la boca », « poner un bozal en esa boca », « trabar la boca » ... ceci pour *Los libros arden mal*. En ce qui concerne *Todo es silencio*, on observe, d'une part, beaucoup d'assertions telles que « la boca es para callar », « tienen boca y no hablan », « la boca es para callar », « la boca es para callarse », « el que calla bien habla », qui témoignent de l'empreinte et de l'influence de Mariscal, et, d'autre part, l'utilisation de « mudo » et ses composés : « enmudecer », « enmudecimiento », et enfin des périphrases comme : « no dijo nada », « sin responder », « nadie dijo nada », « no pregunta ni comenta nada »... On remarquera que si dans le premier ouvrage le rapport de verticalité entre dominant et dominé est évident, il est plus insidieux et complexe dans le deuxième. En effet, on observe que les habitants de Noitía sont les sujets des verbes et par conséquent à l'origine de l'action. Personne ne leur donne des ordres ouvertement. Cela sous-entend qu'il n'est plus nécessaire de leur rappeler qui commande, ni quelles sont les règles à respecter. Comme l'écrit Fins à ses supérieurs : « el verdadero poder se ejerce en la oscuridad y el silencio [...]. La única forma de hacer algo efectivo contra el crimen organizado es ver y oír en esa zona de sombra y silencio » (*TES*, p. 207). C'est pour cela que le personnage de Mariscal est présenté comme quelqu'un qui voit et sait tout et les habitants le savent, d'où leur crainte. Le lieu qu'il choisit pour surveiller le déchargement de la marchandise est une allusion à sa position dans le village :

Mariscal vigila el movimiento desde el promontorio. Él ve desde allí todo en panorámica, pero también sabe que ellos lo ven. Izado en la noche. La boca que habla. (*Ibid.*, p. 74)

Par conséquent, le champ lexical autour du silence permet de montrer qui détient le pouvoir et comment celui-ci s'exerce et sur qui. Nous venons d'évoquer le pouvoir du capo local qui transparaît même dans la manière de s'exprimer et avons également mentionné ceux qui utilisent le silence comme une forme d'exprimer leur résistance. On va donc se pencher maintenant sur les personnages bavards et ceux qui le sont moins ou qui préfèrent utiliser une forme de langage plus silencieux pour s'exprimer.

#### I. D. 4. Les bavards et les taiseux

« Il n’y a de « silencieux » ou de « bavards » qu’en fonction du statut culturel du discours<sup>290</sup> », selon David Le Breton. De la même manière le silencieux ne peut apparaître que dans une culture où la parole est abondante. Son silence donne alors motif à plusieurs interprétations qui sont variables selon les sociétés et les époques. Alain Corbin rappelle que les stoïciens le prônaient, que « Sénèque en faisait une vertu du sage », et que Baltasar Gracián décrivait « l’art de se taire<sup>291</sup> » dans *L’homme de cour*. Mais l’inverse de cette valorisation du silence est également présente et l’on a parfois tendance à se méfier de quelqu’un de silencieux car il est « source de malaise » ou de mépris, « suscite la gêne ou la méfiance par sa réserve », ou « inquiète<sup>292</sup> ». Parfois même, le terme « taiseux » est utilisé pour le désigner.

Comme il a été dit précédemment, dans les ouvrages qui nous occupent s’opère une distinction entre deux natures de silences : « el mudo y el amigo ». Le premier est négatif car, souvent imposé par une instance, il cherche à anéantir son interlocuteur. C’est le cas du prêtre s’adressant à Polca : « Ya sé que platicas muy bien, que haces reír, pero a ti te toca callar » (*LAM*, p. 338). C’est également le cas de son épouse, Olinda, dont le caractère a changé à cause des événements. Auparavant, elle était « la chispa de Castiñeiras », mais avec l’arrivée de la dictature « se le metió el silencio dentro del cuerpo. [...] Ella le teme al silencio mudo. [...] Me dice : las buenas palabras cuestan poco y valen mucho. Se ve que ella escoge las palabras. Para decirlas y también para oírlas » (*LAM*, p. 216). Quelques chapitres plus loin, on insiste à nouveau sur le silence d’Olinda : « Olinda de eso no habla. Olinda casi no habla de su vida. [...] sumida en su silencio amigo » (*Ibid.*, p. 405). De plus, elle craint de transmettre son silence à ses enfants : « sufría sólo de pensar que yo no tuviese arranque, que heredase su silencio » (*Ibid.*, p. 216). Ce n’est pas le cas de Ó mais, en revanche, son frère, Pinche, n’est pas bavard : « Nació callado. Nació siendo ya un hombre. Los dos allí unidos por el hilo en movimiento. Ni una palabra. Devanando el silencio » (*Ibid.*, p. 217). D’ailleurs, il intervient très peu dans récit, ainsi, quand il va chez l’ophtalmologue pour un problème à l’œil, c’est sa sœur qui interroge le médecin. Lui, « no decía nada » (p. 741). Et c’est toujours par ces tournures négatives qu’il est évoqué : « Pinche no respondió » (p. 534), ou encore quand il est question de tomber amoureux, la relation se noue en silence : « todos los días se cruzaban sin hablarse » (p. 790). Anna Lammers explique ce mutisme par l’expérience traumatique vécue par Olinda

---

<sup>290</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 50.

<sup>291</sup> CORBIN, Alain, *Histoire du silence*, Paris, Flammarion, 2018, p. 126-127.

<sup>292</sup> LE BRETON, David, op.cit., p. 62.

durant sa grossesse ainsi que par la détention de Polca et l'atmosphère triste et silencieuse qu'il connut dans ses jeunes années à cause du régime politique :

La familia vive en un ambiente de silencio y temor -aún más desde la ausencia del padre-, lo que significa que Pinche sólo conoce este ambiente que perdurará a lo largo de su vida. El hijo también está marcado por la experiencia traumática que sigue estando viva, aunque sólo en su subconsciente donde ha dejado un sello en su personalidad<sup>293</sup>.

Ainsi, Ó y Pinche sont totalement opposés, comme le sont leurs parents. D'un point de vue métaphorique, peut-être cette différence fait-elle écho à la situation de la société espagnole : il y a ceux qui continuent à souffrir en silence ou à qui on ne donne toujours pas la parole, et ceux qui reprennent la parole. Étant donné que ces personnages appartiennent à la même famille, on peut également y voir la question de la transmission de la mémoire et la fracture qui existe dans la société espagnole : ceux qui veulent oublier et tourner la page et ceux qui veulent continuer à se souvenir du passé et à le transmettre aux générations futures, ce que Lammers désigne comme « la superación del silencio ». Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect.

On peut également relever d'autres duos composés de personnages « bavards » / personnages silencieux en plus de ceux déjà cités, comme par exemple, les deux grands-pères du narrateur de *Las voces bajas* : « Manuel de Corpo Santo era hablador [...] Manuel de Sigrás era de pocas hablas. [...] Lo conocí mejor. Pero no fue por el hablar sino por el callar. Se expresaba con un morse de silencios » (*LVB*, p. 43). Luis Terranova et Curtis entretiennent aussi un rapport différent avec la parole : Terranova est volubile alors que Curtis non. De même, dans *El último día de Terranova*, Eliseo et Amaro sont plus loquaces que Comba, la mère du narrateur. On observe que les personnages qui sont enclins à plus de volubilité sont ceux qui entretiennent un lien privilégié avec le monde de la littérature ou les contes. C'est le cas de l'oncle Eliseo, d'Amaro Fontana, de l'oncle Francisco dans *Las voces bajas* ou de Polca avec « su voz manantial » (*LAM*, p. 787). La parole à travers les histoires qu'ils racontent apaise et les personnes les recherchent pour les écouter. Il ne s'agit pas d'un bavardage stérile ou fatigant.

La parole rare est également valorisée car elle émerge d'un silence qui est fertile. Le silence renforce l'autorité, il est la qualité appréciée de l'homme ou de la femme qui jamais ne disent un mot de trop. Il est lié à la méditation d'un propos, à sa pensée judicieuse<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> LAMMERS, Anna, « Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: Os libros arden mal de Manuel Rivas », *Les ateliers du SAL*, 5, 2014, 45-56, p. 51.

<sup>294</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, op. cit., p. 78.

C'est le cas du grand père, Manuel de Sigrás qui « se expresaba con un morse de silencios » (*LVB*, p. 43). Quand il sort de son silence, sa parole n'en a que plus d'impact et d'importance : « Una de las veces que [...] rompió su silencio fue para decirme despacio, con la intención de que no me olvidase nunca, un proverbio destilado como un haiku » (*Ibid.*, p. 67). Il lègue également à son petit-fils l'expression : « Boh ».

Néanmoins, si certains personnages deviennent soudain mutiques c'est à cause d'un évènement extérieur qui est de nature violente en lien avec le régime autoritaire. C'est le cas du grand-père, Manuel Barrós qui, lui, était « hablador y [...] hablaba por el goce de hablar » (*Ibid.*, p. 43) et qui « volvió un día a casa apesumbrado y en silencio, él que era tan animoso y hablador » (*Ibid.*, p. 41). C'est parce qu'il avait assisté au combat de « dos abubillas », prémonition du conflit à venir. De la même manière, l'oncle Francisco « Sólo una vez [...] cerró la boca en medio de una historia y no pudo continuarla » (*Ibid.*, p. 34) quand un de ses clients lui dit qu'il pourrait être l'un de ceux qui ont arrêté le grand-père de Corpo Santo. Quand Eliseo part pour la clinique il devient « poco hablador » (*UDT*, p. 267). Pour ce qui est d'Amaro, « de joven, su vicio era hablar. La guerra le arrebató esa alegría » (*Ibid.*, p.158).

En ce qui concerne les quelques personnages bavards que l'on peut rencontrer, ils ont tous une connotation négative comme le « cliente chismoso » qui pose des questions sur l'absence de Eliseo, « Boca di Fumo » qui « tiene palique » mais qui est dangereux car « es un encantador de serpientes » (*Ibid.*, p. 242). Ce dernier utilise la parole pour évoluer et gravir les échelons dans le monde de la mafia locale. Mariscal, quant à lui, aime également parler mais il maîtrise le langage et l'utilise pour asseoir son autorité et manipuler les personnes. D'ailleurs, Brinco, qui suivra son chemin, nourrit une relation ambiguë avec lui. Il ne supporte pas qu'il soit l'amant de sa mère mais est attiré par le pouvoir de cet homme, et cela se reflète dans le langage :

Brinco había entendido muy bien lo que quería decir Mariscal. Pero sobre todo le gustaba la forma en la que lo decía. Aquella seguridad invulnerable. [...] El muy cabrón, cómo le gusta hablar. Cómo le gusta oírse. La boca es para callarse. (*TES*, p. 33)

Le narrateur omniscient nous permet d'avoir accès aux pensées de Brinco et ainsi de connaître ses véritables sentiments. C'est également le cas du prêtre déjà évoqué et cela afin de montrer que, face à cet homme, les habitants de Noitía doivent taire leurs véritables pensées. Un autre personnage qui est accusé d'avoir « mucha lengua » est Leda. C'est l'une des rares figures féminines qui participe aux discussions masculines et qui prend la parole dans le livre. Le lecteur peut connaître son caractère et ses aspirations à travers le style direct ou indirect

libre, en revanche il n'a accès que très rarement à ses pensées ou sentiments. C'est le cas quand elle rencontre Fins de manière secrète. Il en est de même pour Mariscal. Peut-être parce que ces deux personnages se ressemblent, attestant par là ce qui est suggéré dans le livre : Leda serait la fille de Mariscal. Ainsi tous deux ont de l'ambition, ne dévoilent pas leurs sentiments, savent utiliser le langage, et également rester dans l'ombre. La mère de Fins, qui appartient à un autre temps, va d'ailleurs reprocher son comportement à Leda : « No puede andar en la gaceta, en boca de todo el mundo » (*Ibid.*, p. 87). Cependant, face à la jeune fille, « siempre acababa por enmudecer » (*Ibid.*). Elle est même incapable de prononcer son nom, et utilise « ella » la mettant ainsi à distance. Son fils observera à propos de sa mère :

Era curioso. La madre nunca quería llamar por su nombre ni a los medicamentos ni a las enfermedades. Ni siquiera a la dinamita le llamó dinamita. Decía: «Eso que lo mató». En su caso, el Luminal era «Eso de las Ausencias». (*Ibid.*, p. 88)

Ce comportement semble relever de la superstition : nommer c'est admettre l'existence de la chose ou du problème. Mais c'est peut-être aussi lié à la crainte, car elle a peur de la réaction de certains, par exemple face à la maladie de son fils. On apprend également qu'elle a souffert et que, pour elle, « Noitía fue un lugar de pesadilla, un lugar donde un día fue a comprar hilo y la pilló una tormenta » (*Ibid.*, p. 110). Comme Olinda, Amparo, Silvia, Sira et d'autres encore, les femmes sont des êtres silencieux car elles sont victimes des lois de la société et également de la condition féminine de l'époque. D'ailleurs, dans *Las voces bajas*, doña Isabel qui aide le grand père de Corpo Santo à élever ses enfants, marque sa préférence pour Carmen, la mère du narrateur, car elle était « muy callada », « no daba molestias », « no daba problemas. Hacía su trabajo, nunca se quejaba » (*LVB*, p. 50). Au contraire, face à Pepita qui exprime à voix haute son souhait de devenir « bohemia » et de suivre l'artiste humoriste Xan das Bolas, elle réagit brusquement en lui interdisant d'amener les vaches au pré, et cela bien que la fillette ne soit âgée que de huit ans.

Si les personnages silencieux dominent dans les ouvrages du corpus c'est certainement parce que l'auteur a la volonté de mettre en avant ceux qui ont été privés de parole pour différents motifs, comme leur tendance sexuelle ou encore leur condition sociale. Ainsi, dans le dernier ouvrage cité, l'adjectif « silencioso » est utilisé à huit reprises et « callado » trois fois. En outre, l'expression « seres silenciosos », qui désigne toutes les personnes de l'entourage du narrateur qui menaient un travail et une vie difficiles, montre leur discrétion ainsi que le fait qu'ils ne puissent pas verbaliser leurs problèmes car personne ne leur prête attention. Un épisode dans *Los libros arden mal* montre cela également. Il s'agit d'une femme qui interpelle

le juge Samos dans la rue afin de lui demander d'intervenir en faveur de son fils qui est en prison. Face à son refus : « lo único que hizo fue llorar. No con gemidos, sino en silencio » (*LAM*, p. 312). L'expression même de la souffrance est silencieuse car les plus démunis savaient qu'ils n'apitoieraient personne, et qu'au contraire cela pourrait leur porter préjudice. On rejoindrait ici l'acception latine *Silere*, qui « renvoie plutôt à la solitude de l'individu, ou à son immersion dans un groupe où sa présence n'a guère d'incidence. Nul ne se soucie de son silence<sup>295</sup> ». De la même manière, le grand père Mayarí est conscient qu'il n'appartient pas à la même classe sociale ni politique que son gendre et que peut-être sa présence gêne dans la maison car il est du côté des vaincus : « Mayarí era una persona más bien callada. Parecía considerar que su silencio era una manera de ocupar el menor espacio posible » (*Ibid.*, p. 301).

Certains personnages silencieux apparaissent également comme le réceptacle nécessaire, le silence ami qui protège et reconforte. Ceux qui écoutent sont valorisés dans les récits car ils permettent d'accompagner l'autre, il y a une part d'altérité dans le silence. Il en va ainsi de Comba et d'Expectación, par exemple :

Era ella quien lo tenía para todos. Tiempo. Regalaba tiempo de atención. Sin escatimar. ¿Por qué no pones un confesionario?, decía mi padre. Eran muy diferentes, pero en ese arte me recordaba mucho Expectación, de Chor. Podía ir con una pila de ropa pesada como un quintal o con una montaña de hierba encima de la cabeza, pero ella se paraba y se ponía de palique sin preocuparse por el tiempo, y uno trataba de seguir el hilo, su boca emitiendo en tonemas ascendentes y descendentes información esencial y con voluntad de estilo, las manos interpretando y dibujando subtítulos, qué angustia aquel peso, qué sufrimiento. Y era ella, Expectación, la que se preocupaba: ¿Qué tienes, andas atascado? ¿Has comido? Sí, sí. (*UDT*, p. 158)

Ce sont des personnages généreux qui permettent de libérer la parole.

Le caractère silencieux de certains personnages leur donne une certaine invisibilité qui leur permet de se retrouver à des endroits auxquels ils n'auraient pas pu avoir accès et d'assister à des scènes importantes comme Curtis ou Gabriel. Ce dernier dit qu'il aimerait devenir archéologue car il s'agit de « un trabajo silencioso » (*LAM*, p. 451). Par sa présence silencieuse il permet au lecteur d'entrer dans la crypte du juge, d'écouter les conversations qu'il a avec ses amis, et de découvrir ce qu'il cache dans son tiroir. Gabriel a d'ailleurs des soucis avec la parole, ce qui rend le juge honteux, et le silence est pour lui un refuge protecteur qui le met à l'abri des « risotadas y las burlas » (*Ibid.*, p. 609) à l'école. Sa mère, Chelo essaie de trouver une solution en lui faisant dessiner des « *souvenirs* » sur les mains, mais finalement c'est grâce à l'écriture que son problème de bégaiement se résout. À partir du moment où Gabriel va sur le port, qu'il

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 25.

rencontre El Meritorio et décide de prendre des cours de dactylographie, tout change. Il s'éloigne de l'univers de son père, fréquente des personnes qui n'appartiennent pas au même milieu social et gagne en liberté. La résolution de son problème de parole va de pair avec sa construction psychologique en tant qu'individu et on voit qu'il s'éloigne de l'idéologie de son père. Le juge lui-même pense qu'il peut être à l'origine du problème de son fils mais ne veut pas le dire car pour lui ce serait faire preuve de faiblesse et désavouer sa position de patriarche :

No había sabido estar a la altura en el caso de Gabriel. Ahora se daba cuenta de que su desazón no sólo tenía que ver con sus problemas de habla, aquel desesperante tartamudear, sino con cualquier otro signo de debilidad o imperfección. Aunque nunca lo reconocería, pues consideraba que la sinceridad del patriarca producía en los hogares un efecto contraproducente, y cualquier concesión freudiana le causaba una comezón, algo podía haber de verdad en la teoría sugerida en alguna ocasión por Chelo de que descargaba en la figura de Gabriel frustraciones propias. (*LAM*, p. 646)

Ce comportement du juge de ne pas vouloir admettre ses torts afin de ne pas se désavouer pourrait être étendu à ceux du camp des vainqueurs. En effet, les personnages qui gravitent autour de lui comme Ren ou Dez sont également de tempérament taciturne mais leur silence est d'une autre nature. Il est en lien avec le secret, ce qu'ils connaissent sur les habitants et qu'ils peuvent utiliser contre eux. Leur silence est inquiétant et fait peur. Ils incarnent le silence des vainqueurs qui ne disent pas la vérité et nient le passé comme le montre un cauchemar fait par Dez :

En todo caso, siempre acababa igual. La simple mención de la quema de libros difuminaba el cuadro. Todos los personajes enmudecían. Desaparecían. [...] No se habían reunido adrede para decidir el silencio perpetuo [...] Simplemente, la quema había dejado de existir. El pacto de silencio llegaba hasta el inconsciente. (*Ibid.*, p. 243)

Le silence s'impose même entre personnes appartenant au même camp car le juge ment délibérément quand Sulfe vient lui demander un livre ayant appartenu à Santiago Casares et volé lors du bûcher de la Dársena. Il lui oppose un « silencio áspero » (*Ibid.*, p. 437). Gabriel, qui assiste à la scène « en silencio y a distancia, compartía la tensión entre ambos, participaba en el duelo. Podría decirse que él sabía más que ellos dos » (*Ibid.*). En effet, le fils du juge sait que son père est bien en possession du livre et qu'il ment. Par ses questions et son insistance Sulfe vient de voir se fermer la porte du juge qui à la fin ne répond plus à ses questions, le congédie sans manières et le condamne à l'oubli par un regard :

El juez lanzó a Sulfe la mirada que reservaba para los exhombres y buscó el rostro de su hijo tras la luz verde de la tulipa.  
El señor Sulfe se marcha, Gabriel. Acompáñalo a la puerta. (*Ibid.*, p. 441)



Le regard prend ici le relais de la parole orale et exprime ce que ressent le juge. Ce n'est pas un fait isolé dans cette œuvre. On ne peut que penser aux expressions telles « un regard qui en dit long », « foudroyer du regard » ou encore l'adage : « les yeux sont le miroir de l'âme » qui évoque toute la puissance expressive de ce sens. De ce fait, les descriptions du regard ou des yeux ou de la manière de marcher viennent compléter ce qui est sous-entendu par les descriptions de la voix et compléter le portrait psychologique du personnage. Ainsi, une des caractéristiques du juge Samos « era esa privación expresiva » (*Ibid.*, p. 324). Quand il arrive dans la cuisine et y voit Polca venu aider Gabriel à se débarrasser de son bégaiement, « miró a Polca de pasada. Un aldeano. Estaba en la cocina. En su sitio [...] Antes de marcharse, miró de nuevo a Polca. Fue una mirada fugaz y sin palabras » (*Ibid.*, p. 343). Le juge se montre condescendant, il ne parle pas à ceux qui ne sont pas ses égaux. De la même manière, lors de la rencontre avec la femme qui vient lui demander de l'aide pour son fils dans la rue, « él no la miraba » (*Ibid.*, p. 310). De plus la différence de statut social est physiquement flagrante et la description le souligne :

Además de la altura, además de ser el uno hombre y la otra mujer, ésa era la diferencia determinante, visible, rotunda entre ambos. Que uno usaba sombrero, un sombrero de ala ancha color canela, y la mujer soportaba una banasta. (*Ibid.*, p. 311)

Deux pages plus loin, il est indiqué que le juge accorde un soin très particulier à son physique et au fait de ne pas prendre de poids car il considérait que « era uno de sus rasgos para distinguirse del vulgo ». Samos désire que sa position sociale soit visible de tous, traduisant ainsi son mépris pour les gens humbles mais aussi son souci de l'opinion publique et du regard des autres, c'est pourquoi il vit très mal le handicap de son fils. Le juge aime la chasse et pour cette activité il apprécie d'être accompagné d'Eusebio avec lequel il communique « en un código de silenciosos gestos » (*Ibid.*, p. 327). De plus, Eusebio « es siempre el primero en ver los espejos » et « su campo de visión viene siendo el del águila » (*Ibid.*). Tout dans la description l'animalise et intensifie son caractère prédateur et dangereux :

Eusebio hoy viene con gafas Ray-Ban, de montura dorada y cristales verde oscuro. No se le ven los ojos. Sonríe. Es verdad que tiene los colmillos afilados. (*Ibid.*, p. 328)

L'usage des lunettes qui cachent le regard, en plus d'une portée symbolique, ne peut que convoquer dans l'esprit du lecteur l'image de photos de dictateurs. Nul besoin d'explicitier par des mots ce que l'auteur sous-entend avec cet accessoire. C'est également le cas dans *El último día de Terranova* quand, à leur retour de Chor, le conducteur du bus propose aux passagers de

« echar una ojeada rápida » aux animaux qui viennent d'être tués. « Casi todos los pasajeros bajaron a mirar » mais Amaro, Vincenzo et le conducteur refusèrent de le faire. Le narrateur dit de son père que « bajo las gafas tenía los ojos empañados, de pez ciego » (*UDT*, p. 71). Certainement, cette chasse lui en rappelle une autre. De la même manière, le conducteur dit qu'il n'aime pas l'odeur de la mort et : « Encendió un pitillo. Expulsaba grandes y espesas volutas, que para mí tenían la forma de los globos de palabras de las viñetas de los tebeos, en este caso globos llenos de silencio » (*Ibid.*). L'exposition aux regards de tous de ces animaux morts ne peut que rappeler les horreurs de la guerre. De plus, la tuerie semble avoir été faite de manière indiscriminée car il y a toute sorte d'animaux, et pas seulement ceux qui peuvent représenter une menace pour les hommes : « no solo raposos, también comadrejas, martas, y aves como búhos, lechuzas y urracas. ¡Y un águila real! El águila del monte Pindo. Tenía nombre. La llamaban Xoana » (*Ibid.*).

Le regard et son langage recouvrent encore plus d'importance dans *Todo es silencio* car les personnages doivent y avoir recours pour remplacer les mots qui ne peuvent être dits étant donné qu'ils se livrent à des activités illicites. Il y a ainsi un recours fréquent à ce moyen d'expression comme le révèle la forte présence du champ lexical du regard, ainsi on peut relever sur seulement deux pages les citations suivantes :

Algo hay en el código de su mirada.

Ella consulta con la mirada a Rumbo. Éste responde con claridad a Montes. Sin palabras. El gesto de aspa de sus manos dice todo esto [...]

[...] por la dirección de la mirada, dedujo [Chelín] con alivio que la cosa no iba con él.

Chelín se apresura a investigar quién es el destinatario de esa mirada. (*TES*, p. 102-103)

Dans le salon de l'établissement dirigé par Rumbo il y a également un hibou silencieux dont les yeux s'éteignent quand la voie est libre pour décharger de la marchandise. Tous, à l'image de la journaliste, connaissent le procédé mais n'en parlent pas. Les contrebandiers utilisent également des signaux lumineux dans leurs activités comme langage visuel : « un hombre hace señales de morse con una linterna. Responden con otra señal luminosa » (*TES*, p. 73). Les oppositions voir/être vu, lumière/obscurité, surveiller/être surveillé, parler/se taire sont omniprésentes dans ce récit et cela fait écho aux maximes qui apparaissent dès le début de l'œuvre : « *Os habent, et non loquentur, [...] Oculos habent, et non videbunt, [...] Aures habent, et non audient* » (*Ibid.*, p. 32). Et c'est pour cela que Fins adopte la même stratégie et devient un spécialiste des ombres car « la única forma de hacer algo efectivo contra el crimen organizado es ver y oír en esa zona de sombra y silencio » (*Ibid.*, p. 207). D'où l'importance

des photos, preuves « oculaires » et sans appel contre ce système dont on a déjà parlé et qui rappellent la posture incrédule de Saint Thomas dans la Bible.

On constate donc que si le silence est absence de sons, il n'est pas absence de communication ou de langage. On parle avec ses yeux et les émotions peuvent s'y lire également comme c'est le cas pour le personnage de Castro dans *La mano del emigrante*. Le récit débute par la description de la main et des yeux de ce personnage :

De cerca, también llamaban mucho la atención sus ojos. Eran como un paisaje de nubes y mar, e incluso rielaba desde el poniente del derecho un sol enrojecido que le lloraba un poco (*LME*, p. 15)

Los ojos de Castro tenían ahora la luz fría de un pavimento empedrado. Por ellos pasó presurosa una sábana de lluvia. (*Ibid.*, p. 20)

Les descriptions très poétiques du regard de ce personnage permettent de mettre en avant ses sentiments qu'il cache à ses camarades. C'est également le cas de l'apprenti du père du narrateur de *Las voces bajas* qui lui voue admiration et respect et qui « no podía dejar de verlo como a un maestro ». Ses sentiments se voient dans son regard car : « Hay palabras que se posan en la mirada » (*LVB*, p. 83).

Au-delà du regard, existe également tout un langage gestuel qui peut être très éloquent si nous y sommes attentifs. Nous avons évoqué la main de Castro, élément essentiel de sa personnalité. Sa main tatouée avec des « pañños » est ce que les patients voient en dernier avant de rentrer au bloc opératoire et elle accomplit « ese último gesto de amparo » (*LME*, p. 18), et c'est également en posant sa main sur l'épaule du conducteur de taxi que Castro essaie, en vain, d'apaiser son trouble. Au même titre que les mots, les gestes peuvent reconforter mais ils peuvent également dévoiler certains aspects ou fractures de la personnalité, comme c'est le cas pour Castro. Ses amis, en effet, remarquent sa manière de marcher que certains associent à « hombre que mató a Liberty Valance », mais un autre, à la manière d'un médecin, « diagnosticó : Ése es el andar de quien perdió algo » (*Ibid.*, p. 25). Le lecteur comprendra tout le sens de cette phrase au cours de la deuxième partie du récit qui revient sur la vie de Castro.

Un autre personnage qui s'exprime grâce à son corps est Martinete, « un hombre mudo » qui était cependant « el vecino más comunicativo del contorno » (*LVB*, p. 78). Le fait d'être muet n'entrave pas la communication car il a recours à un autre moyen : son corps. Et ses auditeurs font appel à d'autres sens afin de l'écouter :

Mi abuelo escuchaba con los ojos, se quedaba pensativo o asentía. Podían estar así horas. Era una anatomía entera filosofando, exclamando con las pestañas, subrayando con las cejas, escribiendo en el aire con los brazos, con las manos, los dedos componiendo ideogramas. Un día se averió la fuente. No echaba agua por el caño. Y el mudo, muy competente en toda

maquinaria, comenzó a explicar el problema a la rueda de vecinos. No usaba palabras, pero en la atención de todos se reflejaba la extraordinaria elocuencia. La energía de su cuerpo parlante. (*Ibid.*, p. 79)

On remarque qu'il se produit un détournement de plusieurs sens : on parle avec le corps et on écoute avec les yeux. Ces échanges sont intéressants car ils requièrent toute l'attention de l'auditoire et l'on voit que cet homme est écouté comme n'importe quel autre, ce qui est un moyen de souligner la générosité et l'intelligence de ces personnes.

Les êtres humains ne sont pas les seuls à s'exprimer dans les œuvres de Manuel Rivas : les animaux, la nature ou encore les choses sont soumises au même régime que les hommes et deviennent complices. Les circonstances environnantes ont des répercussions sur les objets qui semblent parfois choisir leur camp. Ainsi, quand Terranova rentre tard à la maison et que Dez l'attend, celui-ci observe que « la cerradura silenciaba su propio mecanismo. La complicidad. » (*LAM*, p. 259). De la même manière, si les femmes qui fabriquent les boîtes d'allumettes sont silencieuses, les boîtes le seront également : « Había días en que estaban calladas. Las mujeres. Y entonces las cajas venían con fósforos, pero mudas » (*Ibid.*, p. 211).

Un long paragraphe insiste sur ce « despertar y callar de las cosas » (*Ibid.*, p. 114). L'utilisation de répétitions, le rythme saccadé produit par des phrases brèves confèrent au passage une valeur d'insistance très prononcée et aussi didactique comme si le narrateur voulait que son message reste gravé dans les esprits. Preuve en est ce passage :

Muchos de los escenarios en los que se movía Arturo, como esta casa del boxeador Neto, tenían esta característica de que se podía presenciar el despertar y el callar de las cosas. El agua de la bañera estaba callada. Era un ejemplo de agua triste.

En una de las charlas de El Resplandor Curtis había oído a un pintor llamado Luis Huici referirse al callar de las cosas. Estaba despistado, pensando en el tren especial, en los billetes que aún no había vendido, pero la memoria estaba alerta y fue ella quien le avisó. El callar de las cosas. Las cosas callaban y hablaban. Eso era, dicho así, un pensamiento muy sencillo, pero al que no era fácil llegar. Estaba ahí, como una boya bajo el agua, pero había que tirar de él.

Había el hablar de las cosas y el callar de las cosas. Había, sí, esas dos percepciones que hacían especial un cuadro o un poema. Una, el hablar de las cosas. Captar el hablar de las cosas, su aura expansiva, su querer decir, y traducirlo al lenguaje de la luz o los sonidos. La otra, el callar de las cosas. Su esconderse. Su ausentarse. Su vaciar. Su pérdida. Reflejar o contar esto era otro estremecimiento. El primer arte provocaba un estremecimiento frontal. El segundo, una corriente lumbar.

Un momento. Aun en el callar de las cosas podían distinguirse dos clases de silencio. Un silencio amigo, que nos acompaña, donde se pueden recrear las palabras, y otro silencio. El que atemoriza. A este silencio, dijo Huici, Rosalía de Castro lo llamó «el silencio mudo».

El agua tibia de la palangana callaba en un silencio amigo. Curtis estaba pensando en el tren especial, en la barca, en la gira de los Caneiros. Sería el 2 de agosto. La romería río arriba. El despertar del agua. (*Ibid.*, p.115).

Cette personnification des choses se retrouve également dans la description du musée secret de Ren où pénètre le policier Paúl Santos. Il y rencontre des objets qui « expresaban una muda extrañeza, un desamparo. [...] Parecían tener miedo. [...] una le estaba pidiendo [...] ». Ce sont des objets en lien avec la franc-maçonnerie qui sont entreposés dans cette maison, où « la oscuridad era espesa y húmeda » et semblait « incorporada, infiltrada en la construcción » (*Ibid.*, p. 690). Ce sont les choses confisquées par Ren qui constituent son « museo de expolio », à l'abri des regards : « eran como restos arqueológicos alternando con antiguos pergaminos » (*Ibid.*, p. 705). Tout ce qui y est entreposé a appartenu à des personnes dont on devine aisément le destin. Ainsi, le silence qui les enveloppe, conjointement à la couleur de la maison, ne peuvent que rappeler le tombeau et la mort.

L'épaisseur et le poids du silence mortifères sont pleinement mis en valeur dans *La mano del emigrante*, qui utilise un effet de contraste avec le bruit pour souligner sa portée :

El peor ruido de la noche de los hospitales es el de la cremallera del saco donde se guardan los cuerpos muertos. [...] el sonido de la cremallera cortaba el sueño de los enfermos como un cuchillo de sierra. Si lo hacías muy despacio, amortiguando el roce de los raíles dentados al máximo, no dejaba de oírse como un tren fantasma en la noche. Si lo hacías de un tirón, disimulando el cierre con toses compasivas, todo se amplificaba como un estruendo de aserradero mecánico al morder la madera. Es lo que tienen las noches de los hospitales, que todos los sonidos son silencios rotos. (*LME*, p. 37)

Les efforts pour dissimuler la mort aux autres patients ne font en réalité qu'amplifier le phénomène. Cette scène souligne le rapport de l'homme avec la mort, sa peur et certainement la volonté de la maintenir à distance en l'éloignant des regards et en évitant les bruits. La mort est présente dans tous les ouvrages du corpus. Si celle-ci est due à des motifs politiques, elle est décrite de manière plus détaillée afin de montrer la violence et l'injustice comme celle de Chelo. On voit également que le désespoir de ne pas pouvoir changer les choses conduit Rumbo au suicide. Son fils sera tué à cause de ses activités. Par ailleurs, dans *Todo es silencio* des morts particulièrement atroces sont décrites afin de montrer la violence des guerres entre cartels. En revanche, quand il s'agit de morts naturelles on peut dire qu'elles sont évoquées avec beaucoup de pudeur et le mot « mort » est souvent évité. Ainsi, on nous informe que Amaro « en silencio, durante días preparó su adiós » (*UDT*, p. 268) après avoir appris le décès d'Eliseo par le biais d'une valise où se trouvait « la flor de plástico de Pedro Oom y un poema firmado por Samuel Beckett : *Comment dire* » (*Ibid.*, p. 268). Le décès de ces personnages s'inscrit dans la continuité de ce qu'ils ont aimé de leur vivant. En ce qui concerne la fin de vie de Olinda et Polca, ce sont de très belles pages qui leur sont dédiées et qui mettent en avant l'amour qui les unissait à Ó et réciproquement. Ces pages interrogent aussi sur la question de la transmission

et les cycles de la vie. Les deux chapitres s'intitulent respectivement « Tu nombre » et « A ti, sí ». « Tu nombre » car c'est la seule chose que Olinda n'oublie pas : le prénom de sa fille et « A ti », sí car la seule chose que Polca arrive à voir à la fin c'est sa fille. Le bref chapitre consacré à la mort d'Olinda est composé de phrases courtes qui montrent son affaiblissement progressif et la dégradation de son état :

Se fue marchitando. Encogió. Podría llevarla en brazos como a una criatura. [...] Mi nombre. Un círculo en los labios, un suspiro. Así que fue cierto que ella, lo que era ella, se marchó aquel día en la alfombra. (*LAM*, p. 532)

Quant à Polca, Ó le veille d'abord à l'hôpital où elle fait un rêve : « vio que bajaba una escalera en brazos de Polca y que subía otra con él en sus brazos » (*Ibid.*, p. 788) et ensuite le ramène à la maison où il a un lit adapté qui monte et descend. Les dernières lignes du chapitre sont les suivantes :

¿Y mis manos?  
No veo ningunas manos, hija.  
Le acarició la mejilla: Y si te toco, ¿las sientes?  
Él calló. Pero todo en su cara concertó un sutil movimiento.  
Y a mí, padre. ¿A mí no me ves?  
A ti, sí, hija. A ti, sí. (*Ibid.*, p. 792)

On remarque dans les deux cas que les rôles s'inversent entre parents et enfants, rendant compte de la fragilité dans laquelle la fin de vie plonge les êtres. C'est au tour de Ó de protéger ses parents mais aussi de perpétuer leur histoire. Ainsi, Polca sait qu'il arrive au terme de sa vie y « calla » alors que sa fille « no quiere dejar de hablar, mantiene el rumor de su voz » afin de garder son père en vie. Cette mort arrive à la fin du livre car l'histoire du personnage s'achève. C'est également le cas dans *Las voces bajas*. Les décès de trois personnes chères au narrateur : sa mère, son père et sa sœur, sont évoqués dans le dernier chapitre et plus précisément dans les deux derniers paragraphes. Si, tout au long du récit, ils ont fait l'objet de descriptions, où le lecteur peut percevoir beaucoup de tendresse, leur disparition est traitée de manière rapide comme s'il était douloureux d'en parler. Néanmoins, le style direct nous permet d'entendre une dernière fois leurs voix et de voir qu'ils veulent garder un caractère jovial jusqu'à la fin, comme s'ils s'efforçaient d'atténuer la douleur de la séparation et d'épargner leurs proches. Concernant sa sœur, Manuel Rivas expliqua au cours d'un entretien que, pour la réalisation de cet ouvrage, « quería que mi hermana María me acompañara en este camino<sup>296</sup> ». Par conséquent, c'est elle

---

<sup>296</sup> REINOSO, Susana, « Manuel Rivas. Todos tenemos algo de Ulises »,

que l'on voit sur la dernière photo et aussi avec elle que se termine le récit. Tous ces procédés montrent le silence laissé par leur absence et la solitude de l'auteur qui ne peut plus utiliser le « nous » avec lequel il avait commencé ce récit.

---

<[https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises\\_0\\_ByVm3P2qD71.html](https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises_0_ByVm3P2qD71.html)>, page consultée le 20 février 2022.

## *Conclusion partielle*

Dans cette première partie, nous avons observé la volonté manifeste de l'écrivain de tendre vers l'oralité. Le grand nombre de « verbes de parole », de marqueurs d'oralité et du lexique en lien avec la voix souligne la part importante accordée à la prise de parole. Bon nombre des personnages développe un lien privilégié avec la parole. Rappelant une fonction essentielle de l'organe buccal, les mots les nourrissent littéralement et sont source de plaisir aussi bien pour ceux qui parlent que pour ceux qui écoutent, mettant ainsi en exergue l'étroite relation qui existe entre parole et altérité. Le recours à des procédés, tel le style direct, renforce à la fois la fluidité du récit et permet d'accéder à la parole vive des personnages dévoilant des traits caractéristiques de leur personnalité et fournissant des éléments pour la compréhension de la diégèse. L'utilisation de récits enchâssés permet d'incorporer d'autres voix élargissant d'autant plus le cercle de la parole. En utilisant des procédés liés à l'oralité, Manuel Rivas nous rappelle, d'une part, que celle-ci a précédé l'écrit, ce que Mario Vargas Llosa nomme « la preliteratura, aquella que existía solo gracias a la voz humana, antes de que apareciera la escritura<sup>297</sup> » ; d'autre part, il renoue avec cette tradition de conteurs et des aèdes. Des contes qui occupent une place importante dans les récits tout comme les légendes qui font partie du patrimoine régional et qui nourrissent l'imaginaire de l'homme. À l'instar de la musique, ces procédés sont également utilisés pour véhiculer des messages plus politiques, quand la liberté de parole est entravée notamment par le pouvoir dictatorial.

Mais, « le savoir-dire implique un savoir-taire<sup>298</sup> » selon David Le Breton. Cette dualité est également présente dans les différents récits où des personnages bavards et taiseux se côtoient. Manuel Rivas explore diverses formes de silences qui sont tout aussi expressifs que le langage et revêtent des significations variées en fonction des individus et des contextes, illustrant ainsi le propos de David Le Breton selon lequel « le silence ne renvoie jamais à une signification figée<sup>299</sup> ». Silence choisi ou imposé, individuel ou collectif : autant de variantes qui font écho à l'expression empruntée par l'auteur à Rosalía de Castro « el silencio amigo, el silencio mudo ».

---

<sup>297</sup> VARGAS LLOSA, Mario, « Los cuenteros de Zacapa, *El País*, Tribuna, 02 /06/ 2018. <[https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940\\_909771.html](https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940_909771.html)>, page consultée le 22 décembre 2022.

<sup>298</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 80.



## **DEUXIÈME PARTIE : VOIX ET IDENTITÉ**

Comme nous venons de l'établir, l'oralité est une caractéristique de l'œuvre de Manuel Rivas, que ce soit dans ses fictions romanesques ou encore dans ses articles journalistiques. Dans les récits de notre corpus, on perçoit une volonté de donner à entendre la parole vive des personnages suivant le principe de la mimésis. Nombreux sont ceux qui prennent la parole et font entendre leur voix. Il convient cependant de se demander si l'un d'entre eux, plus particulièrement, prend en charge le récit principal et orchestre ces voix, s'ils sont plusieurs à le faire ou encore si l'instance narrative relève d'un narrateur externe à la diégèse. Dans un article intitulé *Qui parle dans le récit ?*, Vincent Jouve observe en effet :

Les recherches de ces dernières années – en particulier, les travaux sur la lecture – ont montré que la question jadis posée par Genette, « qui parle dans le récit ? », ne pouvait plus recevoir une réponse simple, qui ne sortirait pas du cadre de la narratologie. Le problème de l'origine de l'énonciation ne se limite pas, loin s'en faut, à la question de la voix narrative. Sans même prendre en compte les personnages, il est désormais admis que plusieurs voix se font entendre dans le récit. Qui du narrateur, de l'auteur impliqué (implied author) de W. Booth, de l'auteur abstrait de J. Lintvelt, de la figure de l'auteur de M. Couturier ou, tout simplement de l'auteur réel, pour ne citer que quelques-unes des instances identifiées par les théoriciens, a barre sur les autres ? En d'autres termes, qui communique avec le lecteur<sup>300</sup> ?

Nous allons donc, dans un premier temps nous attacher à déterminer, dans la mesure du possible, quelles instances narratrices se manifestent dans les ouvrages de notre corpus et quel rôle elles jouent dans la diégèse.

On connaît également le fort attachement de l'auteur à sa terre et à sa langue, comme en témoigne le fait que la majeure partie de ses contes, de ses productions romanesques et de sa poésie, a pour cadre sa région natale, avec la mer qui joue un rôle primordial aussi bien dans la fiction que dans la réalité des habitants de cette côte. La relation très forte et même intime que l'écrivain entretient avec sa région, et en particulier avec sa ville, est ainsi exprimée par Manuel Villanueva : « Manuel Rivas y A Coruña son un cuerpo inseparable<sup>301</sup> ». Interrogé sur sa relation avec La Corogne, l'auteur définit celle-ci en ces termes :

El punto cero, que en la cartografía fue una ubicación decisiva. Así se localizaban en medio de los océanos a las embarcaciones. Un lugar inventado que resulta ser el más real: donde el meridiano de Greenwich se cruza con la línea del ecuador, en el Golfo de Guinea. Con su metáfora siempre pienso que A Coruña es mi punto cero. Tiene esa condición. [...] Aquí nací, en esta ciudad que tiene su estilo geológico: fue istmo y cuando subía la marea era isla. Tiene

---

<sup>300</sup> JOUVE, Vincent, *Qui parle dans le récit ?*, dans : *La voix narrative*, volume 2. Cahier de narratologie, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie Appliquée (C.N.A), U.F.R. Espaces et Cultures, Colloque international, Nice, 6-8 avril 2000, 2001, p. 75.

<sup>301</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », NIUS, entrevista realizada el 28/11/2020, <[https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino\\_18\\_3049995038.html](https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino_18_3049995038.html)>, page consultée le 20 février 2022.

esa barca de piedra que entra en el Atlántico Norte. Como decía San Barandán, las almas tenían también forma de barca. La cuna es una barca y también la muerte<sup>302</sup>.

Cette métaphore de la « barca de piedra » est souvent mentionnée dans les ouvrages de notre corpus, de même que d'autres en lien avec le monde marin. La Galice, région côtière, est riche de traditions et de cultures, issues du monde rural et du monde maritime, toutefois, celles-ci n'ont pas toujours été valorisées, étant même méprisées sous la dictature franquiste. Manuel Rivas observe :

[...] esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con esas palabras gallegas, con la lengua *galega*<sup>303</sup>.

Et l'écrivain d'expliquer qu'il s'agissait alors d'une « lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso me provocó una atracción<sup>304</sup> ». On peut donc considérer que, à travers son œuvre, Manuel Rivas cherche à réhabiliter celle qui fut sa langue maternelle, mais aussi les traditions, la culture et les habitants. Ainsi nous attacherons nous, ici à identifier les voix qui se manifestent dans les récits qui nous occupent afin de discerner dans quelle mesure elles sont les manifestations de ce peuple et de cette terre. Plus encore, nous nous demanderons si, dans les textes de notre corpus, à l'inverse de ce qui s'est produit dans la société, il ne nous est pas donné d'entendre les voix de ceux qui ont été oubliés, ou dont la parole a été « empêchée » (selon le mot de Michel Butor<sup>305</sup>), ce qui leur permet de sortir du silence auquel on a voulu les condamner.

Par ailleurs, en dépit de l'ancrage fortement régional de ces récits, il conviendra de discerner dans quelle mesure et par quels procédés les éléments de cet univers fictionnel acquièrent une dimension universelle, comme le signale aussi Armando Tejada :

Sus novelas, cuentos, poemas...; en definitiva, sus palabras sueltas también hablan de emigrantes, de fusilados, de perseguidos, de viejos viajeros: pájaros que cantan al amanecer, que se postran, silenciosos, ante las rocas donde el mar rompe a la tierra. De ahí surge su canto literario, que por partir de ese terruño – mítico y sabio – se convierte en alegato universal. En literatura<sup>306</sup>.

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas : “mi primer libro fue la memoria de mi madre” », Biblioteca Babab n° 19, mayo 2003. <<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 22 février 2022.

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Les éditions de minuit, 1964.

<sup>306</sup> TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas : “mi primer libro fue la memoria de mi madre” », *op. cit.*

## II. A. QUI PARLE ?

« Decidir quién habla, ésa es la gran decisión », assure el Meritorio, personnage de *Los libros arden mal*, à l'heure d'écrire son grand roman. Nous allons également traiter cet aspect et, afin d'aborder la question de la voix narrative, nous nous appuierons sur la terminologie utilisée par Gérard Genette parlant de récits « à deux étages<sup>307</sup> » : le premier désigne l'histoire racontée et le deuxième « celui où l'on raconte<sup>308</sup> » :

C'est ce genre d'incidences que nous allons considérer sous la catégorie de la voix : « aspect dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » – ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative<sup>309</sup>.

Quatre des cinq œuvres de notre corpus présentent un dispositif similaire en matière de prise en charge de la narration du récit principal. Des narrateurs intradiégétiques racontent les histoires à la première personne du singulier à partir d'un temps de la narration au présent avec un retour vers le passé qui permet de dérouler l'histoire et d'expliquer la situation telle qu'elle est au départ du récit, ce que Genette nomme narration « *ultérieure* ». C'est le cas pour *La mano del emigrante*, *Los libros arden mal*, *El último día de Terranova* et *Las voces bajas*.

Le cinquième ouvrage, *Todo es silencio*, se distingue des précédents par le fait que la narration est assumée par un narrateur à la troisième personne, dont le lecteur ignore l'identité. Si l'ordre chronologique semble respecté, il y a cependant des analepses qui permettent d'éclairer certains points de l'intrigue.

Il conviendra toutefois d'analyser avec soin cette vision d'ensemble car certaines variations sont apportées au sein des récits. D'autres narrateurs se mêlent à l'instance narrative première et il est parfois difficile, voire impossible, de les identifier.

---

<sup>307</sup> GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 225.

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.*

## II. A. 1. Des personnages-narrateurs

Dans l'œuvre de Manuel Rivas, l'utilisation d'un narrateur homodiégétique – selon la terminologie de Genette<sup>310</sup> – domine, que ce soit dans les contes ou dans les ouvrages narratifs. Souvent aussi, ces narrateurs reviennent sur des événements passés et leur statut leur donne une position de supériorité, comme l'indique Dorothée Moulin-Combes dans un article : « Le narrateur, depuis le présent de son instant d'élocution, fait œuvre de mémoire à travers cette narration ultérieure qui lui octroie une supériorité par rapport aux faits qu'il relate<sup>311</sup> ».

Dès la quatrième ligne de *La mano del emigrante*, nous pouvons identifier ce narrateur par l'emploi de la locution exprimant un point de vue (« para mí ») puis, plus loin, par le pronom personnel sujet « yo ». Néanmoins, le lecteur ne connaîtra jamais son nom ni même son prénom. Il saura seulement qu'il s'agit d'un immigrant galicien qui est allé travailler en Angleterre. Cet anonymat pourrait être une manière de signifier qu'il est un migrant parmi tant d'autres et que ces personnes sont parfois invisibles dans les pays qui les accueillent. Ou encore, que parfois leur identité s'estompe, tant ils sont partagés entre deux nations comme en témoigne le mélange des deux langues.

Nous retrouvons le même type de narrateur dans *El último día de Terranova*, clairement signalé dès la troisième ligne par l'expression verbale à la première personne : « estoy de pie frente al mar ». Cependant, cette fois-ci, tout le récit qui suivra viendra expliquer cette situation initiale en recomposant la biographie de ce narrateur : Vincenzo Fontana, et de sa famille.

C'est également par la première personne du singulier que s'ouvre *Los libros arden mal*. La narratrice est Ó, fille de Polca et Olinda. Elle commence par se souvenir d'un chanteur : Luis Terranova, et du visage d'un autre jeune soldat à propos duquel elle interroge sa mère. Les deux femmes sont en train de laver du linge au bord de la rivière et Ó précise au sujet de sa mère : « Y entonces Olinda se desahogó. Me habló de una de esas cosas de las que nunca quería hablar, de la historia de los soldados de la familia del vecindario. [...] Y después los muertos en la guerra de España » (*LAM*, p. 18). Le lieu où se trouvent les deux femmes ainsi que le partage d'une activité favorisent la libération de la parole et la transmission. On remarque qu'à

---

<sup>310</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 65-66 : « La distinction courante entre récits “à la première” et “à la troisième” personne opère donc à l'intérieur de ce caractère inévitablement personnel de tout discours, selon la relation (présence ou absence) du narrateur à l'histoire qu'il raconte, “première personne” indiquant sa présence comme personnage mentionné, “troisième personne” son absence comme tel. C'est ce que je désigne par les termes plus techniques, mais à mon sens moins ambigus, de narration homo- ou hétérodiégétique ».

<sup>311</sup> MOULIN-COMBES, Dorothée, « De l'écho aux faux-semblants », dans *La voix narrative, op. cit.*, p. 280.

travers les souvenirs de Ó sont introduits plusieurs personnages sur lesquels on en saura davantage par la suite. De la même manière, les paroles d'Olinda, « con una costra de sudor polvoriento, de yodo y sangre » (*Ibid.*), laissent entrevoir un monde de souffrance. Ó, narratrice autodiégétique, est le personnage qui assumera le plus grand nombre de chapitres de cet ouvrage : treize sur quatre-vingt-dix. Manuel Rivas révèle par ailleurs : « Le tengo mucho cariño, [...] pienso mucho en ella de vez en cuando<sup>312</sup> » car elle est lavandière et elle parle seule. Au cours de ces treize chapitres, Ó décrira sa trajectoire personnelle, ce qui permet également d'évoquer ses parents et son frère. Elle est la dépositaire du savoir de sa mère et des histoires de Polca, qui dit à son sujet : « Esta niña tiene un cuerpo abierto. No va a tener ningún problema » (*Ibid.*, p. 215). On peut observer d'ailleurs une mise en parallèle de ces deux univers : celui du conteur et de la lavandière, qui doivent avoir les mêmes qualités :

Una buena lavandera tiene que tener arranque. Prontitud en la réplica; si no, te comen viva, hija. Pero con gracia. La palabra y la piedra suelta no tienen vuelta. (*Ibid.*)

La parole jaillit du plus profond du corps comme l'eau jaillit des entrailles de la terre et ce n'est pas un hasard si on évoque « la voz manantial » de Polca. Le récit que Ó livre de la relation avec ses parents contraste avec celle que Gabriel, fils du juge Samos, entretient avec son père. Ainsi, la fille de Polca accompagnera ses parents jusqu'aux derniers instants, recueillant leurs derniers mots, contrairement à Gabriel dont les relations sont distantes avec son père. Ce qui renforce cette idée est le fait que le seul chapitre dont Gabriel est le narrateur est celui qui parle de son grand père Mayarí et de sa mère Chelo. En outre, les deux derniers chapitres du livre, qui relatent la fin de vie des deux aînés, soulignent à nouveau cette différence, car un narrateur raconte à la troisième personne la détérioration de la santé du juge Samos dans le dernier chapitre, alors que c'est Ó qui raconte les derniers moments passés aux côtés de son père. Le changement d'instance narratrice démontre la nature totalement différente des relations au sein des deux familles. Comme on l'a déjà signalé, le juge est très soucieux des problèmes de bégaiement de son fils et des apparences. Il n'est pas non plus enclin à manifester ses émotions ou ses sentiments, ce qui l'éloigne de sa famille. Il incarne une éducation ancienne et rigide, comme le révèlent ses pensées au sujet du délitement que connaît son mariage :

Quizá el principal causante del alejamiento había sido él. Eso es lo que había empezado a considerar después de tantos años. No le había prestado la debida atención cuando murió su padre, el indiano Mayarí. ¿Una depresión? No lo entendía. Morir era ley de vida. ¿O no? No había sabido estar a la altura en el caso de Gabriel. Ahora se daba cuenta de que su desazón no

---

<sup>312</sup> *El Faro*, « Entrevista a Manuel Rivas », 16/09/2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=p-tyCcoyRBA>>, page consultée le 22 février 2022.

sólo tenía que ver con sus problemas de habla, aquel desesperante tartamudear, sino con cualquier otro signo de debilidad o imperfección. Aunque no lo reconocería, pues consideraba que la sinceridad del patriarca producía en los hogares un efecto contraproducente, y cualquier concesión freudiana le causaba una comezón, algo podía haber de verdad en la teoría sugerida en alguna ocasión por Chelo de que descargaba en la figura de Gabriel frustraciones propias. (LAM, p. 646).

On retrouve également Ó et Gabriel comme narrateurs dans d'autres chapitres mais cette fois-ci en alternance avec un narrateur à la troisième personne du singulier. Une fois de plus les interventions de Ó sont les plus nombreuses car elle intervient dans cinq chapitres. Ses prises de parole éclairent certains événements du passé et aussi son parcours personnel comme le fait qu'elle ait immigré avec son frère Pinche en Angleterre. Les paroles de Ó et sa manière de voir, permettent de découvrir les mécanismes et les ruses que les personnes étaient obligées de déployer afin de déjouer les pièges tendus par les autorités, comme c'est le cas lors de l'interrogatoire qu'elle doit subir après la disparition de Chelo. Ainsi, la jeune femme fait appel à une autre personne qui serait en elle et qui pourrait représenter la voix de la sagesse :

Dime tú algo, Armonía. Y Armonía me dice que tengo que ser lista. Más lista que ellos. Y ellos saben quién está loco y quién se lo hace. Te llevarán a comisaría y te harán una ficha. Y si estás fichada, no tendrás certificado de buena conducta. Y si no tienes ese certificado, ya no te podrás ir a ninguna parte. Ellos andan buscando, pero no saben muy bien el qué. (LAM, p. 666).

Les phrases brèves et les répétitions accélèrent le rythme syntaxique suggérant la rapidité avec laquelle Ó doit réfléchir. De plus, le futur montre qu'elle anticipe tout ce qui pourrait lui arriver ainsi que les conséquences auxquelles elle serait exposée. Mais le lecteur comprend, d'une part, que Ó est bien au fait des représailles que les autorités font subir à la population, d'autre part, que celles-ci sont monnaie courante et, enfin, de toute l'ingéniosité et l'intelligence dont faisaient preuve les personnes à cette époque-là afin de déjouer les pièges tendus.

En ce qui concerne Gabriel, comme narrateur, il nous permet d'entrer dans l'intimité de la maison du juge et le lecteur prend connaissance d'une dispute entre ses parents au sujet de la Medusa, une prostituée venue poser pour Chelo, et observe une fois de plus la différence qui existe entre les deux parents qui représentent les deux parties de la société qui s'affrontent. On remarquera que, dans *Todo es silencio*, le seul personnage à s'exprimer par la focalisation interne et à prendre en charge la narration, dans un chapitre, est Chelín. C'est grâce à ce protagoniste qui est toujours dans l'ombre de Brinco, en arrière-plan, amoureux de Leda mais sans jamais lui avouer ses sentiments, que le lecteur peut voir et entendre les retrouvailles de

Fins et de la jeune femme car Chelín trouve refuge à l'école de los Indianos pour s'injecter sa dose de drogue.

Si l'on revient à *Los libros arden mal*, grâce aux deux narrateurs et à leurs monologues intérieurs le lecteur a accès à deux mondes opposés : celui des opprimés et celui des oppresseurs. Ils sont également les dépositaires d'un passé familial très différent. Ó veut maintenir et perpétuer la mémoire des siens et de ceux qui ont souffert à travers le récit de ce qui s'est passé et sa transmission. De son père, Polca, elle a reçu le goût des mots et de la parole comme s'il s'agissait de « un regalo », (*LAM*, p. 740) et, une fois adulte, elle amuse ses amies comme il le faisait avec les siens : « hago lo que tanto le gusta, lo que tanto le hace reír, dejo que por el cuerpo abierto me salga la voz de Polca en latín : *Lavabo inter inocentes manus meas*» (*Ibid.*, p. 621). Gabriel, quant à lui, continuera à entretenir un rapport particulier avec les mots, les manipulant avec beaucoup de précaution, comme le souligne sa compagne Sofía :

Aquel hombre se movía entre el silencio y una precisión de entomólogo a la hora de utilizar una palabra, y fue comprobando que eran muchas las que por algún motivo le causaban emoción o conflicto. Se podía decir que las veía las palabras. El había atribuido esa extrema precaución a una fase muy consciente de su preparación como juez. Cualquiera podía traicionar el significado de las palabras. Cualquiera, empezando por un escritor. Un juez, no. (*LAM*, p. 316)

On remarque que les personnages qui interviennent comme narrateurs sont ceux, issus majoritairement d'une classe sociale défavorisée, qui s'opposent au pouvoir dominant et qui ont des relations privilégiées avec la parole. Ainsi Polca, personnage essentiel du livre *Los libros arden mal*, réunit toutes les qualités chères à l'auteur qui semblent aussi être celles qu'il attribue au peuple galicien : enjoué, aimant le Carnaval, maîtrisant l'art de l'ironie, il semble détenir beaucoup de sagesse et aussi bien son comportement que ses paroles sont en avance sur son temps. C'est également un joueur de « gaita » et il précise : « La música me entró como el latín, entera » (*Ibid.*, p. 47). Il a aussi une « voz de predicador » (*Ibid.*, p. 36) et, dans sa jeunesse, il a été la « segunda memoria » y « el suministrador de frases perdidas » (*Ibid.*, p. 47) du prêtre du village. Ce personnage assurera la narration du chapitre intitulé « El entierro de los libros », qui succède à celui qui est le plus long de tout le récit : « Arden los libros », consacré principalement à la description de l'autodafé des livres. Dans ce chapitre, Polca donne à la première personne du singulier sa version de l'évènement. Il nous raconte l'immense douleur éprouvée par ceux qui ont dû s'occuper de ramasser les cendres des livres brûlés et pense que « lo que hoy ardía era el tiempo » (*Ibid.*, p. 177). Il évoque aussi la peur ressentie à ce moment-là qui se traduit par les dents qui « castañeban sin querer » (*Ibid.*, p. 178). Son récit insiste sur



le désarroi des personnes face aux événements ainsi que sur la barbarie de l'acte, à travers la personnification des livres qui rappelle au personnage « la primera estampa que tenía de la muerta » (*Ibid.*, p. 175). Cette personnification et le respect que ces personnes ont pour les livres contrastent avec le mépris montré par les autorités et la violence de leur comportement. Par conséquent, le témoignage de Polca est important car il est un témoin direct des événements et faire entendre sa voix c'est réparer l'injustice qui lui a été faite à l'époque car il a dû obéir en silence. C'est d'ailleurs ce que relève Polca au début du chapitre :

Aquel dedo picaba como un tábano. Sea lo que sea, ¿a quién le gusta que así, de repente, lo nombren desafecto? Porque hace unos días, hace nada, no había desafectos. Quiero decir, yo no conocía esa marca. Si tuviera que presentarme ante el mundo no empezaría por ahí: Señores, me llamo Francisco Crecente, Polca para los amigos, jardinero municipal, especialista en podar palmeras, y soy un desafecto. Era como si te saliese un edema que antes no se veía. (*Ibid.*, p. 174)

Enfin, un autre personnage qui intervient comme narrateur est le jeune policier Paúl Santos. Il a été élevé dans un orphelinat et ses méthodes sont totalement opposées à celles de ses camarades de travail. On pourrait dire qu'il incarne une nouvelle génération d'enquêteurs plus soucieuse du respect des lois et de l'intégrité des personnes qui ne partagent pas l'idéologie du régime. D'ailleurs, il fréquente les cours dispensés dans « la academia de mecanografía » dirigée par Héctor Ríos. Il aime la poésie et ne veut pas censurer celle qui critique l'autorité en place : « Algunos de los poemas del libro anónimo eran, de hecho, denuncias. Ciertas, contra a historia, pero no tramitables por mi parte. Eran buenos poemas » (*Ibid.*, p. 654). Paúl Santos exprime également la volonté de se différencier des adeptes du régime totalitaire : « Sin mirar, sé reconocer a un fascista por la forma de abrir la puerta, porque yo trabajo entre fascistas » (*Ibid.*, p. 655). Néanmoins, ce personnage ne garde la parole que l'espace de deux paragraphes, ensuite il cède la place à un narrateur omniscient qui est l'autre instance narrative dominante dans cet ouvrage.

## II. A. 2. Des cas de narrateurs omniscients

Deux des ouvrages de notre corpus font intervenir un narrateur omniscient ; il s'agit de *Los libros arden mal*, comme nous venons de le signaler, et de *Todo es silencio*. Dans les deux cas, la narration est prise en charge par un narrateur hétérodiégétique dont on ignore tout.

Dans la deuxième œuvre, le style direct et les dialogues occupent une place très importante et l'intervention de ce narrateur vient relier les répliques, donnant des précisions sur le ton des personnages ou décrivant les actions au lecteur. Cela semble relever d'une volonté de créer tout un univers de sons et d'images tels que nous pouvons les avoir au cinéma<sup>313</sup> :

Leda se acercó con curiosidad, pero también con desconfianza.

Brinco levantó la tapa del féretro. Fins permaneció inmóvil, la cara pàlida, conteniendo el aire, amarrados los brazos del cuerpo por un cinturón muy apretado, con los ojos cerrados y la postura de un cuerpo difunto.

Leda lo miró con asombro, incapaz de hablar. (TES, p. 19)

L'utilisation du présent et de déictiques, en particulier « ahora », qui actualisent les actions, réitère cette volonté d'identification au cinéma :

Pero lo que ahora llena el valle es el sonido del Tráiler de un western. (Ibid., p. 58)

En las esquinas de los peldaños, el musgo se esponjaba y tenía el cuerpo de un erizo acurrucado. De repente, en el otero, una casa que parece sostenida y apuntalada por la naturaleza. (Ibid., p. 26)

En el reservado del Ultramar reinaba una impaciencia de final de timba. Ahora mismo, Mariscal juega su ficha, pero parece distraído. (Ibid., p. 99)

Fins mira ahora a su derecha. Allí, al oeste, el mar abierto, el océano Atlántico. (Ibid., p. 107)

Ahora, por el nuevo dique, a paso rápido, decidido, marcial, avanza Brinco. (Ibid., p. 127)

La dernière citation laisse entendre que ce narrateur, qui semble extérieur au récit, paraît connaître extrêmement bien la géographie locale comme l'indique la précision « nuevo dique » ou d'autres descriptions des lieux :

Allí, al abrigo del viento de las Viudas, se conserva la rambla del primer puerto. Y después de las rocas de punta Balea, la ensenada del Corveiro. Entre San Telmo y Noitía, yendo por la carretera de la costa, y antes de llegar al puente de la Lavandeira da Noite, está el crucero del Chafariz. (Ibid., p. 21)

Tout porte à croire que ce narrateur faisait partie du village, qu'il connaissait bien les personnages, qu'il fut un témoin oculaire : le *fides oculi*<sup>314</sup>, et qu'il est en train de raconter les

---

<sup>313</sup> Jean-Guy GOUTTEBROZE remarque que ce procédé est utilisé dans les romans de Marguerite Duras : « Ce récit au présent doit beaucoup à l'invention du cinéma qui, vraisemblablement, lui a transmis sa situation d'observation, son rapport à l'objet et son rythme de progression. Nombre de récits, par exemple, de Marguerite Duras relèvent de cette esthétique. », *Cahiers de Narratologie : La voix narrative*, volume n°2, Université de Nice-Sophia Antipolis, 10/02/2001, p. 48.

<sup>314</sup> J'emprunte ici l'expression utilisée par Dorothee MOULIN-COMBES concernant le narrateur de l'ouvrage de Luis Landero *Caballeros de fortuna* : « Luis Landero récupère ainsi un vieux topo littéraire particulièrement

événements à quelqu'un. C'est ce que suggèrent les marques d'oralité qui jalonnent le récit. À titre d'exemples : « claro » (*Ibid.*, p. 63), « Lo recuerdo muy bien » (*Ibid.*, p. 65), « Me han contado » (*Ibid.*), « Bah, en lo que ahora llaman hospital psiquiátrico. Yo creo que loco no estaba ni entonces ni ahora [...] digámoslo así » (*Ibid.*), « Pero me estoy anticipando. Porque ahora los estoy viendo de niños » (*Ibid.*, p. 67). Ces incursions dans le récit disparaissent dans la deuxième partie et nous n'en retrouvons que deux dans le chapitre où l'on assiste au suicide de Rumbo : « Todo esto lo vemos con la ayuda de Sira. Lo vemos a través de la ventana de la habitación principal de la posada del Ultramar » (*Ibid.*, p. 158). Ici, et dans toute la deuxième partie, le narrateur ne semble plus être le même que dans la première partie où les personnages et les lieux lui étaient familiers, mais plutôt un réalisateur qui donnerait des consignes sur l'angle de vue d'une scène ou encore l'auteur qui orienterait le regard du lecteur. Aucune autre intervention ne figure par la suite et nous sommes toujours face à un narrateur omniscient à la troisième personne, qui voit se dérouler les scènes devant ses yeux et qui a accès aux pensées des personnages. Tout comme le fils de Brinco et Leda qui attire l'attention du prêtre avec « su único ojo. Un ojo panóptico. Un ojo que todo lo ve. Que todo lo graba » (*Ibid.*, p. 258).

Dans *Los libros arden mal*, le narrateur omniscient permet d'avoir accès à la conscience de presque tous les personnages et donc à leurs pensées, à leurs doutes ou encore à leurs raisonnements ou combats intérieurs. La connaissance du lecteur est alors supérieure à celle que les autres protagonistes peuvent avoir des événements, de la nature profonde des personnages, de leurs intentions ou encore de leurs véritables sentiments. On a déjà cité l'exemple de la dernière rencontre entre Silvia et Leica. Le narrateur omniscient permet d'accentuer l'émotion de cet instant et d'en augmenter la charge dramatique. C'est également le cas dans *Todo es silencio* car le lecteur peut voir le désir de Fins Malpica pour Leda quand il l'espionne et la prend en photo suggéré par la métonymie de l'appareil photo : « Probó los teleobjetivos. Enfocó y desenfocó y enfocó de nuevo. La Nikon F, con un zoom 70-200, como una prolongación punzante. Ruda, deseosa, infalible » (*TES*, p. 140) ; « Se eternizaba el tiempo cuando Leda desaparecía de la vista. Era una ausencia que no podía manejar. Para la que no había placebo » (*Ibid.*, p. 147).

---

efficace dans le genre épique, celui du témoignage oculaire (le *fides oculi*). Comme en témoignent les nombreuses occurrences des verbes “ver” ou “mirar”, le narrateur est un personnage qui observe. Le texte réduit sa fonction à celle de raconter ce dont il a été le témoin oculaire et auditif. [...] Les constructions qui associent au verbe “ver” le verbe “oír” sont récurrentes dans le roman. Une place très importante est accordée à l'oralité, au caractère oral de l'énonciation, de cette fiction qu'est l'énonciation littéraire », *La voix narrative, op. cit.*, p. 271.

De la même manière, on peut percevoir toute la colère que ressent Mariscal quand il pense à Malpica. Ses habituelles maximes latines font place à un langage plus grossier : « Y el mocoso de Malpica tratándome de capo. Uno de esos tontos, un fanático, que piensa que va a arreglar el mundo. ¿Capo? De capo nada. » (*Ibid.*, p. 204). Et il enchaînera, en évoquant son passé au séminaire. D'autre part, un autre passage nous révèle le trouble que ressent ce même personnage à cause de la mémoire contre laquelle il ne peut lutter :

Yo, desde luego, me acuerdo de todo. Estoy preocupado por la memoria. Todos se quejan de la memoria. Y yo cada vez me acuerdo de más cosas. Voy recalando en todos los nombres, en todos los recuerdos. Y eso es, a veces, una ausencia de conforto. (*Ibid.*, p. 139)

Si la mère de Fins souffre d'amnésie et est plus heureuse ainsi, si Fins souffre également de « ausencias » passagères qui le coupent du présent, Mariscal semble, quant à lui, souffrir d'un excès de mémoire. Cet aveu ainsi que tous les autres ne pouvaient peut-être pas être exprimés par une autre instance narrative car ce personnage se cache sans cesse aux yeux des autres, il est en constante représentation et plusieurs versions circulent autour de sa personne et de son passé. Par conséquent, hormis lui, personne ne peut avoir accès à la vérité.

Le narrateur omniscient permet donc de dévoiler la nature profonde des personnages en démasquant certains de leurs traits de caractère. C'est ce qui se produit avec le juge Samos quand une femme l'interpelle dans la rue et traite de « Ignorantes » ceux qui condamnent son fils à la prison pour ses penchants homosexuels :

El juez miró a ambos lados congestionado de ira. ¿Ignorantes? Ese insulto imprevisto sí que lo descolocó. Seguro que alguien lo conocía entre la multitud. Aquella pescadera, maloliente, con la banasta de pamea, llamándole ignorante al juez. Pues sí que no se iba a reír alguno. Por ahí andaría el Black Eye. El cabrón, por todas partes. (*LAM*, p. 312)

Par ailleurs, la focalisation interne permet de suivre le combat intérieur que se livrent parfois les individus comme le soldat surnommé « Paralelepípedo » qui jette les livres au feu, ou Leica tourmenté à l'idée de photographier Franco et qui n'ose en parler à personne, ou encore Silvia qui connaît la vérité sur le mariage du photographe. Samos, quant à lui, n'ose pas dire à Héctor Ríos ce qu'il pense véritablement et la servante du prêtre ne peut pas exprimer à voix haute ce que lui inspire le comportement de cet homme d'église qui avait puni la fille de Polca pour lui avoir volé des châtaignes : « Las 666 castañas ». Le chapitre s'ouvre sur des paroles à la première personne du singulier que l'on va identifier comme étant celles de la servante qui se parle à elle-même et qui raconte la visite de Polca à l'homme d'église, certainement pour lui

demander des comptes au sujet de sa fille. Le monologue intérieur de la femme nous permet de connaître, dans un premier temps, l'opinion négative qu'elle a de Polca puisqu'elle débute ainsi : « el vago ese, que si estuvo en la cárcel y en trabajos forzados pues por algo sería » (*Ibid.*, p. 329). Puis, ses propos se font plus nuancés : « Él tiene cabeza, que bien que la trabaja, lástima que se le metiesen las ideas. ¿Para qué quiere las ideas un pobre? Para complicarse la vida, la suya y la de su familia » (*Ibid.*). On constate que cette femme peut représenter la partie de la population qui a tu ses opinions et opté pour le silence afin de ne pas avoir à subir les conséquences. La peur a certainement incité ces personnes à continuer à mener une existence aussi discrète que possible afin de ne pas attirer l'attention, par crainte des représailles. La suite du chapitre glisse vers une narration à la troisième personne dans laquelle se trouvent insérées des paroles de la femme racontant ce qui s'est passé avec la jeune fille et donnant aussi son opinion personnelle :

Al principio, cuando abrió la puerta, aún pensó que iba a haber un disgusto. Ella ya sabía a lo que venía. Vendría a pedir cuentas, tras el incidente con la niña. Bah, ya no era tan niña, una pollita, y qué lengua tenía la condenada. A ella ya no le había parecido bien aquel castigo [...] Don Marcelo no era don Benigno. Ella ya lo sabía. Te la guardaba. Quizá eso influyó en el castigo de la niña, yo no digo nada. [...] No, el castigo no estuvo bien, murmuró la criada. (*Ibid.*, p. 330-331)

À travers les pensées de la cuisinière, dont on apprendra seulement à la fin du chapitre la fonction et le prénom (Rocío), le lecteur a accès au déroulement de l'échange entre Polca et le prêtre. Le fait que Rocío ne comprenne pas le sens de quelques paroles permet de montrer l'incohérence de certains discours destinés à manipuler l'opinion publique et aussi le fait que ne pas expliquer est une manière d'asseoir une autorité et de dominer. C'est le cas de l'allusion à Sodome et Gomorrhe qui, ici, va au-delà de l'épisode biblique et peut faire référence au discours du Régime pour justifier ses actions :

Qué se le habría perdido allí a ella, los ángeles haciendo su trabajo de destrucción, quemando y arrasando Sodoma y Gomorra, no podía haber testigos de aquel desastre, que nadie fuese contando por ahí el terror impuesto por aquellos ángeles. Eso fue lo que se le pasó a ella por la cabeza, la lección, como a todos, de que era mejor mirar para otro lado. (*Ibid.*, p. 332)

Regarder ailleurs, c'est ce que fait cette femme, comme, sans doute, d'autres personnes, mais le fait d'écouter Polca et ses arguments éveille en elle des doutes et, à l'annonce de la sanction par le prêtre, Rocío éprouve de la peine car elle appréciait de voir Polca déguisé en cardinal lors du carnaval :

Mucha carnicería de Nuestro Señor me parece a mí. Pero hablar, habla bien, aún le aguanta el pulso al cura, incluso habla mejor. [...] Y ella, sin querer, sintió lástima. Polca era un condenado, pero hacía reír. Ella lo maldecía, pero cada año, en Carnaval, estaba al acecho para verlo de cardenal en la comparsa de los Rexumeiros. [...] Ella no decía nada. ¿Qué iba a decir? Además, no había en donde escoger. Los jóvenes se marchaban todos a la emigración. Y los viejos estaban más dispuestos a morir que a enterrar. (*Ibid.*, p. 333-334)

L'ambivalence des sentiments de Rocío montre la position du peuple, victime des discours de propagande mais qui aime ses traditions et se voit privé des fêtes populaires. Comme l'indique son prénom<sup>315</sup>, Rocío est une femme du peuple qui est aussi victime du Régime dans son quotidien et qui pourrait symboliser tous ceux qui ont été dans la même situation qu'elle. L'utilisation d'expressions de résignation, de négation et la répétition dans les citations de « no decir nada » soulignent cet aspect.

Précisément, dévoiler au lecteur ce que ces personnages ne pouvaient dire est une autre des caractéristiques du narrateur omniscient montrant par-là les pressions exercées sur les personnes. On note dans les deux ouvrages des expressions telles que : « eso no iba a contarlo » (*TES*, p. 165), « No, eso no va a decirlo en voz alta » (*Ibid.*, p. 170), « Había cosas que ni siquiera podía contar » (*LAM*, p. 369), « Eso no lo dijo, se lo guardó para sí » (*Ibid.*, p. 606). Les deux premières expressions s'appliquent à l'avocat de Mariscal, la troisième à Sulfe et la dernière au juge Samos. On constate que tous ces personnages sont du côté des oppresseurs et de ceux qui imposent leurs lois à l'ensemble de la population. Néanmoins, ils subissent également la pression de la censure et savent qu'ils ne peuvent pas critiquer le pouvoir qui est au-dessus d'eux. La grossièreté, par exemple, dont font preuve les soldats quand ils jettent au feu les livres choque le juge mais il s'abstient de les reprendre :

A punto estuvo de decir algo. De llamarle la atención a aquel camarada. ¿Por qué tenía que ser tan vulgar? Iba a pedirle educación. Educación y cultura, tarugo. No hace falta que ladres. Reparó a tiempo en el carácter absurdo de esa orden en ese momento. Todos estallarían en carcajadas. [...] No, no dijo nada. (*LAM*, p. 94)

C'est également le cas du jeune policier qui aime répéter certaines répliques ou plaisanteries apprises dans les livres ou auprès de la sœur Catherine Laboure qui s'était occupée

---

<sup>315</sup> Le *Diccionario de la Real Academia Española* en ligne donne pour ce nom des définitions qui mettent en avant le caractère menu : « l.m. Vapor que con la frialdad de la noche se condensa en la atmósfera en muy *menudas gotas*, las cuales aparecen luego sobre la superficie de la tierra o sobre las plantas. 4. m. *Gotas menudas* esparcidas sobre algo para humedecerlo ». < <https://dle.rae.es/roc%C3%ADo?m=form>>, page consultée le 23 février 2022.

de lui. Il découvre, cependant, que ce comportement peut s'avérer dangereux pour lui, car cela relève presque de l'hérésie :

Aquellas caras de estupefacción no se le olvidarían jamás. Fue como si estuviesen escuchando a Lutero clavar de nuevo las noventa y cinco proposiciones en la puerta de madera de la iglesia de Todos los Santos de Wittenberg. Aquel hecho anecdótico representó para él una experiencia importante. Entendió de manera cabal el significado de la inscripción *Initium sapientiae timor Domini*. Tenía que saber callar o camuflarse en las palabras del superior. (*Ibid.*, p. 703)

Enfin, il s'avère que le narrateur omniscient permet de multiplier les points de vue. En effet, nous observons qu'un personnage est décrit ou évoqué par touches tout au long du récit à travers le point de vue d'autres protagonistes. On pourrait dire que nous avons une démultiplication des points de vue d'un événement ou d'un personnage, comme le fait le cubisme en peinture, ce que Todorov nomme « illusion stéréoscopique<sup>316</sup> ». Si nous parlons de la scène centrale du livre qui est celle du bûcher des livres, nous pouvons la voir à travers Samos, un jeune soldat, Polca ou encore Curtis. De la même manière, Santiago Casares est décrit par Milagres, la mère de Curtis, par Gabriel qui le découvre et aussi par les amis du juge. Il va sans dire que la version donnée par ces derniers n'est pas élogieuse, bien au contraire<sup>317</sup>. Le fait d'avoir accès à une autre version, à travers les deux autres personnages souligne la subjectivité des points de vue :

Los comentarios en la tertulia de su padre, escasos y parcos, eran siempre del mismo tenor. Una condena expresada con la máxima irritación, un desprecio que alcanzaba a todas las letras de aquel nombre con el que él estaba estableciendo una oculta relación. Porque el hombre no existía. El vínculo que él tenía era con el nombre. Santiagcasares Qu. Lo que oía, cuando se oía, era hablar de un Dandy, Señorito, Masón, Hiena, Asesino, Tísico Resentido. Una extraña mezcla, palabras con las que resultaba difícil componer una imagen. Además, había retazos de información que lo complicaban todo. El yate *Mosquito*. El Buick rojo. El hotel Atlantic. El chalé de Montrove. Su suegra cigarrera. Su mujer modista. Llegados a este punto, los comentarios crípticos se volvían diáfanos, jocosos, respecto a los asuntos amorosos de su bella mujer. ¿Bella? Bella y caliente como una perra, ése fue el comentario completo. [...] Siendo un tipo tan denostado, era asombroso el número de seguidores que le iban atribuyendo en la Cripta. Artistas, profesores, el de la fábrica de calzado, el de los forjados, el de los vidrios..., los comerciantes, la mayoría de la gente de la que se hablaba en pasado, esa ciudad hundida, casi todos tenían el sambenito de ser republicanos simpatizantes de Casares, a quien se le atribuía aquel adjetivo pegajoso que lo acompañaba, incluso después de muerto en el exilio, como otro primer apellido: Nefasto Casares.

Él lo escuchaba todo en la recámara como si estuviese, lo quisiese o no, en una habitación del Sanatorium de Durtol. Había ido encontrando las postales, las cartas. [...] Se identificaba con

---

<sup>316</sup> TODOROV, Tzvetan, *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1968, *op. cit.*, p. 55.

<sup>317</sup> À propos de ses personnages Manuel Rivas signale : « es importante enseñar lo que cada uno tiene de contradictorio. De cada personaje sabes a través de otro », in RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Manuel Rivas : "España es una democracia amputada" », *El País*, 27/11/2015. <[https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069\\_855849.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069_855849.html)>, page consultée le 20 décembre 2023.

lo que decía la firma, con lo que escribía aquel muchacho. La manera de dirigirse a sus padres, con una libertad cariñosa, las referencias a obras literarias y a descubrimientos científicos, las observaciones sobre los cambios meteorológicos y los efectos que tenían en el paisaje y en su cuerpo, esa manera de entrelazar su estado físico y lo que pasaba a su alrededor, en la naturaleza. Pero, sobre todo, le impresionaba el humorismo con que hablaba siempre de su enfermedad, las actitudes de observador curioso con que seguía los achaques y la evolución de su salud. (*LAM*, p. 453-454)

Dans cet extrait un peu long, une toute autre image de Santiago Casares nous est donnée. Le fait que cela provienne de Gabriel, qui écoute ce qui est dit autour de lui, est intéressant car il n'est alors qu'un enfant sans idées préconçues sur cet homme et ne connaît pas non plus les événements historiques. On observe dans les mots prononcés par les amis de son père, une gradation dans les insultes qui deviennent de plus en plus violentes et personnelles certainement à mesure que le ton monte et se fait plus véhément. On note la grossièreté et la vulgarité dont font preuve ces personnes, quand elles parlent de la femme de l'homme politique Republicain. Tout cela contraste avec ce que pense Gabriel. Soulignons que l'opinion de l'enfant est sans doute plus fiable que celle de ces adultes car lui, a eu en main des lettres personnelles de Casares qui lui ont permis d'accéder à son intimité. Cette connaissance qui repose sur des faits concrets s'oppose aux mots malveillants et calomnieux des opposants de Casares qui sont seulement destinés à nuire et ternir sa réputation. La phrase, « siendo un tipo tan denostado, era asombroso el número de seguidores que le iban atribuyendo en la Cripta » traduit l'étonnement candide de l'enfant face à l'incohérence de la situation et dénonce en même temps les accusations sans fondement de ces représentants de l'autorité<sup>318</sup>.

On devrait plutôt parler d'un étonnement « faussement » candide, car, certainement le but de ce portrait croisé de Santiago Casares est de démontrer la volonté de détruire l'homme politique et sa réputation. On nous montre également le décalage entre la version donnée par les autorités et la vérité telle que la population l'a vécue. Par ailleurs, ce fragment suggère que

---

<sup>318</sup> Il y a d'autres exemples d'évocations d'un même fait sous différentes focalisations. On a déjà cité la fête de los Caneiros dans la première partie mais on peut y ajouter l'assassinat de la bibliothécaire. Il est mentionné pour la première fois par Paralelepípedo : « Pero lo que he oído decir es que esta noche van a por la mujer del último gobernador republicano. Van a por la bibliotecaria Juana Capdevielle. A él lo fusilaron el 25 de julio y a ella ya le han mandado también las moscas de la muerte. Ha perdido un hijo que llevaba en su vientre. Y esta noche le toca. Van con ganas de matarla varias veces » (*LAM*, p. 170). Ensuite c'est Polca qui s'en souvient : « Pensé en la mujer del gobernador, en la bibliotecaria. La víspera había aparecido muerta en un monte, al borde de la carretera que va a Lugo, violada, acribillada a tiros » (*Ibid.*, p. 177). Enfin nous avons la version de Olinda : « ¿Quién había violado y cortado los pechos y torturado hasta la muerte a la bibliotecaria, esposa del gobernador republicano, tras hacerla abortar? ¿Quiénes eran los depuradores ? » (*Ibid.*, p. 209). Si les trois versions se complètent, on remarque néanmoins que les mots de Polca et Olinda insistent sur l'acharnement et la violence subits par cette femme ainsi que sur l'injustice de l'acte et son accusation.



le narrateur est partial et qu'il éprouve peu de sympathie à leur égard car le vocabulaire utilisé et le choix du style indirect libre pour rapporter les paroles de ces personnes montre la vulgarité de leur langage. Vincent Jouve parle du « timbre » des voix narratives selon le choix qui est fait de « montrer » ou de « raconter ». Ainsi « selon qu'il choisit la distance ou la proximité, un narrateur sera donc plus ou moins individualisé<sup>319</sup> ». En effet, les descriptions des personnages qui sont des représentants du Régime ou des sympathisants révèlent leur intolérance, leur inculture, leur absence d'humanité et d'humour. C'est également perceptible dans leur description physique, la rigidité de leur démarche ou encore le rapport à la lumière. Par exemple, Samos est présenté comme « un juez que no se anda con bromas » (*Ibid.*, p. 310). Lors de l'épisode de la Dársena les soldats insultent Curtis qui regarde les livres brûler et la description les animalise :

Los dos orangutanes. El negro y el blanco. ¡Uuuuuuuuuuuuuuu! ¡Uuu!

El grandullón se pone a imitar a un mono, sus gritos y sus gestos. La borla oscila en su frente como un péndulo sin engarce. A su alrededor, la cuadrilla incendiaria se echa a reír a carcajadas. Uno tras otro, se van incorporando a la mofa. Andan a cuatro patas. Se golpean en el pecho. Arquean y agitan los brazos llevándose las manos a las axilas. Cada vez aúllan más en burlona competencia. Se van excitando los unos a los otros. Parece que interpretan una danza. (*Ibid.*, p. 135)

La manière de marcher est également représentatrice de la pensée des personnages, ainsi:

Si ahora saliese un cuco, pensó Curtis, quizá todo sería distinto. Alzaría la frente de los que caminan inquietos, contando interrogantes en las losas del suelo como quien pone sus pasos en cuadrículas de ajedrez. Tal vez descompondría el andar marcial de otros, que trazan una línea recta. Quizá el cuco detendría por un instante al joven uniformado con ese gorro de cresta colorada que parece galopar sobre las ancas de una línea recta. (*Ibid.* p. 180)

De plus, le champ lexical de la chasse est présent tout au long du livre et réservé aux protagonistes partisans du régime autoritaire. Nous reviendrons ultérieurement sur cette métaphore de la chasse, mais on peut déjà évoquer le plaisir qu'ils ressentent, comme le juge Samos qui ne peut se passer de son ami Eusebio, lequel « casi siempre traía regalos. [...] Algunas veces carne » (*Ibid.*, p. 328-329). Le juge dit à son sujet :

Uno puede salir al monte sin perro, pero no sin Eusebio. Ha nacido para la caza. Te juro que tiene el olfato de un braco. [...] Eusebio hoy viene con gafas Ray-Ban, de montura dorada y

---

<sup>319</sup> JOUVE, Vincent, *Cahiers de Narratologie : La voix narrative*, volume n°2, *op.cit.*, p. 78-79.

cristales verde oscuro. No se le ven los ojos. Sonríe. Es verdad que tiene los colmillos afilados. (*Ibid.*)

De la même manière, quand Paúl Santos s'introduit chez Ren pour chercher des preuves et que ce dernier rentre à l'improviste, le jeune policier se tient en alerte : « sabía interpretar esa clase de silencios. Son los del hombre que olfatea. Que presiente » (*Ibid.*, p. 704). On remarque également que l'obscurité règne aussi bien chez Ren que chez Manlle, dont les activités de contrebande sont tolérées et exploitées par les représentants locaux (« se movía con poca luz », (*Ibid.*, p. 266). Enfin, le juge aime appeler son bureau « la Cripta » qui sous-entend un espace plutôt sombre contrastant avec celui qu'occupe sa femme, lumineux et rempli de plantes.

Cependant, il n'est pas toujours simple de déterminer qui parle dans les différents ouvrages du corpus, car le passage de la voix d'un narrateur-personnage à un narrateur omniscient est parfois difficile à percevoir voire impossible.

### **II. A. 3. Ambigüités narratrices**

Fréquemment, les chapitres des ouvrages débutent par les paroles d'un personnage dont on connaîtra l'identité *a posteriori* ou bien par des dialogues, incluant ainsi le lecteur dans les échanges. Ce dernier doit être extrêmement vigilant car, en raison de l'abondance de style direct, de style indirect libre et surtout du style narrativisé, il est très difficile de savoir qui parle : le narrateur omniscient qui nous fait entrer dans la tête des personnages ou bien le personnage qui raconte. Dans le chapitre déjà cité de *Los libros arden mal*, dédié au grand-père Mayarí, celui-ci est désigné par « el abuelo », « Mayarí », « él », laissant entendre une certaine distance. Cependant, à la deuxième page du chapitre, la première personne du singulier se manifeste à travers les segments « así que con el tiempo llegué a pensar » et « no tiene por qué resultar extraña esta observación por mi parte », qui semble s'adresser à un interlocuteur. Le lecteur comprend alors que « el abuelo » est en réalité « son » grand-père, ce qui est corroboré quelques lignes plus loin par la phrase : « Chelo pintaba paisajes en mi mano » (*LAM*, p. 279). Ce même personnage semble parfois être un double du lecteur car tous deux sont dans le rôle d'observateur :

En cierta forma, en silencio y a distancia, compartía la tensión de ambos, participaba en el duelo. Podría decirse que él sabía más que ellos dos, como quien observa una partida de cartas y conoce el juego que llevan los contendientes. (*Ibid.*, p. 439)

Parfois même, certains chapitres dans presque leur intégralité ont un personnage comme narrateur, par exemple dans *El último día de Terranova*. Comme on sait, le narrateur est Vincenzo Fontana, personnage autodiégétique. Cependant, au cours du chapitre intitulé « Dombodán » c'est la voix de ce personnage que nous entendons à travers la première personne du singulier. Un seul passage indique au lecteur qu'il s'agit ici d'une conversation que les personnages avaient eue entre eux et dont Vincenzo se souvient : « Este es muy bueno haciendo canciones, Garúa. Lástima que Los Erizos se hayan ido al carajo. ¿Cuánto duraron, Vincenzo? » (*UDT*, p. 186).

Il en va de même lorsque Garúa raconte son histoire, à savoir comment elle est arrivée en Espagne, voulant échapper aux militaires argentins. Or, par-delà son recours à la première personne, elle fait entendre à travers son récit différentes voix comme celles de son élève de piano, de ses amies ou encore des militaires. Et ce pour conclure : « Y todo esto que has oído, en realidad fue un monólogo. Yo estaba hablando sola. No había nadie. Vos no oíste nada. Nada. ¿De acuerdo? » (*Ibid.*, p. 217).

On retrouve le même procédé dans *Los libros arden mal*. Le chapitre « La bofetada de los muertos » raconte à la troisième personne le sort que connut un homme jeté du pont de « Castrelo, sobre el Miño » après que des soldats lui eurent coupé les doigts. Le récit permet d'écouter les propos des soldats, d'avoir accès aux pensées de l'homme et de le retrouver vingt ans après. On pourrait donc croire qu'il est fait recours au narrateur omniscient dans ce chapitre, mais la dernière phrase précise : « Así, contó Polca, así son las bofetadas de los muertos » (*LAM*, p. 225). Il y a une sorte de mise en abîme des narrateurs : qui raconte cette histoire relatée par Polca ? S'agit-il de sa fille Ó ? Du narrateur omniscient qui semble tout connaître ? On ne peut répondre à la question. Cette ambiguïté s'applique également à « Las rosas blancas », autre chapitre composé seulement de dix-neuf lignes qui semble réunir toutes les instances narratrices :

Las rosas blancas, silvestres, de la carretera de Castro a Elviña, son pequeñas y parece que todo su esfuerzo no es por crecer sino por oler, y puedes no verlas, escondidas, tímidas como aparecen a veces en la pantalla de los mirtos, pero asoman la cabeza a lo lejos y llenan al lugar. Polca dice que a esos rosales es adonde van a parar las abejas envidiadas.

Hay abejas que van delante, a descubrir la flor, y después no se lo cuentan al enjambre. Se guardan la información.

Entonces serán las egoístas y no las envidiadas.

No. Cuando Olinda y tú no vayáis a buscar rosas silvestres, ya no las habrá.

Ella metía el atado de ropa y en el cesto las rosas blancas, y orégano, y romero, y perpetuo, e hinojo, hierbas aromáticas para la ropa blanca de la casa de la pintora. Era el saber que había heredado de Olinda. Y al regreso Neves, la criada, le metía revistas de moda que a ella le gustaba leer en el excusado. (*Ibid.*, p. 272)

Gérard Genette considère que la voix peut être assurée « non seulement [par] celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative<sup>320</sup> ». Le fait de multiplier la possibilité des voix narratives traduit peut-être une volonté de ne pas en faire émerger une seule. Pas une voix ne domine les autres, ce qui traduit une préoccupation souvent abordée par l'auteur lui-même, celle de « no dominar ». Ainsi il condamne les régimes et toute action qui cherchent à soumettre les personnes et à « dominar ».

Une observation de Alba Lara-Alengrin, concernant une œuvre de J. Agustín, trouve également un écho ici : « L'anonymat du narrateur n'est pas fortuit, cela permet le brouillage d'instances narratives et participe ainsi à la perte d'unicité du sujet parlant<sup>321</sup> ». Et cela est amplement servi par la présence du style indirect libre « dont tout l'intérêt stylistique est justement l'incertitude irréductible de la source énonciative<sup>322</sup> ». Véronique Magri-Mourges utilise, quant à elle, le terme de « bivocalité » pour désigner cette superposition de la voix du narrateur et de celle du personnage.

Cependant, le narrateur omniscient de *Los libros arden mal*, dont on ignore tout, semble se manifester directement dans un chapitre : « Las hojas que no caen ». Après avoir débuté par les paroles de Ó, on glisse vers la troisième personne à partir du deuxième paragraphe, mais pour lire ensuite : « Por eso cuando regresó, y hablamos de muchos años después, una de las primeras cosas que hizo Ó fue ir a ver en el jardín de San Carlos las hojas que no caían » (*Ibid.*, p. 403).

À nouveau se pose la question de savoir qui parle, sans que l'on puisse trouver de réponse. D'autant que, après un blanc typographique, le récit reprend par :

Pero Ó está aquí. Tiene doce años, y ya empieza a ir al río a lavar. A ella el río le gusta, pero no tanto lavar. [...] Polca sufre a causa de la ignorancia. Ayer estaba muy dolido porque montó de lado en Tosca, la burra que lleva la ropa que lavamos Olinda y yo, y algunos se metieron con él por eso, por no ir sentado a horcajadas, como un hombre. (*Ibid.*, p. 404)

Le narrateur semble connaître toute l'histoire et vouloir instaurer un récit cohérent qui suivrait un ordre chronologique, ce qui n'est pas le cas. L'utilisation du présent de l'indicatif et de la situation géographique indiquée par « está aquí » contredisent précisément la première

---

<sup>320</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 226.

<sup>321</sup> LARA-ALENGRIN, Alba, *Cahier de Narratologie : La voix narrative*, op.cit., p. 151.

<sup>322</sup> MAGRI- MOURGUES, Véronique, op. cit., p. 205.

indication temporelle qui situe l'instant d'énonciation beaucoup plus tard, Ó étant adulte. Il y a à la fois un brouillage au niveau de l'instance narrative et au niveau de la temporalité. Le lecteur doit non seulement être attentif mais aussi actif et participer à l'élaboration du récit en remettant dans l'ordre les divers éléments donnés par le narrateur.

En outre, comme il a déjà été évoqué, le style indirect libre contribue à intensifier le brouillage de l'instance narrative. En effet, certains passages sont extrêmement ambigus car il semble que le narrateur omniscient adopte le point de vue du personnage, or celui-ci ne peut avoir connaissance de certains faits au moment où l'on accède à ses pensées. C'est le cas du juge Samos qui se trouve devant les bûchers des livres :

Le devolió el libro a Paralelepípedo: Puedes tirarlo. Podría pensar que por qué no lo tiraba él, aunque ése sería, dadas las circunstancias, un pensamiento extraño. Así que ejecutó, sin más la orden. Si alguien, algún día, escribía esa historia de la quema de los libros en Coruña, podría añadir una anotación no gratuita. Anxel Casal y Federico García Lorca fueron asesinados aquella misma madrugada. El editor gallego en una cuneta, a la salida de Santiago, e, Cacheiras, y el poeta andaluz en el barranco de Víznar, en Granada. A la misma hora y a mil kilómetros de distancia. (*Ibid.*, p. 92)

La précision des détails et la possibilité d'établir le rapprochement entre les deux assassinats ne peut être fait que par quelqu'un qui sait tout. De la même manière, on peut s'interroger sur la voix narrative qui prend en charge trois chapitres de ce livre : « La noche de las falenas - *Oulton Cottage, noche del 11 de julio de 1881* », « El juez de Oklahoma » et « Una "fiesta sagrada" ». Le premier, bien antérieur aux événements relatés par la suite, est clairement situé dans le temps. Néanmoins, il s'agit du deuxième chapitre du livre et contraste avec le premier dont on a dit que la narratrice était Ó. On ne comprendra que bien plus tard que ce chapitre nous relate l'origine de la « Biblia » qui est tant recherchée par le juge. Ce décalage temporel ainsi que des protagonistes que le lecteur ne retrouvera plus dans le livre participe une fois de plus à la confusion dont on a parlé. Dolores Vilavedra voit dans ces pratiques de Manuel Rivas la construction d'un « immense kaléidoscope narratif », qui s'oppose aux visions uniformatrices et manichéennes généralement adoptées :

En certa forma, a obra xoga coas nosas expectativas pois non nos permite una lectura empática coas anteriores, senón que crea un efecto de extrañamento, ao alterar constantemente os parámetros enunciativos, temporais e deixéticos nos que nos vemos obrigados a actuar e, polo

tanto, a distancia dende a que, como lectores, debemos operar. Así, Rivas constrúe un inmenso calidoscopio narrativo en resposta ás visións uniformizadoras e maniqueas do pasado<sup>323</sup>.

Force est de convenir, avec Dolores Vilavedra, qu'une telle œuvre, de ce fait, requiert un lecteur « máis autoconsciente, máis activo e, quizais tamén, máis crítico<sup>324</sup> ».

Les deux autres chapitres auparavant cités sont des fragments de livres écrits par des personnages du roman mais, à la différence des autres, il n'est pas précisé s'ils sont lus par quelqu'un, ni dans quelles circonstances ils sont intégrés dans le récit. Il s'agit de deux chapitres écrits par Héctor Ríos, opposant au régime fasciste, et la finalité de ses écrits est de dénoncer la dictature et ses violences. Ce personnage pourrait cacher la voix de l'auteur.

On voit combien il est difficile d'identifier la voix narrative. On ne peut que penser qu'elle est à l'image du phare d'Hercule (A Coruña) qui voit tout, comme l'observe el Meritorio quand il évoque ses projets de roman :

En mi caso, la voz será el faro de Hércules, dice Tito Balboa, el Meritorio. Nadie mejor a quien confiarle la voz. Una novela en la que el faro contará las cosas que ha visto. ¡Imagínate todo lo que habrá visto el faro!  
Dos mil años, apostilló Gabriel. (*Ibid.*, p. 584- 585)

Auparavant, il avait également parlé de l'importance de la voix dans le roman et les mots qu'il utilise pour décrire le rôle qu'elle doit jouer semblent faire écho à ce que nous pouvons trouver dans l'ouvrage, revêtant ainsi une fonction métatextuelle :

Tenía una gran novela en la cabeza. Ya tenía lo que necesitaba. Un espacio, una historia que contar y una voz. Todo era importante, todo tenía que estar bien urdido. Pero lo esencial era encontrar esa voz. Decidir quién habla, ésa es la gran decisión. Y por fin había encontrado la voz. Muy particular. Porque la voz protagonizaba la trama y era al mismo tiempo el lugar donde sucedía. Alguien que cuenta su vida y que esa vida es una mutación del espacio, una especie de hogar nómada. Un lugar que es un ser vivo. Que permanece igual, pero que cambia cada día. (*Ibid.*, p. 581)

Dans cet extrait, il est intéressant de remarquer la spatialisation de la voix et le lien étroit entre voix et lieu. Ce qui peut rappeler le rôle prépondérant de la voix pour l'auteur lui-même

---

<sup>323</sup> VILAVEDRA, Dolores, *Do vivencial ao contestario: a evolución no tratamento da guerra civil na narrativa de Manuel Rivas*.

<[https://www.academia.edu/14066615/Do\\_vivencial\\_ao\\_contestario\\_a\\_evoluci%C3%B3n\\_no\\_tratamento\\_da\\_guerra\\_civil\\_na\\_narrativa\\_de\\_Manuel\\_Rivas](https://www.academia.edu/14066615/Do_vivencial_ao_contestario_a_evoluci%C3%B3n_no_tratamento_da_guerra_civil_na_narrativa_de_Manuel_Rivas)>, page consultée le 25 février 2022.

<sup>324</sup> *Ibid.*

comme le montre la réponse qu'il donne habituellement concernant l'origine de sa vocation d'écrivain : « No pienso en un libro, en un autor determinado [...] yo más bien pienso en lugares, lugares concretos<sup>325</sup> », ou encore : « Mi acercamiento lo asocio, más que con libros, con lugares donde se producía el hecho literario. Estoy pensando, por ejemplo, en libros escritos en el aire, en la cultura oral<sup>326</sup> ». Il développe en précisant que, au-delà des contes fondamentaux dans son contact avec la littérature, il y a également la voix de sa sœur, de ses parents, avec leurs souvenirs, leur mémoire, ou encore des maîtres d'école<sup>327</sup>. Peut-être aussi la comparaison de la voix avec le « hogar », endroit familial qui revêt une connotation rassurante et chaleureuse.

Cette dualité de la voix ressemble à ce que nous pouvons trouver dans *Los libros arden mal* et dans *Todo es silencio*. Ainsi les paroles de Balboa pourraient traduire le propos et les intentions de l'auteur lui-même. On peut donc se demander si derrière ce personnage ne se cacherait pas l'auteur lui-même, et si celui-ci ne laisserait pas entendre sa voix à travers d'autres personnages.

## II. A. 4. La voix de l'auteur ?

Comment, en effet, ne pas penser que certains propos, certaines idées exprimées ne relèvent pas de la voix de l'auteur quand elles sont en adéquation avec des propos tenus par ce dernier dans ses articles journalistiques, ses essais ou encore lors d'interviews ? Manuel Rivas établit lui-même une relation entre sa vocation littéraire et le contexte historique de son pays :

Yo tenía 17 años cuando murió Franco, pero seguramente me gustaría pensar que hubiera sido escritor en otras circunstancias. No lo sabemos, eso es hacer ciencia-ficción, pero lo que sí creo es que esas circunstancias históricas activaron, aceleraron y liberaron el electrón que podía haber ahí de vocación literaria, que a veces puede permanecer dormido para siempre. En mi caso se activó porque había una necesidad de trabajar con palabras heridas. Era algo que formaba parte del ambiente y de una lucha vivida. Pero una cosa que sí tengo muy presente como parte de la atmósfera y de la memoria de la gente, de mi familia, de personas muy corrientes: trabajadores,

---

<sup>325</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 23 février 2022.

<sup>326</sup> ESTRADA BETANCOURT, José Luis, *En Cuba la voz sobresaliente de la literatura gallega contemporánea*, Juventud rebelde, 24 de febrero de 2008. <<https://www.juventudrebelde.cu/cultura/2008-02-24/en-cuba-la-voz-mas-sobresaliente-de-la-literatura-gallega-contemporanea>>, page consultée le 24 février 2022.

<sup>327</sup> Conferencia de Manuel Rivas, «A boca da literatura», primero de octubre 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqbS0>>, page consultée le 23 février 2022.

campesinos o emigrantes; es que había una memoria amputada que no se podía contar y lo que recuerdo, después de tantos años de guerra, es una atmósfera de miedo<sup>328</sup>.

C'est précisément ce que l'on ne pouvait pas raconter qui va apparaître dans les ouvrages dont on traite : depuis des événements plus anciens comme le coup d'État du 18 juillet 1936, ses conséquences sur le quotidien de la population et la répression violente, en passant par la dictature qui entrave la liberté d'expression du peuple et qui conduit beaucoup d'Espagnols à quitter le pays pour des motifs politiques ou économiques, jusqu'au développement galopant de la contrebande qui gangrenait la région galicienne. Toutes ces thématiques, pour ne citer que quelques exemples, sont abordées dans les ouvrages qui nous occupent soit comme thème principal ou secondaire. Surgissent alors des personnages qui, majoritairement, pâtissent de ces situations mais qui les affrontent avec courage et humour. Le traitement même des personnages est révélateur de la tendresse et de l'estime que Manuel Rivas ressent pour ces personnes du quotidien qu'il choisit de mettre en scène dans ses livres. Il avoue ressentir de la tendresse pour Ó car elle représente le monde des lavandières et on observe que nombreux sont les protagonistes dont les centres d'intérêt sont chers à l'auteur : comme l'amour des mots, des contes, de la littérature... On peut ainsi citer la famille Fontana qui possède la librairie dans *El último día de Terranova*, mais aussi Polca, El maniobrador de Grúas, el Meritorio, Gabriel dans *Los libros arden mal* ou encore Carmiña, la mère du narrateur, ainsi que l'oncle dans *Las voces bajas*. Tous entretiennent une relation que l'on pourrait qualifier de « vitale » avec l'univers littéraire, sujet sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Les personnages que l'on pourrait appeler « négatifs », dans la mesure où ils imposent leur volonté aux autres, utilisent la force, la violence ou font preuve de mépris envers ceux qu'ils considèrent comme inférieurs, sont souvent l'objet d'une description sans complaisance. C'est le cas des propriétaires du local où se trouve la librairie : Old Nick et son fils. Le père du narrateur qualifie même le père de « Demonio » (*UDT*, p. 60). Il en est de même pour Boca di Fumo qui poursuit Zas présenté comme un « judas » (*Ibid.*, p. 240), un « encantador de serpientes » (*Ibid.*, p. 242). Viana explique qu'elle s'est réfugiée dans la librairie car « nunca vendría a buscarme a una librería. No se le pasa por la cabeza » (*Ibid.*, p. 240). Dans *Todo es silencio*, le docteur Fonseca fait remarquer à Mariscal qu'il devrait écrire ses mémoires : « Unas magníficas memorias diabólicas » (p. 94) et dans *Los libros arden mal*, les représentants de l'autorité sont également présentés comme rusés et brutaux, c'est le cas de Ren, de Dez ou des

---

<sup>328</sup> TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas : “mi primer libro fue la memoria de mi madre” », *op. cit.* <<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 23 février 2022.



soldats dont on ignore le nom. Les descriptions de Ren soulignent toujours sa force physique, sa rudesse et sa brusquerie : « era uno de esos cuerpos grandes », « no podía evitar ser brusco al moverse y al hablar », « su cuerpo parecía al borde de la violencia » (*LAM*, p. 379) : « la corbata que llevaba tan ceñida como una soga, pareció una obra de defensa larga y medieval » (*Ibid.*, p. 463). Certains détails révèlent également le caractère des personnages, comme le juge que « va con el busto tieso como en una columna » (*Ibid.*, p. 344). Peut-être est-ce pour cela que sa femme Chelo Vidal lui offre « una pequeña caja de formas curvas en cristal esmaltado con motivos vegetales » (*Ibid.*, p. 357). C'est elle aussi qui propose de lui faire découvrir l'architecture de La Corogne avec « sus casas-barco » (*Ibid.*, p. 643), et comme le juge semble ne voir aucune des beautés de la ville quand il s'y promène, sa femme lui explique : « A veces llevamos la mirada un poco prisionera » (*Ibid.*, p. 645). Derrière cette phrase de Chelo pourrait se cacher la pensée de l'auteur pour qui le regard posé sur les choses et l'environnement est très important. Il parle même de « obsesión, la de la mirada » dans le texte qui précède le récit *La mano del emigrante*.

Chelo n'est pas la seule protagoniste qui pourrait être la porte-parole de la pensée auctoriale. On voit se glisser dans les dialogues ou monologues intérieurs de certains personnages, qui ont tous en commun leur rejet du Régime en place, des assertions au présent de l'indicatif qui acquièrent une portée plus générale et universelle que l'on pourrait attribuer à l'auteur. Ainsi, Curtis lorsqu'il pense : « El secreto, pensó, no tiene que ver con las tinieblas. El secreto pertenece a la luz » (*LAM*, p. 101) ou encore « el mejor entrenamiento del ser humano es con su propia sombra » (*Ibid.*, p. 128). Mais aussi Polca, pour qui « las palabras sucumben a lo que dicen » (*Ibid.*, p. 175) ou « los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible » (*Ibid.*, p. 340). Manuel Rivas n'est-il pas également derrière Héctor Ríos lorsqu'il considère que : « hay una prioridad para la que necesitamos todas las lenguas. Tenemos que hablar de la Liga de Derechos Humanos » (*Ibid.*, p. 429) ? De la même manière, dans *Todo es silencio*, n'est-il pas derrière l'instituteur déclarant au docteur Fonseca : « Para mí un poema es como estrechar la mano » (*TES*, p. 91) ? Dans ce même récit un vers emprunté à Rosalía « el silencio mudo » est l'objet d'un jeu entre Fins et Leda et dans *Los libros arden mal*, Huici cite ce même vers, son auteure et explicite le sens des deux catégories de silence (*LAM*, p. 115). Ó, elle aussi, est très vite capable de distinguer les deux sortes de silence (*Ibid.*, p. 206) et les livres eux-mêmes sont condamnés au « silencio mudo » du bûcher (*Ibid.*, p. 81).

Par ailleurs, le style indirect libre, brouille l'instance narrative entre personnage-narrateur et narrateur omniscient et se fait encore plus complexe car il peut également cacher la voix de l'auteur. Ceci est particulièrement frappant dans les descriptions de paysages, de la mer ou d'éléments naturels qui se révèlent particulièrement poétiques avec l'utilisation de métaphores et de comparaisons. Ainsi, à travers les yeux de Fins, on nous décrit le paysage qui l'entoure :

Hay una yeguada paciando en la ladera oriental del mirador, donde el sol naciente desteje perezoso los jirones de niebla. La mirada del garañón, las orejas enhiestas, el arma de los dientes, el aviso del relincho, le hacen recordar que es un incordio. Un extraño, un furtivo en su propia tierra. En la cumbre de la montaña llamada Curota, en la Serra do Barbanza, hay unos enormes peñascos con vocación de altar. A lo más alto se llega por una escalera de peldaños esculpidos en la piedra. Por allí sube Fins. Van surgiendo ante sus ojos la panorámica más amplia de Galicia. Mira hacia el sur y tiene la sensación de que percibe la curva de la esfera terrestre. Es el mejor mirador para ver la ría como un gran escenario. Un vientre marino de la tierra. [...] Fins mira ahora a su derecha. Allí, al oeste, el mar abierto, el océano Atlántico. Una infinita e inquieta monotonía de azogue ronco, en fundición, protege su enigma. Cada rizo o destello parece liberar un brote de ave de mar. (*TES*, p. 108)

Había una botella en el centro de la mesa. Mientras el padre navegaba por el futuro, Eliseo se veía dentro de la botella, tratando de flotar en el agua. Él quería que Eliseo fuese hombre de mar. Pero un hombre de mar Náutico. Era su manera de hablar, el estilo Ponte, una forma de precisión personal. Un marinero Náutico, no un siervo, siempre con la soga al cuello. Entre compañeros decían: Hay vivos, muertos y marineros. Me fascinaba el relato de Eliseo. (*UDT*, p. 45)

On pourrait citer bien d'autres passages mais qui seraient trop nombreux<sup>329</sup>. Soulignons que le langage poétique est également utilisé par les personnages. À titre d'exemple, on peut citer le narrateur, ami de Castro, quand il parle de sa main :

Al despedirme, le di la mano y sentí que sentía el calor frágil, de ave encogida, de la suya. Fuera, el viento arrancaba lascas de mar que se fijaban en la cara como escamas. Al andar, la mano se hacía notar, reanimada, a una cuarta de la pierna. Pero yo no le prestaba atención. Dejaba que de vez en cuando adornase en el aire mi hablar solitario. (*LME* p. 67)

Ou encore Ó qui décrit ses sensations quand elle écoute de l'opéra :

Aquella voz salía del fuego y se metía en las brasas. Le recordaba a las mariposas nocturnas alrededor de la lámpara, y cuando el disco llegaba al final, le parecía oír y oler, atónita un chamuscar de alas. Las alas ardían mal. Aquel día tenía las cartas en sus manos y sentía como si estuviese abrazando gente. La fuerza de aquel canto, sin entender lo que decía, excepto palabras sueltas, pavesas fugadas de una severa reprensión, era enredarlo todo. Meterse en la

---

<sup>329</sup> Par exemple aux pages 303, 281, 277 et 622 de *Los libros arden mal*.

vida de uno, en la vida de todos los que andaban por allí. El porvenir era un misterio, pero aquella fulgurante melancolía extendía el misterio al pasado. (*LAM*, p. 627)

Cependant, même si l'on devine la voix de l'auteur, il est difficile d'y reconnaître en toute certitude une manifestation auctoriale car il s'agit de fiction. Et, c'est pour cette raison que volontairement, il n'a été donné aucun exemple issu de *Las voces bajas*, ouvrage qui, lors de sa parution, est présenté par l'auteur comme son livre « más íntimo », « partiendo de las memorias de su infancia<sup>330</sup> ». Le quotidien *El País*, publie un article intitulé : *Rivas merodea por su memoria*, dans lequel l'écrivain raconte :

Llevaba tiempo merodeando por la zona secreta, creía que debería echar una ojeada en esa zona que se parece a una cámara oscura, estenopeica. Pero nunca entendí la memoria como un depósito de trastos, un arca cerrada estática, eso que llaman la aurora los que se levantan muy tarde. En lugar de mirar por el orificio de la cámara decidí meterme dentro<sup>331</sup>.

Par conséquent, ce récit écrit à la première personne du singulier, « como una autobiografía<sup>332</sup> », nous donne à entendre la voix du narrateur autodiégétique qui, de toute évidence renvoie à l'auteur. Philippe Lejeune définit ainsi l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>333</sup> ». Les photos d'époque, les noms des membres de la famille de l'auteur facilement identifiables si on consulte sa biographie et le « María y yo » qui ouvrent le récit, attestent le caractère autobiographique de ce texte.

Néanmoins, le narrateur qui prend en charge le récit des événements n'est plus le même que celui qu'il a été enfant, comme le remarque Sylvaine Landes-Ferrali au sujet de l'œuvre de Proust<sup>334</sup>. On a ainsi un regard quelque peu nostalgique sur cette période de l'enfance et ce « paraíso inquieto » (*LVB*, p. 91), décrits avec beaucoup de tendresse et que l'auteur se plaît à remémorer comme le montre l'utilisation du présent de l'indicatif, « temps où tout peut surgir<sup>335</sup> ». « Lo estoy oyendo », dit-il à propos de son père (*Ibid.*, p. 47) ou « Ahora, no. Éste

---

<sup>330</sup> <[https://www.estandarte.com/noticias/libros/memorias/las-vozes-bajas-de-manuel-rivas\\_1431.html](https://www.estandarte.com/noticias/libros/memorias/las-vozes-bajas-de-manuel-rivas_1431.html)>, page consultée le 26 février 2022.

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> <[https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800\\_1354736499.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800_1354736499.html)>, page consultée le 26 février 2022.

<sup>333</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, Collection points, p. 14.

<sup>334</sup> « Récit rétrospectif, la Recherche pose déjà une dissociation : la voix vieillissante du narrateur met en scène le jeune homme qu'il fut [...] ». LANDES-FERRARI, Sylvaine, *La voix narrative démultipliée, La voix narrative, op. cit.*, p. 130.

<sup>335</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 : « le présent, c'est le temps où tout peut surgir ; il bloque la progression de la narration, contrairement à l'imparfait, temps habituel du récit, qui signifie qu'il n'y a plus rien à attendre, et que tout a eu lieu », p. 100.

que viene no lo hace a caballo. Es un ciclista con la bicicleta al hombro. [...] ¿Quién viene ahora por el camino? Es otro ciclista. Este sí que va montado. [...] ¿Quién es aquel que viene por el camino en moto? » (*Ibid.*, p. 103) ou encore : « Y ahora, apoyado en la ventana de la noche, me sentía un igual al lado del Hombre que Odia el Fútbol y de la Mujer que Habla Sola » (*Ibid.*, p. 19). Cette nostalgie se traduit également par l'utilisation d'un vocabulaire qui exalte cette période et le vécu comme : « Y había noches inolvidables » (*Ibid.*, p. 39), « Había en Corpo Santo otro lugar extraordinario » (*Ibid.*, p. 37), « Eso sí que era un viaje espacial, el ir en aquel carro » (*Ibid.*, p.21), « Nunca volví a escuchar al cuco como en la infancia en aquel monte » (*Ibid.*, p. 67). En plus de traduire la nostalgie pour ce passé à travers la valeur laudative du démonstratif, les deux derniers exemples montrent la distanciation entre les époques qui a permis au narrateur, non seulement de se rendre compte de combien ont été précieux ces moments-là, mais aussi d'acquiescer de l'expérience et de tirer des leçons comme en témoigne la phrase évoquant la volonté de ne pas faire faire des bénéfices à la compagnie électrique : « Si siguiésemos su ejemplo no habría crisis energética. [...] Tenía razón » (*Ibid.*, p. 130).

On remarque également que l'évocation de certains faits passés fait surgir un questionnement chez le narrateur actuel, dont il ignore les réponses, ce qui montre que l'on ne peut connaître toute la vérité : « Estábamos más unidos que nunca, ¿o no? » (*Ibid.*, p. 131), « Aquel verano...¿por dónde andaría María? » (*Ibid.*, p. 136).

Enfin, on identifie la voix du narrateur plus âgé, quand il énonce des vérités générales qui dépassent sa dimension personnelle ou fait des allusions littéraires, comme : « Así que es importante dar y más aún el modo en que se da » (*Ibid.*, p. 101) ou « Cuando me hablan de realismo mágico, esa etiqueta literaria de la que abusan los críticos perezosos, lo primero que me viene a la cabeza es aquella fábrica transparente y la visión de las botellas que se llenaban solas » (*Ibid.*, p. 76).

Cependant, la première personne du singulier n'est pas la seule présente dans ce récit. Nous y retrouvons le « tu », le « nous » et même le « il » qui ne sont pas incompatibles avec le registre autobiographique<sup>336</sup>. Dans un article consacré au genre autobiographique dans la littérature espagnole postfranquiste, François Pierre dit ceci :

On assiste, par conséquent, dès le début des années 70, à une véritable recrudescence du genre autobiographique chez les auteurs espagnols. Leur principal souci, après les longues années de dictature, est la conquête de lucidité. Il leur faut donc analyser le passé, afin de mieux vivre le présent. ... C'est pourquoi la production de l'époque est riche d'œuvres autobiographiques.

---

<sup>336</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p. 16-17.

Elles sont une nécessité. Nous l'avons dit, les auteurs atteignent dans les années 70 une maturité suffisante pour « récupérer l'histoire » (selon l'expression de Jean Tena). Ils tentent de comparer l'image mythique de l'Espagne qu'on leur a toujours présentée avec la réalité qu'ils ont vécue. Leur travail se définit donc comme « un essai de déprogrammation/ remémoration d'une histoire falsifiée » (Jean Tena toujours). ... Ce qui est en jeu, c'est effectivement la mémoire de chaque auteur, mais c'est aussi la mémoire collective : la réalité extérieure existe au même titre que la réalité intérieure, et les mémoires personnelles de l'auteur fournissent la base de mémoires collectives à toute une génération<sup>337</sup>.

Cette analyse pourrait d'autant mieux s'appliquer au récit de *Las voces bajas* qui dans les articles est souvent présenté comme « escrito como una autobiografía<sup>338</sup> ». La présentation que l'auteur fait de son propos et que l'on peut lire dans la quatrième de couverture est la suivante :

Las voces bajas es la novela de la vida. Son las voces de los niños, las mujeres que hablan solas, los emigrantes, los muertos, los animales... Las voces de los que no quieren dominar y se alimentan de palabras y cuentos.

Dans une volonté globalisante, Manuel Rivas utilise le pluriel et l'article défini plutôt que le possessif. En outre, l'oscillation entre l'utilisation des différents pronoms personnels cités plus haut, peut également révéler une distanciation par rapport aux faits relatés et permet de dédoubler les voix narratives et de se situer « entre l'affirmation de l'individualité et la conscience de groupe<sup>339</sup> ».

Ainsi, si le lecteur « essaie de reconstruire la figure de l'auteur<sup>340</sup> », et notamment dans les œuvres à caractère autobiographique, on peut dire que, dans ce récit de Rivas, il ne trouvera pas la seule figure individuelle mais celle de toute une société ainsi que « la conscience de groupe<sup>341</sup> ». L'effet polyphonique de ses œuvres, la volonté de faire entendre différentes voix et plus particulièrement celles qui ont été laissées en marge, singularise son œuvre et correspond à la définition « d'auteur impliqué<sup>342</sup> » rappelée par Vincent Jouve. Un aspect dont nous allons traiter dans la partie suivante.

---

<sup>337</sup> PIERRE, François, *Du je autobiographique au jeu de la lecture : tentative de définition de la littérature espagnole post-franquiste*, *Cahier de Narratologie : La voix narrative*, op. cit., p. 124-125.

<sup>338</sup> <[https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800\\_1354736499.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800_1354736499.html)>, page consultée le 01 mars 2022.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>340</sup> JOUVE, Vincent, *Cahier de Narratologie : La voix narrative*, op. cit., p. 81.

<sup>341</sup> PIERRE, François, *Cahier de Narratologie : La voix narrative*, op. cit., p. 365.

<sup>342</sup> « Ce qu'on appelle « auteur impliqué », c'est donc cet investissement affectif, esthétique et idéologique qui imprègne tout récit et qui permet de reconstituer une figure de l'énonciation. », JOUVE, op. cit., p. 84.

## II. B. LES VOIX COLLECTIVES

### II. B. 1. L'étouffement de la voix du pouvoir

La guerre civile espagnole, la dictature qui s'ensuivit ainsi que l'impact de ces événements sur la société civile sont des thématiques qui traversent les œuvres de fiction mais aussi les articles journalistiques de Manuel Rivas qui n'a jamais caché ses opinions politiques et qui s'est toujours engagé dans la société civile. Né en 1957, il a vécu la période du « tardofranquisme » et ce qu'il désigne comme « ese momento peligroso del miedo que mete miedo » (*LVB*, p. 186). L'auteur affectionne particulièrement la formule « no dominar », peut-être en réaction à cette période de répression. Ainsi, dans son œuvre le pouvoir qui est contesté est celui qui utilise la force pour s'imposer, celui également qui ne permet pas aux opinions divergentes de s'exprimer, qui bafoue les libertés ou qui méprise les plus humbles. On retrouve également des personnages qui représentent le pouvoir comme des policiers, des juges, des soldats ou des membres de l'Église.

Dans *La mano del emigrante*, le héros Castro a un regard extrêmement critique envers ceux qui masquent par des propos grandiloquents la réalité d'un pays pauvre qui voit sa population contrainte de partir pour avoir une vie meilleure :

No me gusta la gente que viene con un saco de mierda en la cabeza, le dice Castro. Métete con el gobierno, como todo cristo, pero no maldigas al país que te abrió la puerta. ¿O es que tengo que explicarte por qué llegamos con una maleta de cartón? Embarcamos en un tren como ganado. No había ni retretes. Tenías que sacar el culo al aire para hacer tus *business*. En la frontera de Irún, un tipo nos arengó hablando de la gloriosa historia de España. ¡Españoles! ¡Siempre con la cabeza alta! ¡Qué cabrón, un discurso! Mejor sería que nos hubieran dado una copa de Felipe II. ¡Qué bien nos vendría un trago de coñac para la posteridad! (*LME*, p. 19)

Dans cette citation, Castro différencie nettement le peuple des dirigeants qui ont le pouvoir et qui sont responsables de la situation économique et de certaines décisions. Auparavant, il avait lui-même critiqué la première ministre anglaise de l'époque car « se consideraba legitimado para mandar a la mierda a aquella Dama de Hierro, con su bolsito de pirañas » (*Ibid.*, p. 16).

La mère de Castro, quant à elle évoquera « un guardia que se la tenía jurada, uno al que llamaban el cabo Caimán » (*Ibid.*, p. 54) et qui menaçait le père du héros de venir le chercher

pour l'emprisonner. Pas seulement parce qu'ils n'avaient pas les mêmes idées mais aussi pour assouvir une vengeance personnelle. En effet, il n'avait pas apprécié une chanson moqueuse durant le Carnaval, chantée par le père du héros. L'introduction à cet ouvrage signée par « EL AUTOR », s'ouvre sur l'évocation d'un homme « Caimán » qu'il dit connaître sans jamais l'avoir vu car « mi padre me había hablado de ese guardia que para él, y los jóvenes de su tiempo, encarnaba el mal. [...] El Caimán disfrutaba haciendo daño y uno de sus placeres era suspender las verbenas de las fiestas populares al poco de empezar » (*Ibid.*, p. 7). Ce représentant chargé d'appliquer les mesures répressives du Régime à l'échelle locale n'est désigné que par son surnom, qui laisse entendre sa dangerosité ainsi que ses méthodes d'action : être à l'affût des agissements de la population afin d'intervenir au moment le plus propice.

L'utilisation de surnoms ou l'absence de noms propres pour désigner ces personnes est une constante dans les ouvrages étudiés, les privant ainsi d'une individualité et d'humanité d'une certaine manière. Ce qui n'est pas sans rappeler la représentation des soldats français faite par Goya dans son tableau : *El dos de mayo*. D'ailleurs une phrase qui décrit un des soldats qui s'acharne sur un prisonnier dans *Los libros arden mal* corrobore cette idée : « La voz de un rostro que no se veía » (*LAM*, p. 223). Remarquons que cette scène se déroule la nuit et qu'un des soldats « disparó contra el bulto de la camisa blanca » (*Ibid.*, p. 224). Dans ce même ouvrage de nombreux éléments renvoient à cette impersonnalité. On peut en citer quelques-uns : « el falangista » (p. 63), « ninguno de los que están allí, [...] todos ellos armados y vestidos con el uniforme de la Falange » (p. 64), « uno de ellos » (*Ibid.*), « el más joven » (*Ibid.*), « el jefe de centuria » (*Ibid.*), « el uniformado » (p. 65), « ahí están ellos » (*Ibid.*), « había uno » (p. 70), « los otros » (*Ibid.*), el supervisor » (*Ibid.*), « el mando » (*Ibid.*), « Paralelepípedo » (p. 65), « aquel ignorante » (p. 86), « el grandullón ese al que tanto le gusta mandar, que le vale cualquier cosa » (p. 169), « los asesinos » (p. 223), « dijo uno » (*Ibid.*), « y el otro le golpeó » (*Ibid.*), « dijo el de la navaja » (*Ibid.*), « el segundo de la partida » (p. 224), « el jefe de la partida » (*Ibid.*)... D'une part ce recours à « uno » et « ellos » donne l'impression que tous se ressemblent et forment un tout homogène et sans personnalité. D'autre part, on met en avant la violence qui leur est associée et aussi le caractère mécanique de leurs actions comme par exemple : « El Paralelepípedo movió el brazo como un resorte, abrió la pinza de los dedos y lo dejó caer sin comentarios » (*Ibid.*, p. 87). Ces hommes obéissent aux ordres et les mots « resorte » et « pinza » les assimilent à des robots. Ou encore à des animaux comme le souligne le texte :

¡Wells, Wells, Wells!

Ahora hay un alegre jolgorio.

¡Wells, Wells, Wells!, grita el Paralelepípedo. Y a cada imitación de ladrido corresponde el lanzamiento de un libro.

¡Otro Wells! Mucho ha parido éste. ¡Wells, Wells, Wells! (*Ibid.*, p. 93)

Ces paroles sont entendues par le juge Samos et le lecteur y a accès grâce au narrateur omniscient. On observe, en effet, qu'aucun représentant du pouvoir ne s'exprime directement. Leurs paroles nous sont toujours rapportées par des tierces personnes, comme Gabriel qui est le témoin discret des réunions chez son père ou des visites que lui rend Ren pour lui vendre des livres. Ou bien par un narrateur à la troisième personne ou encore par le narrateur omniscient permettant par le biais de monologues intérieurs de pénétrer dans leurs esprits et de connaître leurs pensées intimes. Ce processus permet de dévoiler le mépris que ressentent certains personnages pour le peuple, leur duplicité et leur nature profonde. Nous découvrons l'admiration que ressent le juge Samos pour Carl Schmitt, « el jurista oficial del Tercer Reich » (*Ibid.*, p. 591) ainsi que son parcours et son évolution personnels, qui se traduisent par un changement au niveau de sa voix<sup>343</sup> et qui font dire à Héctor Ríos : « Ahora tienes una voz de trueno ». L'idéologie épousée par Samos se traduit par la tonalité de sa voix. Cet échange avec Ríos fait écho à un autre où la manière de parler du juge est également soulignée. Son statut de vainqueur et sa position sociale lui donnent une assurance qui se manifeste dans ses paroles et la manière de s'exprimer :

---

<sup>343</sup> « Samos había sido criado en un catolicismo tradicional, monárquico. Hacía pocos meses, en abril, que se había proclamado la República. La aceleración de acontecimientos le producía vértigo. Al principio compartió la alegría de otros estudiantes. La República surgía como una primavera, una excitación creativa en la sociedad. En aquella votación de 1931, de los treinta y nueve miembros del ayuntamiento de A Coruña, solamente cinco son monárquicos. Pero poco en él va ganando terreno el recelo que domina en el ambiente familiar, donde la caída de la monarquía se vivió como un auténtico desastre. Hay una carga de tensión en la atmósfera doméstica. La inquietud de la madre ante el laicismo la anima a rezar, a veces sola, a veces en un grupo de amistades femeninas, por la salvación de España. El padre, jurista de la Armada, historiador de vocación, parecía permanecer distante de todo, también de su matrimonio, aunque de vez en cuando hacía un revoltijo en el que entraban Filipinas, Cuba, Puerto Rico, Marruecos y el Estatuto de Cataluña. Lo quisiera o no, Ricardo Samos escuchaba en su hogar un permanente rumor de fondo apocalíptico. En aquella época Héctor Ríos era un contrapunto. [...] Eso de la Liga de Derechos Humanos suena a masónico, le suelta Samos. Su madre le había comentado que por fin le estaba cambiando la voz y él juraría que fue ese día, en ese instante.

Al principio, Héctor acusa el golpe. Está desconcertado. Quizá influye en su confusión la voz de Samos, tan diferente.

¿Masónico? ¿Suena bien o suena mal?

Samos no quiso responder. Más bien puso énfasis en su silencio. Sabía que ese silencio era un signo de distanciamiento definitivo. Meses después ya había entrado en contacto con el círculo de Acción Española. En Derecho había, además, un grupo muy activo de profesores tradicionalistas que conspiraban, a viva voz, contra la República.

Ahora tienes una voz de trueno » (*LAM*, p. 429-430).



Últimamente, bajo la firma de Syllabus, cada vez le corría más la mano, cada vez se sentía más excitado. Ahora ese mismo ardor le vino al discurso. Sintió ganas de hablar con ferocidad. No tenía nada que meditar. Ya tenía una respuesta. No tengo nada que meditar, dijo de repente. Al fin se sentía bien hablándole así, con bravura. Ríos siempre había ido por delante, pero ahora él, Samos, Había ocupado su posición. [...] Se sentía invencible, estimulado por la ferocidad del discurso de acero. Podía hablar con descaro. Ahora el pipiolo iba a ser él, Héctor Ríos: *Auctoritas, non veritas, facit legem.* (LAM, p. 377)

Ce phrasé autoritaire et méprisant envers ceux qui ne partagent pas l'idéologie dominante ou qui appartiennent au peuple, est également relevé par Ó quand elle raconte une altercation avec un « guardia ». Celui-ci utilise l'impératif pour s'adresser à la jeune lavandière, l'insulte et la menace<sup>344</sup>. Ce qui conduit Ó à penser : « A la autoridad siempre se le va la mano, y la lengua, para el abuso. Para el tormento. Lo que le han hecho a tantos » (*Ibid.*, p. 287). Elle se souvient aussi des mots prononcés par son père : « Aquí las autoridades, dice Polca, son de la piel de Judas. Es el mundo al revés. En este país aramos sobre los huesos de los muertos, nena » (*Ibid.*).

L'utilisation du narrateur omniscient permet également d'introduire des nuances et de montrer que tous ne partagent pas l'idéologie du Régime. C'est le cas de Sulfe, défini comme « académico amigo íntimo del juez Samos » dans la présentation des personnages (*Ibid.*, p. 11). Afin de se protéger, il est obligé de cacher sa véritable personnalité :

Era un secreto, pero él estaba viviendo una segunda vida en un segundo mundo. Sí, era un anfibio en la nueva Edad Media española. Hacia fuera ejercía con su lado doctoral. «Vean estos dedos amarillentos no del tabaco sino de aposentar en los clásicos.» Era capaz de mantener con vehemencia, incluso con arranques coléricos, lo que él llamaba la «gramática del poder». La superioridad constitutiva de unas lenguas sobre otras. La defensa de la naturaleza mística y guerrera de la lengua castellana, que la hacía más apropiada para hablar con Dios. La pertinencia de la gramática guerrera de Nebrija, la lengua compañera del imperio, como un apotegma contemporáneo. Cosas así. Pero quien lo conociese de antes observaría en él, tras bajar de la tarima, una forma irónica de jactancia [...]. Requerido para opinar en ocasiones especiales, estaba dotado de un sexto sentido para acertar siempre con la «gramática del poder», con el gusto de los mandarines, que él sazónaba con una cultura de la que ellos carecían. (*Ibid.*, p. 369)

Sulfe est obligé de dissimuler son goût pour la littérature interdite par le Régime et prend ses distances avec les actions et les engagements de Samos : « nada tenía que ver con el juez

---

<sup>344</sup> « Un guardia que me dijo, antes de llegar a Santa Lucía, por la Falperra: Aparta a esa vedette de ahí. Yo bien que entendí que era por Tosca, pero no me gustó el retintín, ese hablar desde lo alto. Me debió de ver turbada, porque añadió: A veces no se sabe quién es más burra, la que va o la que la lleva. ¿Quién era él para insultar a nadie? Así que le dije: Para tener autoridad lo primero que hay que tener es educación. [...] ¿Tú sabes con quién estás hablando, mocosa?

Si no te subes a unas alzas, no.

Pues ahora, por ligera de lengua, te voy a calzar una multa para que te acuerdes de mí toda tu puta vida » (LAM, p. 287).

Samos ni con aquellos personajes convencidos de tener hilo directo con Dios » (*Ibid.*, p. 371). C'est aussi parce qu'il connaît les livres que Samos s'est procurés grâce à sa position et qu'il les lui demande pour les étudier que leur amitié se termine et que le juge lui lance « la mirada que reservaba para los ex hombres » (*Ibid.*, p. 441).

Un autre personnage contraint de cacher également ses opinions est Paúl Santos, alias *Incógnito*, jeune inspecteur de police dont les méthodes contrastent avec celles de la génération ancienne. En effet, il est soucieux de respecter la loi et les personnes, comme le fait remarquer Ó : « Ese por lo menos se molesta en enseñar la placa. [...] Éste sabía preguntar » (*Ibid.*, p. 667). Santos s'adresse à la jeune femme en la vouvoyant contrairement au policier cité précédemment, signe de politesse et de considération. Tout comme Sulfe, Santos doit cacher ce qu'il pense et a appris à le faire au cours de ses études dans un séminaire car le pouvoir de l'Église ne tolérait pas non plus d'écarts<sup>345</sup>.

L'Église, ainsi que certains ecclésiastiques, sont en effet, du côté du nouveau Régime autoritaire. Samos avait été élevé dans « un catolicismo tradicional », comme le précise la citation de la page 192. Il aime se référer à l'Ancien Testament et cite : « Dios tiene como atributo el de Señor de los Ejércitos. Y quien luce en su nombre, no tema. Lo tendrá a su lado. Como un Dios grande y terrible » (*Ibid.*, p. 199). Parmi les amis qui se réunissent dans sa « Cripta », se trouve le père Munio. Gabriel rapporte ses paroles qu'il n'aime pas, comme le fait de les appeler « mis hijos ». Le prêtre adopte les mêmes principes de rigueur que ceux qui ont été établis par le Régime ainsi que les mêmes méthodes, comme la menace : « Que mis hijos lleguen tarde no puedo ni quiero soportarlo » (*Ibid.*, p. 319) , « Cuando te vea a solas ya te diré al oído un repertorio » (*Ibid.*). Il avoue lui-même son ambition personnelle, s'éloignant par là des préoccupations qui devraient être les siennes : « No soy el típico sacerdote católico. Soy ambicioso. [...] Espiritualmente ambicioso » (*Ibid.*). On perçoit que le narrateur éprouve peu de sympathie pour ce « cura tan divertido que se aplaudía a sí mismo » (*Ibid.*, p. 445) et dévoile la nature profonde de cet homme. Le chapitre montre que les élèves étaient séduits par son style « televisivo, espectacular » (*Ibid.*, p. 444) et par son habileté à utiliser des éléments qui leur étaient familiers pour aborder la religion comme la publicité de Coca-Cola. Le talent de comédien du prêtre est souligné à travers des expressions telles que : « estudiado gesto alado de las manos enguantadas en blanco » et « la voz de ilusionista litúrgico » (*Ibid.*, p. 446), le fait qu'il porte des gants blancs est mentionné à quatre reprises dans le chapitre. Ce détail, qui

---

<sup>345</sup> « Entendió de manera cabal el significado de la inscripción Initium sapientiae timor Domini. Tenía que saber callar o camuflarse en las palabras » (*LAM*, p. 703).

semble insignifiant au départ, a un rôle important à la fin car « el guante blanco de la mano derecha » finit par avoir « el color de la sangre en los nudillos » (*Ibid.*, p. 450). En effet, ce prêtre s'acharne sur Zonzo, un élève qui avait un stylo avec une nageuse nue. Le changement de couleur du gant dénonce la violence de traitement infligé aux élèves ainsi que ces méthodes d'enseignement qui faisaient la réputation de l'établissement : « la dureza en el trato era una de las marcas de prestigio de aquel colegio que tenía como lema infundirle a cada alumno la conciencia de elegido, por un camino “sin blandenguerías” » (*Ibid.*, p. 450).

Néanmoins, *Las voces bajas* nous enseigne que tous les prêtres n'étaient pas comme el padre Munio et qu'il convient de différencier la position de l'institution et celle des prêtres. Le narrateur rend clairement hommage à des religieux que l'on pourrait qualifier d'engagés, en citant leur nom : Don Maurilio et Rodríguez Pampín. Il est précisé que « También los curas eran rojos » (*LVB*, p. 161) et on insiste sur leur condition humble. Le narrateur se souvient que Pampín lui a offert un livre de Castelao et insère les paroles qu'il a prononcées à ce moment-là dans son récit<sup>346</sup>. Il conclut en disant :

Los dos curas, Maurilio y Pampín, fueron amables en tiempos que no lo eran. La Iglesia a la que pertenecían no lo fue con ellos, talados como árboles. (*Ibid.*, p. 164)

Dans cet ouvrage, les interventions de représentants du pouvoir sont peu nombreuses. Le narrateur n'en reproduit que deux. La première reprend les paroles d'un phalangiste qui va voir son oncle afin de se faire couper les cheveux et qui sous-entend qu'il aurait pu être un de ceux qui avaient emmené le grand-père pour le tuer. La phrase : « Añadió con aire fardón, mirando de reajo » (*Ibid.*, p. 34) semble montrer qu'il veut voir la réaction de l'oncle et aussi que ces personnes ne se sentent pas honteuses de leurs actes. En ce qui concerne la deuxième, il s'agit des propos du policier qui interrogent le narrateur après l'avoir arrêté : « Y eres gallego, claro. ¡Te canta el acento! », « – ¿Y eres de la otra acera? ¿Estás contra Franco? », « Entonces tú debes de ser tonto » (*Ibid.*, p. 197). On retrouve les mêmes caractéristiques que celles qui avaient été pointées dans le précédent ouvrage : le tutoiement, le mépris pour celui qui n'épouse pas l'idéologie du Régime ainsi que le mépris et la violence car il donne « una bofetada muy profesional » (*Ibid.*). La manière de désigner ces personnes est également similaire : il n'y a pas de noms propres mais des noms communs, en grande majorité au pluriel, qui désignent aussi pour la plupart leur orientation politique comme : « los ultras » (p. 170), « los grises » (p. 162), « unos falagistas » (p. 34), « los déspotas » (p. 118), « policías secretos » (p. 151), « los

---

<sup>346</sup> « ¡Llévalo escondido debajo de la ropa y no lo saques hasta llegar a casa! » (*LVB*, p. 163).

fascistas » (p. 169), « las autoridades franquistas » (p. 169). On imagine que si le pouvoir apparaît ainsi par touches c'est parce que la volonté de cette œuvre est de donner la parole aux plus humbles et à ceux qui ont fait partie du quotidien du narrateur comme le souligne la quatrième de couverture, ce sont : « las voces de los que no quieren dominar y se alimentan de palabras y cuentos ». La tonalité est également plus intimiste et une place prépondérante est donnée aux souvenirs plus heureux qui ont jalonné la vie du narrateur.

Dans *El último día de Terranova*, on retrouve également plusieurs évocations de la guerre civile, de la dictature et de la mort de Franco. Toutes les références sont insérées dans le discours du narrateur autodiégétique Vincenzo Fontana, qui se remémore son passé. Il rapporte certains échanges avec les autorités comme lorsque les policiers sont venus chercher Garúa, mais en y insérant des précisions qui critiquent ces instances autoritaires : « Pedrés, que tenía merecida fama de torturador, era de frases estereotipadas : Para hacer una tortilla hay que romper huevos » (*UDT*, p. 163). On remarquera que le substantif « huevos » est très proche de « huesos »...

Pero el inspector Pedrés tenía por regla de oro no admitir preguntas. Otra de sus frases de fábrica, célebre entre los interrogados por él: Una vez que entras en este cuarto, para ti se acabaron los porqués. [...] Se acabaron los porqués. ¡Díganle que se entregue! (*Ibid.*, p. 168).

Un chapitre entier est consacré à l'interrogatoire subi par le narrateur, détenu pour être en possession de drogue. Il reprend les mots de l'inspecteur qui se moque de lui car il est arrêté pour détention de stupéfiants et non pas pour des actions politiques. Ce policier est d'autant plus heureux qu'il s'agit du fils d'Amaro Fontana, que les autorités n'avaient pas réussi à arrêter :

Pero él parecía feliz, como quien tiene atrapado a un pez gordo. Así que el hijo de Amaro Fontana, ¿eh? El hijo de Terranova. Porque aquí, entre nosotros, lo llamamos así, sin más. Terranova. El comisario anterior, aún andará por ahí el viejo, lo apodaba Polytropos. Por astuto decía, el de las mil mañas. Astuto tiene que ser. El mayor abastecedor de libros prohibidos de Galicia. Debe de estar pasándolas canutas, estará rabioso. Su hijo estudiante detenido. ¿Cómo te llamas? Ah, sí, Vincenzo. Pero no detenido por revolucionario, ni por manifestarse contra Franco, ni por hacer pintadas en un muro pidiendo libertad, ¡qué va! Su hijo está detenido por drogadicto. (*Ibid.*, p. 99)

On retrouve également dans ce récit des expressions similaires à celles utilisées dans les autres ouvrages telles « los golpistas » (*Ibid.*, p. 124), « los esbirros del franquismo » (*Ibid.*, p. 155), « los fachas, los nazis » (*Ibid.*, p. 140), « los grises » (*Ibid.*, p. 165) et le dictateur est clairement appelé « tirano » (*Ibid.*, 103). Ce sont les personnages qui ont souffert de ce Régime

qui parlent, afin de le dénoncer : « antes pagaban por la delación, por la caza de gente. Y ahora pagan por los animales salvajes » (*Ibid.*, p. 69), dit le père du narrateur. Et encore : « Sabrá que después de la guerra, allí donde no fue derrotada la humanidad, volvió a brotar la civilización » (*Ibid.*, p. 88). Le lecteur n'a plus accès aux pensées des représentants du pouvoir ; ce dernier nous est décrit par ceux qui l'ont vécu et surtout qui en ont été les victimes. C'est également le cas pour Garúa qui a fui la junte militaire de son pays, l'Argentine. Elle partagera son expérience avec Vincenzo et avec le lecteur à travers le récit qu'il retranscrit.

Cependant, une autre forme de pouvoir s'est également développée : celui de ceux qui s'adonnent à toutes sortes de trafic. Déjà présent dans *Los libros arden mal* à travers le personnage de Manlle, qui s'était emparé illégalement des biens de Samantha. Il y était également montré que les autorités fermaient les yeux sur ses activités tant qu'elles y trouvaient un intérêt. Dans *El último día de Terranova*, le personnage de Old Nick incarne ces contrebandiers qui se sont beaucoup enrichis. Les souvenirs et l'expérience du narrateur permettent de voir leur évolution et celle de l'organisation. En effet, Vincenzo se souvient des échanges courtois entre son père et Old Nick quand celui-ci venait chercher son loyer. Les deux hommes se vouvoyaient et le rentier semblait s'intéresser aux livres. Néanmoins, tous deux se connaissaient très bien car c'était Amaro qui lui avait donné ce surnom car « es uno de los nombres históricos del Demonio » et qu'il pense que « es el demonio » (*Ibid.*, p. 60). À son tour, Old Nick connaissait son surnom car, après le décès d'Amaro, il rappelle à Vincenzo : « su padre, además de culto, era un hombre astuto. Incluso se llevaba bien con el Demonio » (*Ibid.*). Ses manières et ses paroles subtiles contrastent avec le comportement de son fils, qui lui succède en affaires, comme le souligne son surnom « Nick Junior » (*Ibid.*, p. 62) ainsi que la référence à son apprentissage : « Había llegado su hora, siempre mudo detrás de su padre » (*Ibid.*, p. 58). Il reste muet tout au long des échanges rapportés par le narrateur entre lui et Old Nick et intervient seulement à la fin en utilisant un ton direct et ferme et en tutoyant Vincenzo, comme le souligne celui-ci :

Esta vez me tuteó:

Se acabó el cuento, Fontana. O te largas por las buenas, o ponemos en marcha el proceso de desahucio. Y te aconsejo que te vayas por tu pie, por las buenas. Has convertido esto en un santuario de animales y un refugio de... indigentes. La inmobiliaria Hadal tiene un nuevo socio. Mayoritario. Con poder, mucho poder. Y es lo que llaman en los negocios un matador. (*Ibid.*, p. 64)

Le ton menaçant, la manière de s'exprimer rappellent ceux des policiers et des autorités sous la dictature. L'utilisation de la peur pour dominer est une autre méthode utilisée par ces

personnes, comme le dit Viana au sujet de Boca di Fumo qu'elle traite de « capo » (*Ibid.*, p. 67). Ce dernier surnom, tout comme celui des deux précédents, rappelle l'enfer et le fait qu'ils portent des « Ray-Ban de cristales tintados » (*Ibid.*, p. 57) évoquent les gangsters des films américains.

Le pouvoir exercé par un capo est également décrit dans *Todo es silencio*. La description de la première apparition de Mariscal campe d'emblée le personnage ainsi que celui de son homme de main :

De la oscuridad surgieron dos figuras sin la menor intención de pasar inadvertidas, que se situaron bajo el foco de la accidental claraboya del tejado. Destacaba, al principio, un gigantón que portaba la escopeta. Pero enseguida se puso por delante, en un primer plano, un segundo hombre. Vestía traje blanco con sombrero panamá y se secó el sudor con un paño granate, sin quitarse los guantes blancos, de algodón.

Sabían quién era. Sabían que era inútil intentar marcharse en ese momento.

Fue él quien tomó posesión. El grandullón sacudió el polvo a una silla y se la ofreció. Cuando el jefe se puso a hablar lo hizo con una voz profunda, imperativa y familiar. [...] El otro tipo el armado, era su inseparable guardaespaldas Carburo. Nadie utilizaba esa palabra, la de guardaespaldas. El Vicario. Palo Mandado. El Matachín. Eso era. Había trabajado un tiempo de carnicero. Y él utilizaba ese dato en su historial, cuando era necesario, con una autoestima muy convincente. (*TES*, p. 30)

La verve ainsi que l'habitude d'occuper le devant de la scène sont des caractéristiques de Mariscal que l'on retrouvera tout au long de ce récit et qui se manifestent par la place importante qu'occupent ses paroles dans le livre, ainsi que ses maximes en latin. Comme dans *El último día de Terranova*, un jeune disciple prend la relève : Brinco, fils de Sira et de Rumbo, filleul de Mariscal. Celui-ci, dès son plus jeune âge, est attiré par le langage du capo, présage de son ambition et de son parcours :

Lo que le vino a la boca fue una sentencia de Mariscal. Una de esas frases que otorgan un triunfo [...]. Pero le ocurre algo curioso con el lenguaje de Mariscal. Aunque quiera evitarlo, le viene a la boca, se apodera de él. (*TES*, p. 11)

Cette citation rappelle une sentence prononcée par el Meritorio (*LAM*) concernant la manipulation de la presse par le pouvoir franquiste : « Quien manda en las palabras, manda en nosotros, por dentro y por fuera » (*LAM*, p. 495). Il semblerait que ce chef local applique les mêmes méthodes que le pouvoir dictatorial. En outre, on peut remarquer d'autres similitudes comme « la voz imperativa », le vocabulaire pour désigner le garde du corps « grandullón », le fait d'utiliser les armes ou encore de porter des gants blancs, qui rappellent ceux du prêtre Munio (*LAM*). Le narrateur nous montre bien la domination de cet homme et de tout le trafic dans la région car la place accordée à ses paroles, à ses faits et ensuite à la

trajectoire de Brinco est importante dans le récit. Il y a peu de place pour ceux qui s'opposent à ce système comme le montre la mort de Lucho Malpica, un des seuls à connaître la vérité sur Mariscal et dont les paroles nous sont rapportées. Parce qu'il refuse de travailler pour le capo et de se plier à ses règles il connaît des difficultés financières qui le conduisent à pêcher à la dynamite, ce qui lui coûtera la vie. C'est également le cas de Rumbo qui se suicide car il ne supporte plus de voir Mariscal entretenir des relations avec sa femme. Même si le narrateur nous montre que Sira et Rumbo souffrent de la situation, aucune parole de protestation de leur part ne figure dans le récit. Il en est de même pour Lucho Malpica et sa femme qui en parlent, mais uniquement dans la sphère privée. Le « silencio mudo » mine les personnages et les conduit à des actes désespérés. Mariscal ordonne même d'assassiner sa propre femme après avoir découvert qu'elle le dénonçait, il oblige son employée à disparaître et, à la fin, son avocat a un accident que l'on devine également provoqué. L'ampleur de la place accordée aux paroles des trafiquants au détriment de celles de la population traduit l'impossibilité de contester leur autorité. Seul l'inspecteur Fins Malpica ose s'opposer et pour ce faire il utilise les mêmes méthodes : il agit dans l'ombre, de manière dissimulée. De plus, il est d'un naturel « callado » (*TES*, p. 11) comme le montre son incapacité à avouer ses sentiments pour Leda. Ainsi, dans ce récit, le narrateur décrit les événements, dépeint les personnages en insérant des éléments qui montrent leur opinion mais sans jamais nous donner accès de manière détaillée à leurs sentiments profonds ni à ce qu'ils pensent véritablement. Ils éprouvent également des difficultés pour verbaliser. Ceci est révélateur du climat instauré par ces trafiquants qui font régner leur loi et empêchent les autres de s'exprimer, ce qui est annoncé déjà dans le titre : *Todo es silencio*.

Néanmoins, des solutions apparaissent. À la fin de ce dernier récit Fins tue Brinco et, dans *El último día de Terranova*, ils réussissent à piéger le chef « el Máster » grâce à l'aide d'Expectación et au fait que les malfaiteurs sous-estiment son intelligence. Par le biais du style indirect libre on peut entendre ce que pensent ces hommes « La mujer no era tonta, pero sí ignorante del valor real de la imagen » (*UDT*, p. 261). Le narrateur renverse la situation ; en rapportant ces paroles il montre que c'est précisément l'inverse. Ceux qui se croient supérieurs ne le sont pas. Il en est de même en ce qui concerne les voix que les lecteurs peuvent entendre : ce sont celles que le pouvoir officiel a cherché à étouffer qui prédominent dans la narration. Dans les ouvrages de notre corpus la narration n'est pas confiée aux hommes ayant autorité et, leurs paroles ne nous sont rapportées que pour mieux dénoncer leur inhumanité ou leur cruauté.

## II. B. 2. La voix des laissés-pour-compte

Selon David Pérez Álvarez, chaque ouvrage de l'auteur « acostumbra a insistir en un similar ramillete de preocupaciones, como el amor (casi siempre frustrado), las clases populares, la confrontación entre el mundo rural y el urbano, los personajes marginados o estigmatizados [...]»<sup>347</sup>. De surcroît, en 2010, lors d'une émission dédiée à Manuel Rivas, David Cantero l'interrogeait sur le sujet qui nécessiterait qu'un reportage lui soit consacré, l'écrivain répondait : l'émigration et précisait : « Muy pocas veces aparece la voz de los inmigrantes »<sup>348</sup>. Donner de la visibilité et laisser la parole à ceux que nous n'avons pas l'habitude d'entendre est une volonté de l'écrivain qui transparaît dès ses premières œuvres comme *Un millón de vacas* publiée en 1989 ou *¿Qué me quieres amor ?* en 1995.

La voix d'un émigrant est celle que nous pouvons entendre dans le premier ouvrage du corpus, dont le titre annonce déjà le protagonisme important de ces personnes. L'anonymat de ce narrateur, peut renvoyer à l'invisibilité des émigrants, aussi bien dans les pays d'accueil que dans leur pays d'origine où l'on méconnaît bien souvent leurs conditions de vie et de travail. Le narrateur est un représentant de ces personnes qui accomplissent dans la plupart des cas, des métiers peu qualifiés et jouissent bien souvent de peu de considération, comme Castro et le narrateur qui sont « camilleros », ou de Rosalía qui est agent d'entretien à la National Gallery. Quand le narrateur lui demande ce qu'elle fait en ces lieux elle répond : « Limpiar, ¿qué quieres que haga? » (*LME*, p. 37) soulignant ainsi, le peu d'options qu'ont les émigrants dans ces pays étrangers. Ó, dans *Los liberos arden mal*, partira également travailler en Angleterre et elle soulignera les difficultés linguistiques qui se posent quand on quitte son pays d'origine et que l'on ne maîtrise pas la langue du pays d'accueil. Cela donne lieu à des mélanges voire à ce que l'on pourrait appeler des interférences : les émigrants incorporent des mots étrangers ou des expressions dans leur langue maternelle, comme le fait Pinche en utilisant l'expression « *week-end* » (*LAM*, p. 721), Ó qui parle du « *spanish* » (*Ibid.*, p. 718) ou bien Castro qui utilise le mot

---

<sup>347</sup> PÉREZ ÁLVAREZ, « *Funcionamiento y significación de la técnica narrativa de "Que me quieres, amor?"* », *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* nr 12, 213-221, 2010. <[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Itinerarios\\_Revista\\_de\\_estudios\\_ling\\_sticos\\_literarios\\_historicos\\_y\\_antropologicos/Itinerarios\\_Revista\\_de\\_estudios\\_ling\\_sticos\\_literarios\\_historicos\\_y\\_antropologicos-r2010-t-n12-s213-221/Itinerarios\\_Revista\\_de\\_estudios\\_ling\\_sticos\\_literarios\\_historicos\\_y\\_antropologicos-r2010-t-n12-s213-221.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Itinerarios_Revista_de_estudios_ling_sticos_literarios_historicos_y_antropologicos/Itinerarios_Revista_de_estudios_ling_sticos_literarios_historicos_y_antropologicos-r2010-t-n12-s213-221/Itinerarios_Revista_de_estudios_ling_sticos_literarios_historicos_y_antropologicos-r2010-t-n12-s213-221.pdf)>, page consultée le 01 mars 2022.

<sup>348</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.



« *business* » (*LME*, p. 19) afin d'éviter le mot espagnol. Xesús Fraga, emploie même le terme de « galenglish » pour désigner le mélange d'anglais et de galicien parlé par sa grand-mère galicienne émigrée en Angleterre elle aussi, dans un livre qui lui rend hommage<sup>349</sup>.

Ces personnages ne sont pas les seuls à avoir immigré, on peut citer Edmundo dans *Todo es silencio* qui « se marchó a las plataformas petrolíferas del Mar del Norte » (*TES*, p. 13). Le grand-père de Gabriel (*LAM*), Antonio Vidal, est aussi parti à Cuba. Dans *El último día de Terranova*, on parle des « hombres y mujeres emigrantes de los que nadie habría sospechado que venían de América » (*UDT*, p. 72). C'est aussi le cas du père du narrateur de *Las voces bajas*, parti au Venezuela afin de réunir la somme nécessaire pour acheter un terrain pour y bâtir une maison. Il n'est pas le seul car l'expression « diáspora emigrante » (*LVB*, p. 37) souligne l'ampleur de ce phénomène, tout comme la réponse d'un des élèves à la question posée par le maître d'école sur ce qu'ils aimeraient être une fois adultes : « ¡Emigrantes! » (*Ibid.*, p. 29). L'immigration impacte matériellement ces personnes, contraintes d'exercer des travaux souvent ingrats, mais aussi émotionnellement. Les familles sont séparées, les femmes qui bien souvent restent seules avec les enfants, sont désignées par l'expression « viudas de vivos » (*Ibid.*, p. 37). Quant à ceux qui partent, ils connaissent aussi un sentiment de peine et de déchirement comme le souligne le narrateur de *La mano del emigrante* :

Con el tiempo, la emoción del retorno es un recuerdo. Al principio, la maleta no pesa, por más que vaya llena. Pero luego, aunque el equipaje sea ligero, pesa lo que el hombre que la lleva. (*LME*, p. 31)

Les mots qui pourraient synthétiser la condition de ces émigrants pourraient être ceux choisis par l'auteur pour le titre de son introduction : « *El apego y la pérdida* » (p. 7), et ils peuvent également être employés pour les marins car, selon lui, « hay algo muy fuerte que une al emigrante y al naufrago. La lucha por la supervivencia y el ansia de una nueva vida. De otra vida » (*Ibid.*, p. 8). C'est pourquoi la dernière partie de cet ouvrage rend hommage à des marins rescapés. La parole leur est laissée et le lecteur peut voir toute la dureté et la dangerosité de leur métier. L'identité des personnes est clairement énoncée ainsi que leur âge, montrant le désir de leur rendre hommage en les faisant sortir de l'anonymat. Comme dans les récits de fiction, nous pouvons entendre non seulement leurs voix, mais aussi celles de leurs compagnons, certains ayant péri lors des naufrages décrits. L'auteur n'oublie pas non plus de céder la parole aux femmes qui ont perdu leur mari ou leur fils en mer, comme on a pu entendre la mère de Castro

---

<sup>349</sup> FRAGA, Xesús, *Virtudes (y misterios)*, Xordica Editorial, 2020, p. 36.

raconter l’histoire de son fils et celle de sa famille. D’autres liens entre les deux parties du livre ont été mis en évidence par Natalie Noyaret dans son article : « Llanto por los náufragos de su tierra : *Naufragio* (Suso de Toro) y *La mano del emigrante* (Manuel Rivas)<sup>350</sup> ».

Or, le marin rencontre des difficultés non seulement en mer mais aussi sur la terre car les longues périodes pendant lesquelles il ne peut pas travailler occasionnent des pertes financières, comme le montre Lucho Malpica dans *Todo es silencio* :

–¿Cuánto tiempo llevo sin poder ir a pescar, Amparo? [...] « ¿Sabes dónde está bien marcado? En el Libro del Debe del Ultramar » (*TES*, p. 34).

Quand son fils rapporte l’argent que Mariscal lui a donné pour nettoyer les cuves il s’exclame : « ¡Hay que joderse! Más de lo que puede ganar uno peleando con el mar una puta semana » (*Ibid.*, p. 76), montrant ainsi qu’il est devenu plus facile de gagner l’argent d’une autre manière et que l’honnêteté n’est pas récompensée. Le père de Comba, pêcheur lui aussi, ne veut pas que son fils, Eliseo, le devienne car le métier est trop difficile. Cependant, si la pénibilité de la profession est soulignée il y a aussi une valorisation du monde marin. Le port est un endroit vivant, attirant, cosmopolite et ouvert sur le monde. Gabriel dans *Los libros arden mal*, a commencé à s’ouvrir au monde et a vu ses problèmes de bégaiement s’estomper en fréquentant le port et en côtoyant ceux qu’il y rencontrait comme Corea, La Medusa, el Maniobrador de Grúas, grand admirateur d’Elisée Reclus et avec « vocación de escritor científico » (*LAM*, p. 124). Curtis, quant à lui, aime les histoires des marins, ce sont ses préférées et ces derniers aiment Curtis car il les écoute<sup>351</sup>. L’interaction parler-écouter est importante et relève de l’altérité, de l’attention qui est portée à l’autre, c’est aussi un acte de générosité. C’est

---

<sup>350</sup> « Es de notar también, como procedimiento de acercamiento de las dos temáticas, la presencia de breves episodios de naufragios dentro de esta historia centrada en la emigración (por ejemplo, el del buque Karenina del que provenía sin duda la perra a la que Castro le tomó tanto cariño, cuando niño; asimismo, la aparición del cuerpo muerto de la hermanita devuelto por el mar en una gruta del acantilado retoma el motivo del naufragio). Obvio es decir, por fin, que también se combinan emigración y naufragio en el reportaje periodístico del final, donde no pocas veces la figura del emigrante llega a coincidir con la del marinero, caso en que la existencia es valorada como siendo más dura que la odisea de Ulises (pág. 135). Nótese, por lo demás, que no hemos considerado aún hasta ahora la convivencia que hay en calificar también de emigrantes a aquellos marineros que se ausentan temporalmente del país para trabajar en barcos de la marina mercante o al servicio de flotas extranjeras. Buen ejemplo de ellos es aquél, evocado en la parte final, cuyo hijo ni le reconoce cuando vuelve a casa con la maleta en la mano después de haber estado dieciocho meses fuera », NOYARET, Natalie, in LAKHDARI, Sadi (coord.), *Voces de Galicia, op. cit.*, p. 69-70.

Dans *Todo es silencio*, Lucho Malpica établit également un rapprochement : « –Muchos de aquí, muchísimos, se fueron a América. La mayor parte canteros, carpinteros, albañiles, jornaleros... Y marineros, claro », p. 36.

<sup>351</sup> « Vicente Curtis había escuchado muchas historias contadas por marineros. No sólo por ellos, pero las de los marineros eran sus preferidas. Y también los marineros lo tenían a él por preferido. [...] En el caso del marinero, su discurso le llevaba la delantera. Las palabras traían al hombre colgado de un hilo. La gente que escucha es una bendición para un marinero en tierra. Y Hércules estaba allí para escuchar » (*LAM*, p. 148-149).

un trait du caractère de Comba, la mère du narrateur de *El último día de Terranova*, qui écoute les autres : « Era ella quien lo tenía para todos. Tiempo. Regalaba tiempo de atención. Sin escatimar » (*UDT*, p. 157).

Un autre personnage de marin présent dans *Los libros arden mal*, est « el señor Lens », « el arponero », qui raconte des histoires à Curtis et qui partira avec la mère de celui-ci en Amérique. Ses paroles détiennent toujours un savoir qu'il transmet à Hércules comme, par exemple l'unité de mesure qu'était la baleine :

En especial cuando hablaba de emociones. Una gran alegría tenía el tamaño de una ballena. ¿Cuántas ballenas has matado? La alegría no es matarla, sino verla emerger. Ver cómo sale. Es de esas alegrías que no te caben en el cuerpo. Y la pena también es así. El problema de una gran tristeza es que no te cabe en el cuerpo. Hércules conservó aquella manera de medir que el arponero le había enseñado algunas tardes en la Academia. Un hombre gigante que llora puede dar mucha pena. [...] Pero también una mujer débil y asustada puede llevar toneladas de penas encima de la cabeza. Una premonición. Una ballena. (*LAM*, p. 153)

L'extrait montre que marins et femmes ont comme point commun le poids des peines. Les femmes sont des personnages très importants dans l'œuvre de Rivas : il souligne souvent leur condition dans la société, ne manquant pas de montrer qu'elles sont parfois laissées à la marge ou victimes. C'est le cas des épouses de marins, déjà évoquées, mais on peut penser aussi aux femmes des émigrants qui, ceux-ci partis, deviennent alors les piliers des foyers. Des femmes qui travaillent sans cesse et, pourrait-on dire, sont polyvalentes, comme le souligne l'auteur de *Las voces bajas* dans un chapitre intitulé « El peso del mundo en la cabeza ». Telles la figure d'Atlas, tout semble reposer sur ces femmes qui s'activent au quotidien : les lavandières, les poissonnières, mais aussi les vendeuses de légumes, qui occupent l'espace géographique et sont à l'origine de certains noms : « La topografía de los caminos era en gran parte una construcción de las mujeres que llevaban las cosas necesarias en la cabeza » (*LVB*, p. 99), « todo lo que llevaban era necesario. Esencial. Alimentos, agua, leche, leña » (*Ibid.*, p. 107). Porter les fardeaux sur la tête leur permettait de « tener las manos libres y llevar bolsas y a las criaturas de la mano » (*Ibid.*, p. 106). Même pendant leur temps libre, ces femmes s'employaient à réaliser des travaux de couture, de broderie, etc. On remarque qu'elles n'investissaient les lieux, habituellement fréquentés par les hommes, que quand ceux-ci n'y étaient pas, soulignant ainsi la place et le rôle mineurs qui leur étaient concédés dans la

société<sup>352</sup>. Et, si un cadeau leur était offert, il était toujours en lien avec la sphère domestique et d'ordre utilitaire :

Y los regalos típicos para las madres eran casi siempre cosas para el trabajo doméstico. En realidad, no eran para ellas. Actuaban como depositarias. Para trabajar más. (LVB, p. 149)

Cuando se decía « para la madre » significaba, casi siempre, un regalo para la casa, para todos. (Ibid., p. 25)

L'individualité de la femme était effacée et elle se confondait avec la famille. On voit évoluer la condition féminine à travers d'autres personnages comme Comba qui veut être libraire, María qui veut faire des études, et même Ó qui raconte son éveil érotique et ses expériences physiques, ou encore Garúa qui est une femme libre qui s'oppose à la junte militaire argentine. Malgré des avancées notoires, selon l'auteur, la voix des femmes n'est pas encore assez présente dans la société ni écoutée. Dans émission citée précédemment, après la voix des émigrants, il cite celle des femmes qui devrait être entendue : « la voz de una cantidad de mujeres que están cuidando de nuestros mayores, de los niños » et incrimine le pouvoir masculin : « la virilidad tóxica va asociada a un poder boludo matón, que solo sabe dominar<sup>353</sup> ». Manuel Rivas développe en précisant :

Gran parte de mis libros son un intento de hablar, por ejemplo, en *Los libros arden mal*, *En salvaje compañía*, son las voces que hablan, son las voces de la mujer, porque también es el lado que tengo más desconocido, en el que más tengo que ahondar, digamos el lado oculto del ser humano que soy. Y después, también, yo creo, que te incita, te estimula más, el todavía ver cómo en el mundo de hoy si hay una injusticia transversal que ocupa todas las civilizaciones, todas las religiones, todos los Estados, en unos más que en otros, en unos países más que en otros, es todavía la discriminación que sufre la mujer, la desigualdad y las formas de esclavitud, todavía en que vive la mujer. En la España de hoy sigue habiendo esclavas. Es decir, eso que llaman explotación sexual. Es una forma de esclavismo contemporáneo. [...] Habría que escribir mucho más sobre eso<sup>354</sup>.

Il est vrai que nous pouvons entendre Ó comme narratrice dans *Los libros arden mal* mais les voix d'autres femmes nous parviennent également grâce au narrateur à la troisième personne ainsi qu'au narrateur omniscient qui nous permettent d'accéder à leurs pensées intimes. Ce sont en grande partie des femmes du peuple comme les lavandières, les couturières,

---

<sup>352</sup> « La hora y la ausencia de hombres permiten que las mujeres estén dentro de la taberna, a la sombra. También ellas trabajan. Cosen, bordan o hacen calceta » (LVB, p. 35).

<sup>353</sup> CONSTENLA, Tereixa, « Manuel Rivas : “Un acto de rebelión puede ser escuchar” », <[https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717\\_818845.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717_818845.html)>, page consultée le 02 mars 2022.

<sup>354</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.

les vendeuses de poisson, la servante du prêtre, la Zamorana : « la mujer mendiga », dont on peut entendre les voix dans le texte.

Il existe une autre façon de mettre ces femmes en lumière : Chelo Vidal, la femme peintre, en fait aussi le sujet de ses tableaux. Gabriel raconte que son grand-père ne donne jamais son avis sur les peintures de sa fille mais qu'il doit certainement se demander pourquoi elle ne peint pas des paysages marins. En effet, Chelo préfère prendre comme sujets des femmes, et des femmes de classe sociale humble. Tout comme l'auteur, la peintre place l'humain au centre de son œuvre et met en lumière les personnes qui sont habituellement dans l'ombre et l'anonymat. La peinture est un moyen de laisser un témoignage pour la postérité et l'on peut penser aux personnages de nains immortalisés par Vélasquez. Il est précisé que « Cuando Chelo pintaba, había un momento en que las mujeres se metían dentro del cuadro. ¿O era al revés? Le daba un descanso al cansancio de los cuerpos » (*LAM*, p. 317). Son talent est même reconnu par des membres du Régime. Dez, le censeur, compare sa peinture à celle de Chagall et pense que :

[...] debía darse más a conocer. Salir de la provincia. Y cambiar de asunto. No se iba a pasar toda la vida pintando aquellas mujeres con cosas encima de la cabeza. Aunque lo hacía de una manera especial. No, no eran estampas típicas. No era pintura folclórica. Las mujeres que ella encontraba por ahí tenían después, en el lienzo, algo de diosas. (*Ibid.*, p. 245)

C'est également ce que souligne le narrateur : « Si observas con atención a la que lleva los heleichos, la de aspecto más humilde, adquiere con el tiempo un aire señorial » (*Ibid.*, p. 397).

Sorte de projection de l'écrivain, voire son alter ego, la peintre est également très attachée à la nature profonde de ses modèles et c'est ce qu'elle explique à la « Mujer del Secreto », mécontente des yeux peints : « Esa es tu mirada. La belleza es eso. Lo auténtico, la emoción. [...] En esos ojos se ve todo lo que tienes en el fondo » (*Ibid.*, p. 401). Chelo paraît peindre la réalité, ou plutôt au-delà de celle-ci afin de capter l'essence même des modèles. À tel point que le sujet semble apprendre et se découvrir en voyant son portrait. C'est le cas de Ó. On joue sur la réalité et la fiction. Tout comme la littérature, la peinture ne reflète pas la réalité mais *une* réalité. C'est pourquoi, quand la lavandière découvre le tableau qui la représente en train de laver, il lui apparaît que : « Ahora eran cuatro mirándose. Reconociéndose. Intentaban prolongar el tiempo<sup>355</sup> » (*Ibid.*, p. 629).

---

<sup>355</sup> Je reproduis ici le passage (un peu long) où il est question du portrait : « Ya tiene ojos, dijo Chelo. Ya tiene mirada. Hablé de ella, de la mujer del retrato de Ó, en tercera persona. La lavandera se acercó, reacia. Sabía que se encontraría con otra existencia y la duda que tenía era si sería una antigua o una nueva Ó. Si sería la mujer del

Il est précisé aussi que, pendant les premières séances, la peintre s'intéresse davantage à la personne qu'elle cherche probablement à connaître, et ces moments sont autant d'occasions de libérer la parole de ces femmes qui racontent leurs histoires à Chelo comme Lola, la mujer de los helechos. Mais on peut parler de véritable échange car ces femmes, certainement moins instruites que la peintre, détiennent un savoir qui l'impressionne et elles l'initient à un autre regard sur les choses. Ainsi, quand Lola parle des « zarzas » :

Chelo quedó fascinada por aquella descripción. Siempre había pensado en las zarzas como una naturaleza belicosa, intratable, que sólo daba tregua en la época de las moras. Aun así, ese fruto había que cogerlo como si los dedos fuesen el pico de un mirlo. Ahora un mirlo brincaba entre la cabeza de Chelo y la mujer de los helechos. (*Ibid.*, p. 398)

Ce que Chelo fait dans sa peinture, la narration le fait avec ces femmes : elle les met en lumière. C'est aussi le cas pour Olinda, dont on raconte le parcours dans le chapitre « Fósforo vivo ». Il avait été indiqué dans le premier chapitre qu'elle gardait le silence sur son passé, mais le narrateur omniscient permet de faire la lumière sur sa vie de labeur et de donner sa vision des événements historiques qui conduisirent son mari en prison et, elle, au statut de « depurada ». La persécution dont elle est victime, ainsi que tant d'autres, a des impacts physiques et psychologiques importants :

Todo aquello que estaba sucediendo producía un efecto sobre su cuerpo. Se veía fea. Había perdido el brillo de los ojos y del pelo. Depurada, impura. Casi no tenía leche para amamantar a la niña. (*Ibid.*, p. 210)

Elle réussit à retrouver sa dignité grâce au travail de lavandière :

[...] lavar para la casa y la pequeña clínica del médico de los ojos. Y fue una suerte. Porque eso le dio confianza. Realidad. Si lavaba ropa para el médico de la vista, entonces había algo de luz.

---

cuadro que se había ido por su cuenta, inquieta, hacia la felicidad. Esa tontería de que se te va el espíritu en el retrato. No, el miedo que tenía ella era el contrario. Era el miedo a la desilusión. Ella quería que fuese una nueva Ó. Que tuviese ánimo, aliento. Que la del retrato fuese mejor. Por fin, se miraron. Chelo se apartó, se acercó al tocadiscos, como si quisiese dejarlas a solas. Tenía arranque. A Ó le gustaba la de la pintura. En realidad, las dos Ó que había en el cuadro, pues estaba la que lavaba y su imagen reflejada en el río. Era y no era la misma. La arrodillada para lavar miraba a la otra con sonriente curiosidad. Se diría que se estaba riendo de ella. Y la otra, más que en la superficie del agua, miraba el fondo, pálida, con una sonrisa melancólica. A Ó le gustó, sí, el retrato. Y supo, gracias a él, que ella era la nueva. A ella, a la tercera, la que estaba fuera del cuadro, también la había pintado Chelo. Era ella la que tenía que salir en busca de la inquieta felicidad.

¿Qué te parece?

Son feas. Feíllas.

¿Feíllas?

Chelo la miró sorprendida: A mí no me parecen feíllas.

Es que están muy bien pintadas.

¿Sinceras?

Sinceras del todo » (*LAM*, p. 628-629).

Y después surgió, sin saber muy bien cómo, lo de lavar para la casa de Chelo Vidal. (*Ibid.*, p. 214)

Notons le rapprochement entre la profession de son employeur et le fait qu'Olinda retrouve l'espoir et la lumière à travers la reconnaissance de son travail et, par conséquent, de sa personne. Le courage de ces femmes qui doivent affronter les conséquences de la guerre civile ainsi qu'une époque difficile, est également souligné, de même que leur caractère parfois exceptionnel, comme celui de Carmiña :

[...] nunca calló lo que pensaba. [...] Era un ser subordinado, la mujer. Nada podía hacer sin el consentimiento del hombre. Pero mi madre no aceptaba la sumisión, y él (el padre) lo sabía. (*LVB*, p. 17)

Dans *El último día de Terranova*, Comba ose également affronter les policiers :

En la mirada de Comba se notaba que se había sacudido el miedo durante muchos años. Se encaró con ellos [...] Comba preguntaba, con terquedad, vehemente, sin acoquinarse (*UDT*, p. 167)

Dans ce même ouvrage, c'est le personnage d'Expectación (qui est également le nom de Ó), qui permet de libérer son fils de l'emprise de la drogue et également de sauver la librairie, alors même que les trafiquants d'objet d'art sous-estiment son intelligence.

La valorisation du savoir de ces femmes, mais aussi celui des personnages laissés à la marge ou considérés comme inférieurs, est, en effet, une autre constante des ouvrages qui nous occupent. On peut citer la protagoniste qui aide Milagres à accoucher. Elle a plusieurs surnoms en fonction des tâches qu'elle doit accomplir : soit aider les femmes à accoucher ou bien à avorter :

La Viuda, como entre ellas, sólo entre ellas, llamaban a la abortera, aunque también se dirigían a ella como Buena Mujer o la Comadre, según el encargo, pues bien, la Viuda dijo que la criatura estaba formada, que ya pasaría de los seis meses y que ahora lo mejor era levantarle la paletilla a la futura madre, que bien se veía que la tenía caída. [...] Cada frase dirigida a las mujeres tenía la medida de una braza y siempre significaba algo que convenía recordar. Un día, muy seria, les dijo que el útero era una "cámara sagrada". Las infecciones eran causa de mucha mortandad. Así que hablaba de higiene como de un credo. (*LAM*, p. 141)

D'une part, on peut relever la modernité des préconisations faites par cette femme qui tient certainement son savoir d'une transmission orale comme c'était le cas auparavant. C'est le cas d'autres savoirs relatifs aux plantes et à la météorologie issus des traditions populaires locales dont nous reparlerons. D'autre part, cet extrait nous permet de voir un autre aspect de la vie de ces femmes : les avortements clandestins, probablement plus nombreux dans « la

Academia de Baile » qui était une maison de prostitution. Plusieurs chapitres évoquent ce lieu et c'est l'occasion de donner la parole à celles et ceux qui y travaillent et y vivent, comme Samantha, la patronne, Flora, une employée, souvent stigmatisées par la société, ainsi que celle de Pombo, l'eunuque, qui échange des histoires avec « el señor Lens, el arponero ». La présence d'un eunuque n'est pas sans rappeler les harems. Le rejet dont ces femmes font l'objet se traduit également par l'espace géographique auquel elles sont reléguées. Ainsi, quand est décrit le pillage de la maison de Santiago Casares, un des soldats regarde par la fenêtre et voit : « el jardín con el gran limonero en el centro. El muro del fondo trazaba una frontera. Al otro lado, la ciudad del pecado. Las medianeras del Papagaio » (*Ibid.*, p. 82).

Samantha, sera une victime de Manlle qui se livre à des affaires douteuses et lui vole son affaire. Elle dit de lui que « tiene a todo mundo comprado, con la boca tapada » (*Ibid.*, p. 635), ce qui anticipe le personnage de Mariscal dans *Todo es silencio*. L'ancienne propriétaire de la Academia de Baile confie à Ó que du fait de son activité, elle est très bien informée car « hay cosas que sólo se les cuentan a las madres malas » (*Ibid.*, p. 638) et ainsi, face à l'écoute attentive de Ó, Samantha revient sur sa triste histoire personnelle et celle de Manlle, révélant les affaires qu'il a pu développer avec la complicité des autorités. Ce qui conduit Ó à penser que cette femme...

[...] sabía cosas que nadie sabía. A veces lo que contaba le daba miedo. Ó salía del hotel con esa sensación, excitante y peligrosa de haber oído de más. Encima de la cabeza llevaba el gran atado de ropa y además el peso de las confidencias de Samantha. (*Ibid.*)

Ce sont ces confidences, auxquelles le lecteur a accès par le biais de Ó, qui vont entraîner la mort brutale de Samantha, certainement assassinée par Manlle. Néanmoins, elle a pu transmettre les informations et dévoiler sa vérité.

On pourrait relever encore la situation de prise de parole de personnages oubliés par la société comme c'est le cas de Viana et Zas dans *El último día de Terranova*, mais aussi de Goa et Sibelius. Tous sont des personnages qui ont souffert dans la vie et qui trouvent refuge dans la librairie. Le fils de Old Nick reproche à Vincenzo Fontana de les accueillir en qualifiant le lieu de « refugio... de indigentes » (*UDT*, p. 64). Les points de suspension traduisent la pause dans le discours faite par le personnage et certainement la grossièreté qu'il s'apprêtait à prononcer. Par ailleurs, les propos du narrateur concernant son oncle peuvent traduire la volonté de l'auteur de montrer la véritable nature et la valeur humaine. Eliseo est mis en marge et jugé parce qu'il est homosexuel, son neveu ne dit rien de son histoire à Garúa car ce qu'il désire c'est qu'elle



l'entende elle-même<sup>356</sup>. Et c'est sans doute pour cela que le lecteur peut recevoir les paroles de ce personnage ainsi que celle d'autres personnages dans le livre.

Il en est de même pour d'autres voix, comme celles de prisonniers rencontrés en prison par Polca, comme celle du père, de la mère, des grands-pères du narrateur dans *Las voces bajas*... ainsi que bien d'autres dont on nous livre parfois les prénoms afin de leur donner une identité concrète. Tous constituent une constellation de voix qui sont celles que l'on peut rencontrer au quotidien mais qui n'occupent pas les devants de la scène, comme il est clairement indiqué sur la quatrième de couverture de *Las voces bajas* : « Son las voces de los niños, las mujeres que hablan solas, los emigrantes, los muertos, los animales... ». Autrement dit, les voix des laissés-pour-compte, des « invisibles », comme le perçoit si bien Polca : « Para Polca, los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible<sup>357</sup> ». On verra plus avant que la volonté de l'auteur de donner de la visibilité à ceux qui souffrent ne se limite pas seulement aux gens de sa terre ou du pays.

Autre élément important dans les récits : la présence des animaux. Leur rôle est essentiel et Manuel Rivas s'attache toujours à le souligner. Il est indéniable que les positions écologistes de l'auteur ne sont pas étrangères à la vision qu'il nous livre des animaux et de la nature. Ce respect pour la nature et son vaste savoir dans ce domaine figuraient déjà dans le récit *La lengua de las mariposas*, et continuent à parcourir les écrits de l'auteur. D'un point de vue chronologique, la place occupée par les animaux dans les récits est croissante, à l'inverse de celle qui leur est accordée dans nos sociétés. Ainsi, dans *El último día de Terranova*, la librairie devient un refuge pour les êtres en souffrance, pour les livres mais aussi pour les animaux. C'est précisément ce que reproche le fils du spéculateur au propriétaire des lieux, Vincenzo Fontana : « Has convertido esto en un santuario de animales y un refugio de... indigentes » (*UDT*, p. 64). Comme pour les personnages, l'attention est toujours portée aux animaux de petite taille, ceux qui sont souvent oubliés ou négligés car leur aspect physique peut sembler repoussant et leur rôle est invisible. Certains personnages s'emploient à lutter contre cela, comme Polca qui transmet sa vision à Ó :

---

<sup>356</sup> « Lo que quería, Garúa es que conocieses a Eliseo interpretado por Eliseo. Liberado de la puta historia. Liberado de las avalanchas de grosería. Aquí, la violencia y la grosería están en las leyes. Homosexuales, rufianes, proxenetas... Así dice aún la ley » (*UDT*, p. 147).

<sup>357</sup> Tout au long du roman la valeur des choses de petite dimension, invisibles, est également montrée. Ainsi quand on parle des boîtes d'allumettes : « Ésa es la ventaja de las cosas de pequeño tamaño » (*LAM*, p. 211). Santiago Casares manifeste de l'intérêt pour les choses invisibles car il a des appareils pour les voir : « las herramientas de ver al fin lo invisible » (*Ibid.*, p. 200). Le docteur Montevideo, alias Héctor Ríos cite cette phrase de Jules Renard : « La verdad es de pequeño tamaño » (*Ibid.*, p. 615).

Qué guapos son los animales. Yo digo que no hay ningún animal feo. [...] Todos son guapos. A ver, piensa en un animal y dime uno que no sea guapo. ¿La rata? Tú mírala bien. Mira al otro lado del río. No te dejes llevar por la palabra. Lo que te da asco es la palabra. Además, dijo Polca que gracias a ellas, a las de río, se descubrió la aspirina. Mientras que los otros animales morían durante las pestes, las ratas se libraban, estaban lustrosas porque roían las raíces de los sauces. El médico de los ojos, el doctor Abril, me dijo que los animales invisibles, las bacterias y éstos, aún son más hermosos. Como pinturas modernas. Claro, pensé, es que también ellas, las bacterias, son modernas. El escarabajo de la patata también es moderno. Y bonito. Pero como es moderno, no hay manera de matarlo a mano. Hay que utilizar armamento moderno. Y Polca dice que acabarán matándolo todo, que es peor el remedio que la enfermedad. Que con el veneno también mueren los caracoles y las babosas. Polca no quiere pasar por donde mueren los caracoles. Nosotros debemos de resultarles muy raros a los otros animales. Se nota en cómo nos miran. Cuando yo era pequeña le dije a Polca que le tenía miedo al lobo y él se rió: Pues imagínate el miedo del lobo si se encuentra conmigo. ¡El miedo que les tiene el lobo a los cojos! ¡Y a los feos! Él dice eso por burlón. Polca no es tan feo. A los animales antiguos se les nota mucho que son antiguos porque han dado la vuelta en el tiempo y parece que vienen del futuro. Como el pulpo o la navaja. (LAM, p. 621)

C'est également le point de vue du père de Vincenzo Fontana qui avait écrit sur ce sujet...

[...] una serie que nunca llegó a publicarse. *El poder menudo: los bichos hechiceros*. Un poder basado en la astucia, la máscara, la simulación, el camuflaje, la seducción, la invisibilidad. El poder de los menudos es, con frecuencia, un poder humorístico, sobre todo en la autodefensa. No fue el hombre el que inventó el hacerse el muerto para sobrevivir. Lo que llaman la tanatosis, la inmovilidad simulada de la muerte, es una estrategia que practican muchos menudos. Hay escarabajos que son muy buenos especialistas. Yo que apenas lo vi reír, rumiando saudades mientras arremetía contra el saudosismo surrealista de Eliseo, en el refugio de Terranova, con lo que más disfruté fue con sus historias de los bichos hechiceros. La luciérnaga, el sapo, el escarabajo, la mariquita, la araña, el caracol, la mariposa, el grillo, la libélula, la mantis... (UDT, p. 122)

Le pouvoir « menudo » des animaux, dont il est question au début de la citation, rappelle celui des êtres laissés à la marge dont on a déjà parlé et qui utilisent ces mêmes recours afin de résister face au pouvoir dominant. Ceux qui représentent le pouvoir autoritaire ne savent pas apprécier la beauté de ces éléments de la nature et les méprisent :

Lo que él vio fue unos bichos repugnantes que le parecieron escarabajos. La apartó asqueado con la puntera de la bota. ¡Aún si fuesen mariposas grandes! (LAM, p. 82)

Le dictateur est incapable de peindre un oursin de mer car il se méprend sur sa forme :

[...] decidió pintar un erizo. Le parecía lo más fácil. Una esfera espinosa. Nadie iba a ponerse a contar las espinas. Se cansó de pelear con la forma del erizo, con cada espina. Aquel ser ejercía la fascinación y el engaño. Más que salido del mar, parecía caído del espacio sideral. (LAM, p. 550)

Hommes et animaux partagent le même comportement et, dans les récits rivasiens, ce sont aussi les animaux considérés comme insignifiants qui sont mis en avant<sup>358</sup>. Ils connaissent les habitudes des hommes et assistent à agissements comme des spectateurs qui se tiennent à distance et qui parfois se méfient des actes et des effets que ceux-ci pourraient avoir sur eux. Ils semblent faire davantage partie des paysages que les êtres humains, comme les chats et les mouettes. Quand Curtis est enfermé dans une pièce qui donne sur les toits de l'Academia de Baile, il a pour compagnie ces « nativos recelosos » (*LAM*, p. 154) et avec eux :

A veces se mantenía inmóvil durante mucho tiempo, compartiendo la condición de penacho arquitectónico con gaviotas y gatos. (*Ibid.*, p. 119)

Après les autodafés, il aimerait que ces animaux aillent fouiller les cendres des livres mais ils semblent aussi effrayés et pétrifiés que les humains par les événements :

permanecían estáticos, taxidérmicos, como en un experimento donde poco a poco se fuese prescindiendo de la atmósfera. (*Ibid.*, p. 155)

El chillar escandalizado de las gaviotas, este recuento minucioso de los gatos y la denuncia lejana de los perros. [...] Los gatos no bajaban al jardín. Andaban recelosos, escaldados, alrededor de su antiguo refugio. (*Ibid.*, p. 101)

De la même manière, les chats qui se trouvent dans le jardin du taxidermiste semblent adopter les caractéristiques des animaux figés dans la mort. Peut-être le font-ils par peur de subir le même sort<sup>359</sup>. Les animaux semblent connaître toutes les habitudes des hommes, comme c'est le cas des mouettes qui sont très présentes dans les récits, rappelant la proximité de la mer :

En el cielo, teniendo como epicentro la linterna del faro, las gaviotas picoteaban el silencio. Había un saber burlón en aquella alerta de las aves del mar. Un cuchicheo de forajidos. Se alejaban para luego retornar más cercanas, en círculos cada vez más insolentes. Se tomaban esa confianza, compartiendo con jactancia un secreto que el resto de la existencia prefería ignorar. Brinco miró de soslayo, divertido con el escándalo de las aves del mar. (*TES*, p. 9)

También las aves del mar parecen extrañarse del nuevo rumbo y los dejan ir en solitario. El barco cabecea por lo desacostumbrado. Los hombres son dos injertos que resisten impasibles el balanceo. (*Ibid.*, p. 82)

---

<sup>358</sup> C'est aussi l'enseignement que transmet Santiago Casares à sa fille : « La Coccinella septempunctata, explica él, es junto con la luciérnaga el ser que más nombres tiene en Galicia. ¿Por qué será? ¿Por qué esos dos? La llaman reirrei. La llaman maruxiña. La llaman papasol. La llaman barrosoña. La llaman costureira. La llaman voaniña. Las cosas pequeñas son las que más nombres tienen. En sus Historias naturales dice Jules Renard que la verdad es de tamaño pequeño » (*LAM*, p. 203).

<sup>359</sup> « Ventanas a un pequeño huerto interior. Descuidado. Ortigas. Varios gatos. Espectadores silenciosos de un museo que van adquiriendo la pose de las estatuas. Imitando a los animales disecados del interior » (*Ibid.*, p. 323)

Las voces y las risas de las mujeres, a esa hora, se encadenan con los fonemas del mar, su vaivén, el chapuzar, los avisos codiciosos de las aves vigías. (*Ibid.*, p. 115)

Les animaux sont présentés comme ayant une sagesse parfois supérieure à celle de l'homme. Cela pourrait relever de ce que l'on nomme communément « instinct », mais que l'auteur ne présente pas comme tel, montrant ainsi que pour lui les animaux méritent davantage de considération. En les humanisant par le biais des personnifications il les extrait de la position inférieure qu'ils occupent dans nos sociétés et afin de mettre en avant leur mérite, des assertions accompagnent souvent les interventions liées aux animaux :

Era bueno hablarles a las vacas. Saber hablarles. Era bueno para los animales. Era bueno para la gente. (*LVB*, p. 48)

Los animales ayudan a ver. (*Ibid.*, p. 91)

Solo Baleia se levantó para recibirnos, con una cortesía reglamentaria. A los animales no les gustan las gafas oscuras. (*UDT*, p. 57)

la perra Baleia paró de roer durante un rato su saudade, contenta de dejar ese hueso. En Terranova los animales tienen algo de portadores de las ausencias. Y donde están bien los animales, está bien la gente. (*Ibid.*, p. 26)

Todos al acecho. También la perra Baleia, los gatos y el difunto Falstaff, el loro. Los animales son muy proféticos. (*Ibid.*, p. 152)

Ce savoir détenu par les animaux est à mettre en lien avec le savoir populaire qui est capable de le reconnaître et de l'interpréter comme le firent les grands parents de l'auteur :

Pero todo lo que yo pude oírles a mis abuelos acerca de la guerra fueron dos historias en las que hablaban de pájaros. Dos presagios asociados a la naturaleza. Y por causa de ellos, ambos supieron con alguna certeza lo que iba a suceder antes de que sucediera. (*LVB*, p. 41)

Une grande capacité d'écoute et une bonne connaissance de la nature sont nécessaires pour être à même d'interpréter les signes que cette dernière envoie à l'homme. Les animaux et la nature parlent à l'homme à condition que celui-ci sache écouter, comme le dit Manuel Rivas : « las piedras hablan, hay que escuchar a los árboles y hay que oír a las fuentes<sup>360</sup> », s'inscrivant ainsi dans la pensée exprimée par les vers de Rosalía de Castro : « Dicen que no hablan las plantas/ ni las fuentes ni los pájaros / ni el onda con sus rumores ni con su brillo los astros/ Lo

---

<sup>360</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.

dicen pero no es cierto<sup>361</sup>. L'auteur qui nous occupe complète sa pensée en ajoutant : « nuestro papel en el mundo no es imponernos a la naturaleza sino ser compañeros de la naturaleza<sup>362</sup> ».

### II. B. 3. Voix d'un peuple, voix d'une terre

Ces voix, que les récits permettent de faire sortir du silence, sont bien souvent celles d'un peuple qui a souffert et dont la richesse des traditions n'avait pas été reconnue à sa juste valeur. Leur parole est celle qui domine, dans le sens où elle occupe le plus d'espace textuel et, par conséquent, celle que le lecteur entend le plus.

Le courage du peuple galicien nous est donné à voir par son comportement déterminé face à l'adversité. Il trouve sa métaphore dans les chemins de lumière, ces « luciérnagas en la noche » dont il est question dans *Los libros arden mal* :

Muchas de las cigarreras de la fábrica de fósforos de Castiñeiras vivían, como Olinda, en las afueras de la ciudad. Salían muy temprano, de noche aún, con sus candiles o bujías para alumbrar los caminos. Las filas luminosas iban convergiendo. Se orientaban, se veían unas a otras como sendas de luciérnagas en la noche. Además de la luz, aquellas sendas en movimiento llevaban palabras. Construían murmullos, canciones o noticias con la aportación de cada bujía. A veces faltaba una de las luces, había un vacío en el camino, un hueco en la frase, en el murmullo, en la canción. Eso era que alguien había desaparecido. Olinda nunca dejó de formar parte de la senda de luces hasta que nació la criatura. Había quien comparaba aquellas filas de operarias con la Santa Compañía de las Ánimas. Pero para Olinda eran justamente lo contrario. Muerto Arturo da Silva, preso Polca, desaparecida toda aquella juventud que un día iba a subir al tren especial para la gran fiesta de los Caneiros, estar allí, ser una bujía, era una extraña obligación de la que no debía desfallecer mientras pudiese. (*LAM*, p. 208)

L'extrait donne à voir la résistance, du peuple galicien face à l'oppression, son organisation et sa solidarité. Chaque individu est une lumière qui s'intègre à un tout, qui est le

---

<sup>361</sup> DE CASTRO, Rosalía, *En las orillas del Sar*, cité par CASTRO VÁZQUEZ, Isabel, « Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán *En salvaxe compañía* : Un acercamiento ecofeminista a la literatura rivasiana », in LAKHDARI, Sadi (coord.), *Voces de Galicia : Manuel Rivas et Suso de Toro*, op., cit. p. 114.

<sup>362</sup> <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022. Cette préoccupation constante pour la préservation de la nature traverse non seulement les récits littéraires, la poésie, les articles journalistiques de l'auteur mais revient aussi dans les différents entretiens. Le titre de son discours à l'Académie galicienne le montrait déjà : « A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua » », tout comme la parution en novembre 2024 d'un livre qui reprend trois de ses anciennes œuvres. Selon lui : « hay hoy una necesidad urgente de atender el Mayday de la naturaleza, su grito de socorro o insurgencia: hay una guerra contra ella, un maltrato o sacrificio, quema, extinción de especies, y ésta reacciona. Me gusta hacer el ejercicio de volver a las *corredoiras*, recorrer esos caminos de los animales por el bosque, que siempre llevan a lugares importantes que tienen una razón de ser ». RIVAS, Manuel, «La indiferencia me produce vómitos». <<https://www.epe.es/es/abril/20231005/manuel-rivas-entrevista-nuevo-libros-92710898>>, page consultée le 10 octobre 2023.

peuple galicien. Individualité et collectivité sont étroitement liées dans la mesure où l'ensemble se construit à partir de chaque élément, et cela se traduit par le langage : « murmullos, canciones, noticias ». Chaque terme en lien avec la parole peut faire allusion au quotidien de ces personnes qui échangent des nouvelles, se soutiennent et partagent des traditions, par le biais de chansons par exemple. La définition du mot « murmullo » est éclairante :

- 1.m. Ruido que se hace hablando, especialmente cuando no se percibe lo que se dice.
- 2.m. Ruido continuado y confuso de algunas cosas<sup>363</sup>.

La première acception pourrait s'appliquer à ces voix du peuple qui ont continué à se manifester de manière discrète par opposition à la voix dominante du pouvoir qui ne les a pas écoutées. Pourtant, les voix entendues dans les récits sont pleines de sagesse et de savoirs, pour certains ancestraux. Ce sont des savoirs qui s'acquièrent de façon souvent empirique et qui se transmettent entre générations de manière orale. Dans un entretien lors de la parution de son livre, *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde*, face au désordre de la société, l'auteur conseillait de regarder du côté des plus âgés et de prendre exemple sur eux : « Si los sigues, verás que siempre te llevan a un puñado de sol<sup>364</sup> ».

Il est vrai que les voix des plus anciens parcourent les récits et ont souvent une valeur d'exemple, à commencer par celles qui ont marqué l'écrivain lui-même, comme le montre *Las vocas bajas*, et dont il continuera à appliquer les enseignements. C'est le cas de l'expression héritée de son grand-père « *Boh* », que l'auteur utilisera à son compte quelques pages plus loin<sup>365</sup>. Le comportement économe de son père face à l'électricité est avant-gardiste, ce qui fait dire rétrospectivement à l'auteur : « tenía esa intuición. Si siguiésemos su ejemplo, no habría crisis energética ni padeceríamos el cambio climático » (*LVB*, p. 130). De la même manière, les récits ou histoires racontés aux enfants ont une valeur pédagogique et véhiculent des leçons de vie : « Mi padre me contó la historia de un hombre bravo. Tal vez para que supiese de verdad lo que era un hombre con agallas. No un bocazas, sino uno que no se somete » (*Ibid.*, p. 58). C'est également le cas du tío Eliseo et du père du narrateur dans *El último día de Terranova*. Ce dernier raconte comment son oncle lui redonne un peu de goût à la vie alors qu'il est au sanatorium, et conclut : « Y así fue como fui resucitado. Por un surrealista. De la rama de los

---

<sup>363</sup> <<https://dle.rae.es/murmullo>>, page consultée le 15 mars 2022.

<sup>364</sup> <<https://www.20minutos.es/noticia/3324439/0/entrevista-manuel-rivas-contratodo-esto/>>, page consultée le 15 mars 2022.

<sup>365</sup> Cette interjection donnait déjà le titre à un poème dans le recueil *La desaparición de la nieve*. RIVAS, Manuel, *La desaparición de la nieve*, Madrid, Alfaguara, 2008, *op. cit.*, p. 124.

abyectos » (*UDT*, p. 86). Cependant, les relations ne sont pas toujours harmonieuses et ce n'est que rétrospectivement que le narrateur comprend l'enseignement dispensé par ses aînés, comme le montre la rupture de communication orale entre Vincenzo et son père. Adolescent, il n'a qu'un seul but : s'éloigner de la librairie car il ne comprend pas l'attachement de sa famille pour ce lieu et garde une certaine rancune à son père de ne pas être allé lui rendre visite plus souvent au sanatorium. Ce n'est qu'en écoutant les récits livrés par sa famille à Garúa qu'il prend pleinement conscience de son attachement pour cet environnement : « me empiezo a gustar esta librería, carajo » (*Ibid.*, p. 34). Après le décès de son père, en prenant connaissance des écrits qu'il a laissés, Vincenzo le comprend mieux et apprécie sa valeur :

Lo bien que escucho ahora, a Amaro, en los cuadernos. Basta esa leve inclinación. Lo bien que me siento. La escritura también se creó para decir lo que no se puede decir. ¿Por qué esa pasión por la Odisea, padre? (*UDT*, p. 230)

Père et fils semblent dialoguer au-delà de la mort. Dans les cahiers, Vincenzo trouve des réponses aux questions qu'il n'a pas posées du vivant de son père. Il trouve également un certain apaisement en lisant un fragment qui semble provenir d'un journal intime de ce dernier car il y apprend les raisons pour lesquelles son père ne s'est pas rendu plus souvent au sanatorium.

On a déjà évoqué le savoir médical de la femme qui aida Milagres à accoucher. Un savoir qui, sans doute, ne lui a pas été enseigné dans une école, tout comme celui de la mère du narrateur, connaisseuse dans la cueillette des plantes à tisane pour la tante Maruxa « que está muy enferma. Las chorimas son amargas pero son buenas para el corazón », explique-t-elle au narrateur (*LVB*, p. 115). Et de préciser : « Ése, el de las hierbas y plantas, fue otro saber que no se nos enseñaba en la escuela » (*Ibid.*, p. 114). L'expression « otro saber » sous-entend la richesse de ces transmissions qui ont lieu hors des lieux traditionnels de savoir, non reconnus voire sous-estimés. L'auteur évoque de nouveau ce type de connaissances quand il parle de son propre apprentissage professionnel :

Hay otra lección de la que nunca me hablaron los profesores de la facultad, ni oí en conferencias, ni leí en libros de expertos de comunicación. (*Ibid.*, p.179)

Ce savoir peut également se manifester sous forme de proverbes qu'utilisent les personnages. Or, on sait combien les proverbes sont « des moyens de sociabilisation, de formation et d'éducation » :

On retient que le proverbe cherche à illustrer, à développer, à expliquer une contestation qui peut s'appliquer analogiquement à un fait et se construisait à partir de l'observation de faits

naturels (d'existence ou de comportement). C'est alors que les proverbes plongent leurs racines dans la tradition qui observe, explique et interprète les faits, les règles, la nature des choses sociales, les comportements humains pour expliquer les relations sociales<sup>366</sup>.

C'est exactement cela que l'on peut observer dans *Los libros arden mal* à travers le personnage de Ó qui se souvient des proverbes transmis par son père et les applique en fonction de ce qui lui convient le mieux :

Antes de entregar la ropa, por el camino, había escuchado algunas voces. Una decía: Entre parientes no metas los dientes. Era la voz de Polca. Le gustó más otra: A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga. Ésa también era de Polca. (*LAM*, p. 630)

Le choix des proverbes employés est inhérent à la personnalité de chaque personnage et met en avant son caractère. Si l'on observe ceux qui sont utilisés par les personnages du peuple, le message implicite relève, pourrait-on dire, d'une leçon de vie d'ordre général et met en avant l'importance de la parole. Aux deux proverbes déjà cités, on peut ajouter d'autres utilisés par les mêmes personnages : « La palabra y la piedra suelta no tienen vuelta » (*LAM*, p. 215) et « Las buenas palabras cuestan poco y valen mucho » (*Ibid.*, p. 216). Le juge Samos dira, quant à lui, à Ren : « ¿Sabes el refrán portugués ? Deseo de soledad, o mucha virtud o mucha maldad » (*Ibid.*, p. 386). À son tour, Ren recourra à un proverbe cité à sa tante par un prêtre : « Mira, Milucha, no hay santo que no tenga picha » (*Ibid.*, p. 465). Afin d'expliquer au Meritorio pourquoi il n'a pas pu publier son livre, le directeur « del vespertino *Expreso* » reprend le proverbe entendu de la bouche du ministre : « donde hay patrón no manda marinero » (*Ibid.*, p. 498). On observe que les trois derniers insistent davantage sur la méfiance et le caractère des individus. Ils sont un moyen pour dévoiler la nature des personnages comme Ren par exemple. Le dernier est également une illustration du Régime ainsi que de sa manière d'agir. Le choix des proverbes vient donc renforcer le propos de l'auteur qui est de dévoiler l'autoritarisme du pouvoir en place et de valoriser la parole du peuple.

Les proverbes s'ajoutent à la circulation de la parole qui semble très active et efficace parmi le peuple. Ainsi Ó semble informée de tout y compris les choses les plus secrètes grâce à un réseau très performant :

Ó lo sabía todo, o casi todo. La red de confiancias, esa emisora de boca en boca de las mujeres que llevan cosas encima de la cabeza. Incluso sabía el precio, a cuánto equivalía ella, el atado,

---

<sup>366</sup> Comptes rendus, KOURAOGO, Patrice, N'DA, Paul, *Alliances à plaisanterie, proverbes et contes en Afrique de la tradition. Pour une société d'entraide et de justice*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 133. <<https://www.erudit.org/en/journals/rabaska/1900-v1-n1-rabaska03968/1051355ar.pdf>>, page consultée le 15 mars 2022.



el río, las hierbas aromáticas, el sol del blanquear, todo eso, a cuánto estaba en el mercado de las máquinas. Ó conocía muy bien el cielo, pero no vivía en las nubes. (*Ibid.*, p. 630)

La dernière phrase dévoile un trait de la personnalité de la jeune femme qui est dotée de beaucoup de sens pratique.

Cette circulation de la parole apparaît également par le biais de l'utilisation du verbe dire à la forme impersonnelle, « dicen » qui renvoie au peuple de manière générale et à ce qui était désigné dans la citation par « la emisora de boca en boca ». À titre d'exemple on peut citer :

Dicen que si te encuentras con un ánima hay que hacerle el requerimiento. (*LAM*, p. 191)

Dicen que los que tienen nombres de árboles son de origen judío. (*Ibid.*, p. 245)

Ana, la lechera, que escribe poesía y que dicen que dijo que ese don lo había transmitido el espíritu de Bécquer. (*Ibid.*, p. 405)

A éste le falta un tornillo, eso dicen. (*Ibid.*, p. 768)

On peut distinguer à partir de ces exemples que certains « dicen » renvoient à des transmissions d'ordre général en lien avec des croyances, comme dans les deux premières phrases, alors que les deux dernières relèvent de précisions plus personnelles, ancrées dans un cadre temporel précis. Mariscal, lui aussi, utilise un proverbe qui semble davantage une création personnelle, car il met en lumière sa conception de la vie et est révélateur de son univers de trafiquant. Il s'adresse ainsi aux trois jeunes amis : « –No olvidéis nunca este proverbio: “Mientras se trabaja, no se gana dinero” » (*TES*, p. 56).

L'humour est une autre composante du peuple galicien. L'auteur aime à souligner que souvent, ce dernier « suele ir asociado, de una forma tónica, a la tristeza, a la saudade<sup>367</sup> ». Cependant, pour lui il y a une « cara oculta de Galicia ». Il s'agit de « un país muy Dionisíaco, el más festeiro » où « la tradición cultural, la cultura popular está llena de humor y de erotismo, detrás de cada romería hay la idea del amor y de reírse<sup>368</sup> ». Ce trait de caractère est mis en valeur à travers un conte qui figure dans *Las voces bajas* et dont le héros est un Galicien qui se fait manger par des cannibales<sup>369</sup> :

---

<sup>367</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 15 mars 2022.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Dans *El último día de Terranova*, on retrouvera sensiblement la même histoire sous la dénomination de « la historia del obispo Sardinha » où un « vigía tupí, escondido y todo, bien que lo vio a él, lo vio espléndido, y dijo:

Esa forma de despedirse era un tipo de heroísmo del que nos sentíamos muy orgullosos. A nuestro héroe lo comían los caníbales, sí, pero era un cuento muy optimista. (LVB, p. 12-13)

Par l'utilisation de la première personne du pluriel le narrateur manifeste sa fierté d'appartenir à ce peuple et montre, dans cet ouvrage, qu'en dépit des conditions de vie difficiles, la population garde un caractère jovial et son sens de l'humour. Les rires accompagnaient les veillées et les histoires racontées par les adultes<sup>370</sup> et l'on évoque « las risas libres de aquellas mujeres » (LVB, p. 107). Dans *Todo es silencio*, Fins Malpica ne peut pas résister aux voix et rires des femmes qui semblent faire partie intégrante du paysage<sup>371</sup>. Le rire d'Expectación, dans *El último día de Terranova*, attire également l'attention car « era como mil años de risa » (UDT, p. 179). Cela souligne la résonance de son rire mais aussi son caractère universel. D'autres personnages se caractérisent par leur goût pour l'humour, comme le fossoyeur dans *Las voces bajas* : « una persona divertida y ocurrente, de una imaginación y un habla de otros tiempos » (LVB, p. 116). C'est également l'un des traits de caractère de Polca, fossoyeur dans *Los libros arden mal* :

Tenía aquello de jugar con las palabras y hacer reír y pensar, como si fuese un cura cómico: El que esté libre de piedra que tire el primer pecado<sup>372</sup>. (LAM, p. 364)

Le personnage est comparé à un prêtre, et cela dès le début du livre où ses amis lui réclament une messe : « ¡Dinos una misa, Polca! » (*Ibid.*, p. 36). Jeune, il assistait le prêtre à la messe et il a appris le latin. Il précise d'ailleurs que « la música [le] entró como el latín, entera » (*Ibid.*, p. 47). Une proximité existe entre musique et religion et Polca excelle dans les deux. Auparavant, il jouait dans les enterrements mais ce n'est plus autorisé. De la même manière, il officiait lors du Carnaval « una misa de *corpore insepulto* que nosotros llamamos de *corpore*

---

¡Ahí viene nuestra comida saltando, toda contenta! ». Ce qui fait dire à Amaro : « Eso es lo que echo de menos en vuestro obispo André Breton. [...] Un poco de humor tupinambá » (UDT, p. 47).

<sup>370</sup> « Las risas avivan el fuego » (LVB, p. 39).

<sup>371</sup> « Las voces y las risas de las mujeres, a esa hora, se encadenan con los fonemas del mar, su vaivén, el chapuzar, los avisos codiciosos de las aves vigías. Fins no puede resistirse. Toma una fotografía » (TES, p. 115).

<sup>372</sup> On peut observer de nombreuses similitudes entre les deux scènes : « nuestro enterrador era el mejor animador de las fiestas y un excelente lanzador de bombas de palenque. Un gran bailarín, además. Una persona divertida y ocurrente, de una imaginación y un habla de otros tiempos, no siempre comprendidas. A veces se acercaba a la puerta de las tabernas y gritaba hacia dentro a los clientes: “¡Hay que ir muriendo! ¡No dais un duro a ganar!” » (LVB, p. 139).

« Cuando se puso a trabajar de enterrador hacía aquella broma de pasar por delante de la taberna A Pena do Cuco, atestada de hombres, mucho jugando a las cartas, y gritar con retranca desde la puerta: ¡No le dais un duro de ganancia al enterrador! » (LAM, p. 634). Il est intéressant de remarquer que Polca se sentait mieux auprès des femmes et que les hommes se moquaient parfois de lui, notamment de sa manière de s'adresser à sa femme Olinda en l'appelant « corazón ». Ce personnage semble incarner une certaine modernité dans ses idées et sa manière de s'adresser aux femmes, peut-être pour cela s'entend-t-il mieux avec elles.

*en su punto* » (*Ibid.*, p. 47). Cette parodie qui était tolérée par l'ancien prêtre, plus clément comme l'indique son nom : don Benigno, ne l'est plus par son successeur : « Nada de risa pascual » (*Ibid.*, p. 47). Polca est apprécié pour son humour et aussi pour son savoir comme le dit la servante du nouveau prêtre : « Polca era un condenado, pero hacía reír. [...] De púrpura, tenía mejor planta que el cura » (*Ibid.*, p. 333), « en opinión de la gente, sabía más que el cura, que se limitaba a la información oficial » (*Ibid.*, p. 346). Le rire est une manière d'aider à vivre et à supporter un quotidien difficile, ainsi Polca apaise les personnes en acceptant de répondre à toutes leurs interrogations de manière libre et personnelle alors que le prêtre se contente d'une version « officielle ». Le modèle de l'Église est le même que celui du pouvoir : elle impose sa version et n'en tolère aucune autre. C'est pour cela que le nouveau prêtre met un terme aux activités de Polca :

Se ha acabado la procesión del Carnaval. Se ha acabado el Cardenal Cojo de los Choqueiros. Se han acabado los sermones de goliardo en el púlpito de la taberna. (*LAM*, p. 333)

Se acabaron las procesiones paganas, el Cardenal Cojo y las mujeres monumentales del Carnaval. Y no me hagas la competencia, predicando por las tabernas. Ya sé que platicas muy bien, que haces reír, pero a ti te toca callar, Polca. Así es la historia. (*Ibid.*, p. 338)

La répétition des mots du prêtre à quelques pages d'intervalle crée comme un écho, renforce l'impact de ses paroles et sa volonté de bâillonner le personnage de Polca. Cet homme d'Église prive le peuple d'un des rares moyens de distraction : le rire. C'est aussi ce que fait le pouvoir en supprimant la fête du Carnaval et toute manifestation qui tourne en dérision l'autorité. D'où cette observation du narrateur de *Las voces bajas* : « los despotas no tienen sentido ninguno del humor » (*LVB*, p. 118). En effet, les représentants des autorités se caractérisent par leur manque d'humour et de dérision car ils perçoivent le rire comme un danger et une menace pour leur pouvoir du fait que, sous couvert de l'humour, certaines critiques peuvent être formulées, comme c'est le cas avec O'xestal :

Hacía reír a casi todo el mundo riéndose de casi todo el mundo, con agujijones que picaban en la piel susceptible de los tabúes y complejos. (*LVB*, p. 13)

Le rire et l'ironie ont toujours été utilisés comme supports pour transmettre des messages notamment sous les régimes qui limitent de droit d'expression, comme le souligne l'auteur « esa ocasional permisividad que se le concede al bufón o al cómico » (*Ibid.*, p. 14). C'est ainsi que le père du narrateur, lors d'une rédaction, peut glisser une remarque ironique

pour dissimuler ce qu'il pense véritablement<sup>373</sup>. Mais l'humour permet également d'exprimer un mal être ou d'affronter la réalité sans se départir de sa dignité. C'est ce qu'observe le narrateur au sujet de O'Xestal : « Había mucho dolor detrás del humor » (*LVB*, p. 14). Dans un article, Manuel Rivas évoque un dialogue qui figure dans ce même ouvrage, entre son père et sa mère : « –¡Quién me diese una semana en la cárcel! [...] –¡Y a mí siete días en el hospital! [...] Sonríen al fin<sup>374</sup> » (*Ibid.*, p. 15). Le journaliste note que c'est une phrase très dure, ce à quoi l'auteur répond :

Lo es. Pero es de ese tipo de diálogos que tienen un humor de fondo... Un humor amoratado, pánico, lo que llamábamos retranca, el humor que conecta con el dolor, y que a mí me parece el más interesante. Yo tengo consciencia de escuchar allí, por primera vez, la boca de la literatura<sup>375</sup>.

C'est aussi la posture qu'adopte Luis Terranova dans *Los libros arden mal*. Ce personnage aime rire, plaisanter avec ses amis, comme le montre la scène au début du livre où ils sont nus en train de prendre le soleil, mais il utilise aussi le rire comme une forme de refuge. Ainsi, pour Noël, il ne souhaite pas rentrer chez lui car sa mère pleure le père mort en mer. De la même manière il ne veut pas entendre les avertissements de ses amis ou des marins concernant la dangerosité de l'océan. Mais les autres comprennent qu'il s'agit d'un mécanisme de défense et :

Ya no discutían más. Al fin y al cabo, Luis Terranova tenía derecho a reírse del mar. Cada uno se libra del miedo como puede. (*LAM*, p. 236)

L'humour aide à lutter contre la peur et cela est souligné tout au long du chapitre où nous apprenons que Luis a décidé de quitter Dez et de renouer avec son ami Curtis. La joie de retrouver ce dernier se mêle à de l'inquiétude car il sait qu'il devra affronter la colère de son

---

<sup>373</sup> « Lo hizo bien todo, pero cuando le preguntaron nombres de parásitos quedó en silencio. No quería manifestar lo que realmente pensaba. Ante la insistencia de la examinadora, dijo un nombre de parásito que no tenía que ver con los ricos y los políticos: la tortuga. Estaba muy satisfecho de haber metido allí aquella ironía » (*LVB*, p. 132).

<sup>374</sup> On retrouve presque le même dialogue dans *Todo es silencio* entre le père et la mère de Fins Malpica : « –Algo hay que hacer. ¡Ojalá estuviera en la cárcel! Amparo levanta la mirada y responde también con sorna a su marido. – ¡Vaya, hombre! ¡Y yo en el hospital! [...] –Así que yo en la cárcel y tú en el hospital. Qué ilusiones. ¡Esta vida es como para prenderle fuego! Las manos de la mujer volvieron a detenerse. –Estás amargándote, Malpica, antes tenías más paciencia. Y más humor » (*TES*, p. 35). Le personnage de Lucho Malpica se sent amer en effet car il gagne difficilement sa vie en comparaison de l'argent facile issu du trafic qui se développe dans la région. Les épreuves de la vie lui font perdre son humour comme le souligne sa femme. La mention du feu anticipe ce qui va se passer ensuite : le personnage mourra à cause d'un bâton de dynamite qui explose trop tôt dans ses mains.

<sup>375</sup> PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas: “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir” ». <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 15 mars 2022.

protecteur et en souffrir les conséquences<sup>376</sup>. Les efforts pour rendre cette scène joyeuse et légère contrastent avec la tension qui ne cesse de croître tout au long du chapitre avec les descriptions de la réaction de Dez et qui culminera au chapitre suivant avec la violence infligée à Terranova. Symboliquement, on pourrait voir dans cette relation la métaphore de la situation en Espagne. Luis Terranova incarne l'insouciance, la liberté et la joie que Dez et, par extension le Régime franquiste, veulent faire disparaître, en utilisant une force bestiale pour faire plier les plus récalcitrants. L'opposition entre les deux est mentionnée ainsi que la différence d'humour: « Lo que a él le irritaba, a Terranova le hacía reír » (*Ibid.*, p. 251). Dez comprend certainement que son « protégé » n'est soumis qu'en apparence mais qu'il demeure libre en son for intérieur. C'est ce qu'il peut observer dans ses yeux : « Siempre con aquella burla en los ojos » (*Ibid.*, p. 253), « Había una burla inocente, indefensa, en los ojos de Luis Terranova » (*Ibid.*, p. 261). Les deux camps n'ont pas le même sens de l'humour et l'on pourrait même dire que du côté des oppresseurs il est inexistant. Dez pense même que Ren « no tenía muy desarrollada esa parte humorística » (*Ibid.*, p. 246). Polca fait la même constatation au sujet du juge : « aquel hombre no tenía mucho humor » (*Ibid.*, p. 772) et le policier Paúl Santos a dû quitter le séminaire à cause du rire<sup>377</sup> :

Por aquella risa clandestina que era incapaz de retener. Un día abrió la ventana de su habitación, en el último piso del seminario, con vistas al verde poniente del monte Pedroso, y escuchó las risas. Las otras risas. Nada clandestinas. Como provocadas por cosquillas del sol. Y supo que nunca resistiría esas risas de mujer. [...] La risa no le hacía mal a nadie. Tampoco a Dios. (*Ibid.*, p. 695)

Le jeune policier ne veut pas renoncer à cette joie de vivre incarnée par le rire que l'Église interdit comme l'a fait le pouvoir auparavant<sup>378</sup>. Retrouver le rire c'est retrouver la vie et laisser de côté les événements douloureux du passé comme le suggère le comportement de Leica face à une femme venue lui demander un portrait. La bonne humeur de cette dernière et son ton enjoué réveillent chez Leica des sensations enfouies :

Estaba asustado con algo que ocurría en su boca. [...] Rieron. Y él volvió a respirar. Pero ahora, era cierto, algo le sucedía en la boca. [...] Él se echó a reír con la salida de la mujer. La boca.

<sup>376</sup> « Estaba alegre y vulnerable a un tiempo. En vilo. Con los ojos risueños, pero a punto de hacerse añicos. Todo estaba en guardia en su cuerpo. Como cuando iban a los percebes y se medían con la hidromecánica del océano. Ese momento en que en la punta de los pies se juntaban el terror y la euforia » (*LAM*, p. 235).

<sup>377</sup> Dans *El último día de Terranova*, Boca di Fumo raconte bien « los chistes » et réussit même à intégrer l'organisation du Máster grâce à ce don. Cependant dès que l'on plaisante sur lui ou sur son patron, il se fâche, ce qui prouve qu'il manque d'autodérision : « Se enfureció, me llamó las mil y una, y todo por una broma » (*UDT*, p. 243).

<sup>378</sup> Quand Ó évoque le passé de sa mère Olinda, semblable à celui de bien d'autres femmes, après le coup d'état militaire elle dit : « hablaban menos, no reían, apenas gastaban en mirar a los demás. Se ahorran palabras, alegría, luz » (*LAM*, p. 206).

¿Qué le pasaba en la boca? Tragó saliva. Tenía un sabor extraño, de hierba. Reparó en que llevaba mucho tiempo sin hablar. (*Ibid*, p. 779)

Le changement psychologique se traduit par une manifestation physique au niveau de la bouche et se mue en rire. Grâce à cette femme, Leica semble revenir à la vie. On remarque, d'une part, que le rire associé aux femmes symbolise la vie et, d'autre part, la présence importante de l'espace extérieur, « el verde poniente », « la hierba » qui est synonyme de liberté. Retrouver le goût de rire c'est retrouver la liberté.

La liberté passe également par le fait de pouvoir s'exprimer dans une langue choisie. Comme le rappelle Manuel Rivas, le contexte historique faisait du galicien « una lingua prohibida, de pecado verbal<sup>379</sup> ». Selon l'auteur, cette interdiction de la part des autorités n'a fait que renforcer l'attachement des Galiciens à leur langue qu'ils ont continué à parler dans leur quotidien :

Por otro lado tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; veías a la gente, a los pescadores, a los albañiles o a los campesinos que asumían que su lengua era el gallego. Pero en la escuela no podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. Esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con esas palabras gallegas, con la lengua *galega*<sup>380</sup>.

Cette méconnaissance de la langue galicienne est évoquée dans *Los libros arden mal* quand Ó parle de sa vie à Londres. La femme pour qui elle travaille connaît le catalan et le basque mais non le galicien, ce qui montre le peu de retentissement de cette langue au niveau international. Ó est obligée de lui expliquer qu'il ne s'agit pas d'une langue secrète mais que « era una lingua de pobres, que era normal que no supiese » (*LAM*, p. 718). En outre, Ó ne conçoit pas de parler espagnol, c'est-à-dire castillan, avec son frère. Cela la fait rire, ce qui prouve que dans la sphère familiale c'était le galicien qui était utilisé. Parler une autre langue n'était pas naturel, c'était l'équivalent de parler une langue étrangère<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas: “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” », *op. cit.*, <<https://www.babab.com/no19/rivas.ph>>, page consultée le 15 mars 2022.

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> « A veces, cuando Pinche y yo hablábamos gallego, ella se quedaba pendiente, con cara de aquí hay truco, porque pensaba que la estábamos fastidiando a propósito con un idioma secreto inventado entre los dos. Ella no sabía que existía esa lengua. De Catalonia sí que sabía. Y del Basque Country. Yo ya le dije que era una lengua de pobres, que era normal que no supiese. Pero que no era una cosa de nosotros para fastidiarla a ella. Lo que pasaba

Dans *Las voces bajas*, le fait que le galicien soit relégué à la sphère privée est également évoqué, ainsi que l'interdiction de le faire dans certaines circonstances :

La lengua gallega era de este mundo, pero había un problema con ella. Lugares, momentos y situaciones en que parecía un pecado en los labios. Vivía en las cuevas de las bocas, pero de una forma excéntrica, a la manera del vagabundo que escruta el camino y la compañía antes de echar a andar. (*LVB*, p. 13)

La personnification atteste de la similitude entre le sort du peuple et celui de sa langue. Le Régime dictatorial les condamne tous deux à vivre cachés, dans l'ombre, comme le souligne le mot « cuevas », et aussi à être méfiants. Pour cette raison, rares étaient ceux qui osaient parler cette langue en public de peur des représailles. Ainsi, peut-on remarquer que le fait que certaines personnes parlent galicien est précisé dans l'ouvrage *Las voces bajas*. C'est le cas du prêtre qui donnait des cours à l'auteur : « Pampín hablaba gallego » (*LVB*, p. 163) et qui lui fit cadeau du livre « *Sempre en Galiza*, de Castelao, [...] conocido como la *Biblia gallega* » (*Ibid.*) ou encore de O'Xestal qui intervenait à la radio :

era una extraña celebridad en nuestra infancia. Sus héroes eran gente del pueblo, la más humilde, que salía triunfadora mediante el ingenio y la ironía. Hablaban gallego, algo insólito en las emisiones radiofónicas. Incluso las mayores risas las conseguía O'Xestal con las imitaciones de los que intentaban disimular su acento, como quien se desprende de un estigma. (*Ibid.*, p. 13)

Force est de constater certaines similitudes entre les héros des histoires racontées par cette personnalité de la radio et ceux de Manuel Rivas, ainsi que leur volonté commune de défendre la langue de leur région.

De fait, en introduisant des mots galiciens, l'auteur fait entendre la voix du peuple qui n'a jamais cessé d'utiliser sa langue et auquel il rend ainsi hommage.

On retrouve notamment, écrits en italiques des mots qui font référence à des spécificités de la région. Par exemple, dans *Las voces bajas* il est question de « *alindar* » (*LVB*, p. 47), de « *corredoiras* » (*Ibid.*, p. 99), de « *chorimas* » (*Ibid.*, p. 114) ou encore de « *cuncas* » (*Ibid.*, p. 191). La différence de typographie les différencie et attire immédiatement l'attention du lecteur. Il s'agit d'un vocabulaire utilisé au quotidien par ces personnes comme l'atteste cette phrase de sa mère dont l'écrivain se souvient : « Mi madre que me dice : “Segue o carreiro da Galiña Choca” » (*Ibid.*, p. 99). L'irruption du présent de l'indicatif montre la persistance du

---

es que yo a Pinche no le podía hablar el spanish porque me daba la risa. ¿El español? No, el español no me daba la risa, lo que me daba la risa era hablárselo a Pinche y aún más que Pinche me lo hablase a mí » (*LAM*, p. 718).

souvenir dans l'esprit de l'auteur, c'est comme s'il l'entendait encore. De la même manière, la désignation du chemin par un surnom révèle que seuls les habitants de ces lieux peuvent connaître les lieux désignés ainsi. Il y a la toponymie officielle et celle « du terrain », nommée par les habitants.

Dans *Los libros arden mal*, Ó utilise le mot « pai » (*LAM*, p. 283), traduction galicienne de « papa » pour parler de son père. Outre cela, on rencontre des surnoms de personnages en galicien qui donnent lieu à des jeux de mots<sup>382</sup> et font l'objet d'une note explicative en bas de page de la part de la traductrice afin que le lecteur non initié au galicien puisse en comprendre le double sens. Sont également traduits en bas de page des fragments de chansons chantées par les personnages. À trois reprises, c'est Luis Terranova qui prend la parole. Les deux premières interventions se produisent dans un contexte joyeux puisque les scènes ont lieu avant que ne débute la guerre civile ; la dernière phrase est dite alors que Luis Terranova a rompu avec Dez et sait qu'il devra l'affronter :

Terranova se acerca a él. Su andar es cómico, de Charlot descalzo, que lleva como imaginario bastón una paja de heno con la que señala el sexo del campeón al tiempo que declama la cita más clásica de su repertorio portuario: *Eu sou aquela oculto e grande cabo a quem chamades vós otros Tormentório.* (*LAM*, p. 41)

Luis Terranova bailó en una de las piedras del Ara. Movía e pubis en voluptuosa parodia de danza popular:

*D'aqueles puntos  
Que fan agora  
De afora adentro  
¡De adentro afora!* (*Ibid.*, p. 48)

*Non che teño medo, moucho*, respondió burlón Terranova. *Moucho, non che teño medo.* (*Ibid.*, p. 239)

Les fragments en galicien, dans les deux premières citations, sont empruntés à la culture populaire comme en témoignent les expressions : « repertorio portuario » et « danza popular ». En ce qui concerne la dernière, c'est la traductrice qui le précise dans sa note de bas de page : « Versos pertenecientes a un cantar popular gallego » (*Ibid.*, p. 239). Le personnage de Luis Terranova semble être le représentant du peuple galicien et de sa culture qui vont être les victimes du Régime franquiste. En effet ce personnage, apprécié de tous pour sa voix et son

---

<sup>382</sup> Cela se produit à trois reprises. Luis Terranova parle et dit : « yo soy como una doncela » (*LAM*, p. 122), « Flora, la Niña, a quien Samantha con más envidia que sorna llama la Liña » (*Ibid.*, p. 135), « ¡El Pombo Mordaz! » (*Ibid.*, p. 142).



humour, ne cessera jamais d'exprimer sa préférence pour la culture populaire à laquelle il ne renoncera pas, et cela malgré les coups infligés par son protecteur, Dez<sup>383</sup>. D'ailleurs, afin de l'humilier, ce dernier l'obligera à chanter en galicien en lui disant : « Canta algo de la tierra » (*Ibid.*, p. 260). Le comportement de Dez envers Terranova est le reflet de ce qui se passe dans le pays. Le mépris et l'incompréhension qu'exprime le censeur pour la culture populaire sont ceux dont fait preuve le Régime. Cependant, c'est un titre en galicien qui va attirer l'attention de Dez sur la poésie de Anceis : « *Mim desamparou* ». Une fois de plus, une note de la traductrice nous révèle qu'il s'agit de « una forma abreviada, coloquial » (*Ibid.*, p. 389). Le censeur va être séduit par ces poésies dont il va s'emparer et vouloir changer quelques vers. Néanmoins, il n'y parviendra pas et la version originale sera publiée. Ceci montre peut-être que les autorités n'arrivent pas à faire disparaître la culture populaire ni la voix du peuple qui réussit malgré tout à perdurer.

C'est également un poème, en galicien, emprunté à Manuel Curros Enríquez<sup>384</sup> qui est envoyé anonymement à Ren, Dez et au juge Samos. Il s'intitule, *Con rudo renxer de moas...*<sup>385</sup> et rend les trois hommes nerveux car implicitement il leur rappelle leurs actes passés. Ce qui fait dire à Ren :

¿Qué carajo pasó aquel día, Samos? Algunas cosas pasarían, ya lo sé. Por aquel entonces pasaban todos los días. Pero ¿pasó algo tan especial como para que un loco ande yéndose de la lengua? Yo ya no me acuerdo, dijo Ren. El juez lo miró y calló. Habían pasado varias cosas. Tampoco él se acordaba, pero su memoria sí. [...] cuando se dio cuenta, lo que había hecho la memoria de las manos era ir a por aquel libro con los cantos y los bordes quemados con el símbolo de la vieira en la portada, el librito de los *Seis poemas galegos*. Con las cosas que habían pasado, justo tenían que ir a morir ese día el poeta y el editor, el 19 de agosto, el día de la quema. (*LAM*, p. 385)

Ren ne se souvient pas des événements passés car il est du côté des vainqueurs et il a certainement contribué à faire disparaître d'autres personnes et d'autres livres, en revanche le juge qui détient des livres spoliés, ne peut ignorer le message implicite du poème. De plus, ce poème pourrait signifier que le peuple garde en mémoire les événements passés et cette partie

<sup>383</sup> « Se acabaron esas actuaciones ulcerosas. Se acabó el bel canto Tomás. Voy a cantar para una orquesta de verbenas. Sí. A él lo que le gustaba era cantar en las verbenas de los barrios, que un vocalista amigo, ese Pucho Boedo, lo invitase a subir al palco [...] Eso era el triunfo para él » (*LAM*, p. 255).

<sup>384</sup> Manuel Curros Enríquez est un journaliste et poète galicien né à Celanova (Orense) en 1851 et décédé à Cuba en 1908 où il avait créé la revue : *Tierra gallega*. </p></p></div>

<sup>385</sup> « Convidándome, dicía:

–¿Querme acompañar? Sin gana

Cómesell'esto. –¿E que é eso?

–Un pouco de carne humana » (*LAM*, p. 384).

222

de l'histoire ne pourra pas être effacée comme ne seront pas effacés ni oubliés les livres et les auteurs des livres brûlés. D'ailleurs le titre cité par le juge est celui du recueil de poèmes écrits par Lorca afin de rendre hommage au paysage et à la langue galiciens qu'il a découverts lors de ses voyages dans cette région.

La langue galicienne se présente également en étroit lien avec l'enfance et les souvenirs heureux. On a vu que l'auteur se souvient parfaitement de la phrase en galicien que lui disait sa mère des années auparavant. De même Maria Casares se souvient des vers que lui récitait son père pour l'endormir ; à nouveau on retrouve le présent de l'indicatif :

Entre los libros que la familia se había llevado en el último traslado de Coruña a Madrid, y que la acompañaron al exilio, los volúmenes de las obras de Shakespeare, de Valle-Inclán, de Manuel Curros Enríquez. Éste era el poeta más querido por su padre. Hay un recuerdo que la acompaña a todas partes. No es un espectro que la persigue, sino un lugar hecho de voz al que ella vuelve si lo necesita. La sensación es cálida y extraña. Un exilio dentro de un exilio. Para que se duerma, el padre le recita *Melodía galega*. Le recita unos fragmentos de *Aires d'a miña terra*, unos versos que sabe de memoria, y que no parecen proceder de la misma memoria que juega con los puntos de coturno operísticos, sino de otro rincón, de una profunda cueva.

¿Va otra bicada?

¡Va!

Así le llama a cada estrofa de la melodía, como a la cantidad de comida que el pájaro lleva en el pico para las crías. Desde entonces María piensa que son los versos los que lo recuerdan a él; a Santiago, susurrándoselos junto a su cama, al anochecer. [...] Los versos de la *Melodía* equivalen para ella a los rasgos de un rostro que se va configurando mientras se recitan. [...] Tiene fotos, postales, cartas, pequeños objetos personales que guarda como reliquias o talismanes. Pero nada parecido a esos versos salvados del despojo, de la quema. Algo que ningún tirano o gobernador esbirro puede imaginar. La melodía protegida por la humedad de la boca o, como decía su padre, Santiago, alojada en una esquina del arca occipital. La melodía que habla de la sirena (que tiene el canto), de la serpiente (que tiene el aliento), de Dios (que tiene el infierno).

*Ti tés d'abondo*

*C'o que tés escondido*

*N-eses teus olhos (LAM, p. 757-758)*

Le souvenir du père resurgit avec l'évocation des vers souvent entendus pendant l'enfance qui continuent à la reconforter et à l'accompagner en tous lieux une fois adulte. La voix est à nouveau associée à un lieu reconfortant dans lequel le personnage peut se transporter pour y trouver refuge. Notons que le poète préféré de Santiago Casares est celui dont les vers sont envoyés anonymement aux représentants de l'autorité franquiste afin de leur rappeler leurs méfaits. C'est précisément à cause des événements politiques que la bibliothèque de cet ancien ministre du gouvernement Républicain fut pillée et ses livres brûlés. Santiago Casares dut quitter son pays et s'exiler à l'étranger. Les vers qu'il récite à sa fille proviennent de *Aires d'a miña terra*, recueil exaltant la région, le peuple et la langue galiciens comme le montre le poème

qui figure en introduction à cet ouvrage<sup>386</sup>. À travers les vers de ce poète, Casares transmet l'amour de sa région et de la langue à sa fille. Le titre de l'ouvrage laisse également deviner la nostalgie ressentie lors de cet exil forcé. Le souvenir de la voix est celui qui perdure au-delà des autres car la voix est le reflet de l'individu et de sa personnalité. Elle est liée aux émotions et à l'affecte. De plus le caractère unique de la voix renvoie à l'unicité de chaque être humain.

C'est également la voix de Polca, chantant une chanson en galicien, qui reste très présente dans la mémoire de Ó. Il le faisait quand il rentrait à la maison après avoir trop bu et Ó revit la scène alors que son père est sur le point de mourir. Cet épisode ouvre l'avant-dernier chapitre du livre et est raconté au présent, comme cela est le cas pour d'autres événements. Ce

---

<sup>386</sup> À titre d'illustration on peut citer des strophes pouvant éclairer le choix de ce recueil :

¿Por qué lanzar al público este libro  
si la división dialéctica condeno?,  
diréis, con razón, los que leáis,  
si las leéis, estas páginas. Os lo diré:

Cuando todas las lenguas el fin encuentran  
que marca a todo el providente dedo,  
y con viejos idiomas extinguidos  
una sola habla universal formemos;

Esa lengua pulida, idioma único,  
más que hoy enriquecido, y más perfecto,  
resumen de las palabras más sonoras  
que aquellas que nos dejaron en herencia;

Ese idioma, compendio de los idiomas,  
como una serenata placentero,  
como una noche de luz de luna, dulcísimo,  
será –¿cuál otro sino? –será el gallego.

Habla de mi madre, habla hermosa,  
en que el ruego de los tristes sube al cielo  
y en que desciende la plácida esperanza  
a los ahogados y doloridos pechos;

Habla de mis abuelos, habla que los parias,  
de aguacero y polvo y sudor cubiertos,  
piden a la tierra el grano del color de la sangre  
que ha de cebar a la bestia del laudemio... [...]

Idioma en que alborotan los pájaros,  
en que hablan los ángeles a los niños,  
en que las fuentes sollozan, y murmuran  
entre los frondosos árboles los vientos; [...]

Tú no puedes morir... ¡Eso quisieran  
los descastados que te escarnecieron!  
Mas tú no morirás, Cristo de las lenguas;  
¡no, tú no morirás, oh Nazareno!

<<https://poeticas.es/?p=1926>>, page consultée le 20 mars 2022.

ne sont que les trois dernières lignes à l'imparfait de l'indicatif qui permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'un souvenir ancien empreint de nostalgie<sup>387</sup>. Ensuite, le présent de l'indicatif est utilisé pour décrire un Polca vieillissant que l'on devine proche de la mort, ce qui contribue à accroître l'aspect nostalgique et dramatique de tout le début du chapitre car ces souvenirs de l'enfance seront ce qui va rester à Ó quand son père décèdera, ce qui se produira à la fin du chapitre<sup>388</sup>.

La langue galicienne est présente dans *Todo es silencio* par l'emprunt des vers à la poétesse Rosalía de Castro qui va donner son titre à l'ouvrage. On les retrouvera en galicien au sein du livre et une scène en particulier met en évidence la différence entre le castillan et le galicien :

*Todo é silencio mudo...*

–¿Ves? ¿Tenía o no tenía razón? –dijo Leda–. Ella escribió *silensio*. Y tú, venga a reír, que no, ¿cómo iba a escribir *silensio* Rosalía de Castro?

–Estabas en lo cierto. Ella sabía oír. El *silensio* es más silencioso que el silencio –dijo Fins. (*TES*, p. 122)

Ce dialogue autour des vers de Rosalía, qui est un jeu entre Leda et Fins depuis l'enfance, permet de voir qu'ils ont découvert que la poétesse écrivait en galicien seulement une fois devenus adultes. Ce qui veut dire que l'école ne faisait pas découvrir les auteurs de cette région. De plus, la remarque de Leda sur l'incrédulité de Fins concernant le fait qu'un poète puisse écrire en galicien rappelle le mépris dont était victime cette langue, comme il a déjà été dit. Fins reconnaît maintenant son ignorance et enchérit en soulignant la subtilité qui existe entre les deux langues. En disant que « *silensio* » est plus silencieux que « *silencio* » peut-être fait-il allusion à la sonorité plus atténuée du mot en galicien qu'en castillan. Ainsi cette langue, que le Régime considérait comme inférieure, parlée par des personnes simples s'avère être riche. Ceux qui la maîtrisent peuvent même jouer sur ses subtilités car ils possèdent cette capacité de « oír ». Peut-être cette capacité leur vient-elle du fait que, précisément, on ne leur a pas donné la parole, les cantonnant ainsi au rôle d'auditeurs. Et, de cette écoute naît leur

<sup>387</sup> « Se sienta junto a mi cama y me susurra el estribillo: até que atopa una flor nunca se quer apousar. [...] Le gusta mucho esa canción. Me gusta que me la cante. Somos dos hojas de otoño. [...] Lo que él quería era que supiésemos. Lo que yo quería era que siguiese hablando. Por lo que decía y para ver cómo se le movía la nuez de la garganta. Lleva días sin afeitarse » (*LAM*, p. 785-786).

<sup>388</sup> On retrouve le même procédé à la page 104 de ce même ouvrage quand Curtis est face au bûcher. Il pense à son ami Terranova et c'est une phrase en galicien qui lui revient en mémoire : « Luis Terranova imita a Mirco, meneau na hoja de higuera como taparrabos mientras recita : *Eu sou aquilo occulto e grande cabo...* No. Luis Terranova no está. No sabe nada de él ». Il s'agit de la même phrase qui avait été prononcée avant que n'éclate le conflit quand ils prenaient le soleil entre amis en toute insouciance.

savoir et leur sensibilité car écouter implique altérité, générosité, empathie et attention aux autres.

La langue n'est pas le seul élément caractéristique de la région à apparaître dans les ouvrages étudiés ; bien d'autres aspects permettent d'identifier la Galice, cependant, il n'y a aucune volonté de s'enfermer dans un régionalisme. Bien au contraire, la volonté de tendre vers l'universel est sous-jacente comme nous allons le démontrer.

## II. C. DU LOCAL À L'UNIVERSEL

Comme nous avons vu, dans les œuvres de Manuel Rivas il y a toujours la volonté de mettre en avant la parole de ceux qui ont été, ou sont laissés, en marge de l'histoire et de la société. Comparée à d'autres régions espagnoles, sa région natale, occupait également une place marginale, par conséquent ses traditions et sa culture étaient souvent méconnues. Le fait que Manuel Rivas soit journaliste et collabore avec *El País*, l'un des journaux les plus importants au niveau national, va permettre d'entendre une voix galicienne. De plus ses articles, qui ne cachent pas ses opinions politiques et qui abordent des thèmes locaux, vont contribuer à mieux faire connaître la région. Enfin, l'attribution du Premio Nacional de Narrativa pour son œuvre *¿Qué me quieres amor ?* va aussi le révéler comme romancier. Tous ses écrits témoignent de son attachement à sa région natale et se manifestent par une mise en valeur de cet espace géographique, de ses spécificités et de sa culture, comme nous nous attacherons à le montrer. Nous verrons ensuite que cet ancrage régional n'est pas limitatif. Bien au contraire, on perçoit un dialogue constant entre le local et l'universel, dans une forme de tension vers le mythe.

### II. C. 1. L'ancrage régional

Benoît Mitaine écrit que Manuel Rivas occupe une position particulière dans le panorama littéraire galicien car « les lignes de force [de son] univers fictionnel sembl[ent] répondre à un objectif prioritaire : « proxectar Galicia ao mundo », comme le dit l'auteur, c'est-à-dire œuvrer sans relâche à la reconnaissance de la Galice et de la littérature galicienne sur un double plan national et international<sup>389</sup> ». L'un des premiers marqueurs de cette prise de position est le choix fait par l'auteur d'écrire son œuvre fictionnelle en galicien pour des raisons sentimentales et aussi politiques :

---

<sup>389</sup> MITAINE, Benoît, « Manuel Rivas : entre éthique et esthétique (au sujet de *El lápiz del carpintero* et de *En salvaje compañía*) », in OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses universitaires de Rennes, 2010. En ligne : <<https://books.openedition.org/pur/40175?lang=fr>>, page consultée le 22 mars 2022.

Cuando yo empecé a escribir, yo creo que por las circunstancias del momento me puse a escribir en gallego y seguramente hay en eso un componente de rebeldía. Yo creo que digamos escribir en gallego sí llevaba aparejado una especie de compromiso, [...], con una lengua que era la lengua de los pobres. En las circunstancias en las que yo me crié sí que había digamos una frontera mítica en la lengua que marcaba dos espacios sociales bastante definidos. Cuando una persona tenía la ambición de cambiar de status, pues al tiempo que se ponía una corbata y se vestía de determinada forma, pues cambiaba, procuraba cambiar de lengua<sup>390</sup>.

La question de ce choix ne manque jamais d’être questionnée lors des entretiens ou reportages :

–¿En qué lengua cuentas tu vida?

–En el mundo en que yo me moví de pequeño, desde la familia a las fiestas, se escuchaba el gallego. Era lo que estaba en el aire, en el más limpio.

–¿Y en la escuela?

–Sencillamente no estaba.

–¿Por qué escribes en gallego?

–Es una especie de juego, sin trascendencia alguna. Comencé cuando tenía apenas once años, así que poca teoría podía haber en esa decisión. Los primeros poemas que escuché eran de Rosalía, los recitaba mi madre. De esos labios Salió mi literatura.

–En aquellos años el gallego era la lengua de los desposeídos.

–Y fíjate hasta qué punto era así que en la escuela tuve un maestro que nos obligaba a limar el acento gallego haciéndonos repetir hasta la extenuación la frase “los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo”<sup>391</sup>.

–¿Escribes en gallego o castellano? ¿No crees que la lengua es algo inherente a la novela, que la determina?

–Escribo en gallego y luego es traducido. En este caso, como en poesía, la traducción la he realizado yo mismo. La literatura es laboriosa pero también debe ser placentera. Y la traducción es como un calvario, de ahí que la mayoría de mis libros los traduzcan otros.

Cada uno tiene su propia lengua para escribir. La traducción es como una trasmigración de las palabras y eso es algo extraordinario<sup>392</sup>.

Le lien avec l’enfance, l’interdiction ainsi que l’environnement personnel de l’auteur sont les motifs récurrents pour justifier l’utilisation du galicien. De plus, comme il le précise, Manuel Rivas traduit également certaines de ses œuvres comme c’est le cas de deux des ouvrages de notre corpus : *Las voces bajas* et *La mano del emigrante*. Il signe conjointement

---

<sup>390</sup> BOLLO-PANADERO, Lola, PIKANÇO, Luciano, « Visiones sobre las fronteras. Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas », in *Letras peninsulares*, automne 2002, p. 393-394, cité par Benoît Mitaine. <<https://books.openedition.org/pur/40175?lang=fr>>, page consultée le 22 mars 2022.

<sup>391</sup> « Manuel Rivas : La lengua es como un almeiro donde se crían los seres del mar », *El Correo Gallego*, Galicia, 07/06/2013. <<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-INCG810697>>, page consultée le 22 mars 2022.

<sup>392</sup> GARRIDO, Benito, « Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas* », 16/11/2012. <<https://culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>, page consultée le 22 mars 2022.

avec María Dolores Torres París celle de *Todo es silencio*. Cette dernière assurera la traduction de *El último día de Terranova* alors que *Los libros arden mal* a été traduit par Dolores Villavedra qui avait déjà traduit d'autres ouvrages et qui a consacré plusieurs articles à l'œuvre de l'écrivain en général. Un article d'Audrey Descarrega, publié en 2016 observait que, parmi les six œuvres de cet écrivain traduites en français, quatre l'avaient été à partir du galicien et non pas du castillan qui est pourtant plus répandu<sup>393</sup>. Ce qui correspondrait à la volonté d'être le plus fidèle possible au texte initial et aux racines de l'auteur.

Manuel Bragado, ancien directeur des éditions Xerais, évoquait le rôle fondamental de Manuel Rivas dans la diffusion de la langue et de la littérature galiciennes au niveau national et international et considérait que s'appuyer sur la figure de cet auteur de renom permettrait de donner plus de visibilité à d'autres auteurs de la région<sup>394</sup>. Notons que la majeure partie des livres de l'auteur ont été publiés par cette maison d'édition qui se trouve à Vigo, ce qui témoigne également d'une volonté de développer le potentiel régional et de lui donner de la visibilité.

Outre la langue, l'ancrage local se manifeste également par le fait que la géographie, scénario des différents récits, est la propre région de l'auteur et plus particulièrement la Corogne et ses alentours. Même si certains noms sont fictifs comme c'est le cas du village de Noitía où se déroule l'action de *Todo es silencio*, le lecteur peut identifier facilement les lieux grâce aux détails donnés dès la première page comme « las cruces de piedra que recuerdan a naufragos y pescadores muertos » (*TES*, p. 9) situées à proximité de « el faro del cabo de Ons » (*Ibid.*). Ces indications rappellent le phare du Cap Roncudo situé sur la « costa da Morte », surnommée ainsi à cause des nombreux naufrages qui eurent lieu sur cette côte. La région est clairement identifiée par son nom à la page 107 et il est question de la ville de La Corogne où Chelín se procure le matériel nécessaire à ses addictions toxicomanes (*Ibid.*, p. 120). La proximité avec le Portugal ainsi que le trafic existant entre les deux pays sont explicitement mentionnés avec l'évocation de la propriété d'un capo originaire du pays frontalier de la région, ami de Mariscal,

---

<sup>393</sup> DESCARREGA, Audrey, « Manuel Rivas, l'auteur espagnol qui fait circuler la langue galicienne », *Monde du livre*, 16 août 2016. <<https://mondedulivre.hypotheses.org/5395>>, page consultée le 22 mars 2022.

<sup>394</sup> « Manuel Rivas es un clásico contemporáneo. Es innegable que su contribución fue y continúa siendo decisiva para ampliar el público de la literatura gallega y para visibilizarla en el mundo. El hecho de que su obra esté traducida a más de treinta lenguas, que sus novedades sean publicadas de forma habitual por las principales editoras literarias (Random House, Gallimard, Feltrinelli, Surkhal...), o que sea reconocido y valorado por los medios internacionales, cambió la historia de la literatura gallega. Por supuesto, a pesar del éxito de Rivas, la literatura y la edición gallegas carecen de una estrategia de proyección internacional que permita un conocimiento y una fluidez del proceso de traducción a otras lenguas del que todavía carecemos. [...] En esa nueva estrategia, contar con una figura como la de Manuel Rivas, ya conocida en muchos países, facilitaría mucho el lanzamiento del proyecto y de las posibilidades de conocimiento para otros autores y autoras de la literatura gallega ».

CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado : Manuel Rivas y la visibilización de la literatura gallega », *Olivar*, Revista De Literatura Y Cultura Españolas, 2016. En ligne : <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a09>>, page consultée le 22 mars 2022.



appelée « Quinta da Velha Saudade » (*Ibid.*, p. 165 et p. 219). Le mot portugais « quinta » est difficilement traduisible car il désigne une grande propriété composée d'une ancienne demeure et souvent de nombreuses terres environnantes, comme c'est le cas de celle-ci qui, en outre, pouvait « disfrutar de una gran vista del estuario del Miño con sus islas » (*Ibid.*, p. 165). Sa position géographique semble stratégique pour les affaires de ces hommes et le nom de la propriété comporte le nom de ce sentiment difficilement traduisible, attribué aux habitants de cette région, de manière stéréotypée.

De la même manière, les cadres géographique et temporel sont clairement énoncés dès le début du récit *El último día de Terranova* à travers la phrase qui suit le titre du chapitre : *Galicia, otoño de 2014*. Vingt-six des vingt-huit chapitres qui composent le livre se déroulent également en Galice mais à des époques différentes. Les précisions temporelles permettent au lecteur de repérer les événements dans le temps et on voit que la remémoration du passé suit un ordre chronologique, excepté le chapitre qui raconte la fondation de la librairie. Dès la première page il est question du « Faro » (*UDT*, p. 10) et, même si le nom n'est pas spécifié, le lecteur pense immédiatement à « la Torre de Hércules ». Ce qui se confirme quelques pages plus loin puisque les personnages arrivent à la gare de La Corogne (*Ibid.*, p. 111).

La Corogne, et plus précisément le quartier à proximité de « la ensenada del Orzán » (*LME*, p. 51), est aussi le lieu d'où sont originaires les personnages de *La mano del emigrante*. Les photos qui composent la deuxième partie du livre nous montrent quatre vues de lieux se trouvant à La Corogne et qui sont cités régulièrement dans les récits comme la « Prisión Provincial », « el Cementerio de San Amaro », dont certains personnages disent qu'il s'agit de « uno de los lugares más sanos del mundo<sup>395</sup> » (*TES*, p. 257) et « la torre de Hércules ». Ce monument apparaît à deux reprises : dans la dernière des quatre photos de La Corogne avant de passer à celles qui ont été prises en Angleterre et dans le cliché qui clôt l'album, établissant ainsi une circularité qui rappelle ce que dit Terranova à son ami Curtis :

Si miras a la derecha, está el cementerio de San Amaro. Ése es el primer vértice. Si miras a la izquierda, está la prisión provincial. Es el segundo vértice. No hay futuro ni a la izquierda ni a la derecha. Sólo nos queda el tercer vértice. El faro. La luz del faro. ¿Y qué dice la luz del faro?

---

<sup>395</sup> Ce même personnage ajoutera : « ¡Y las vistas que tiene! [...] Mira el camposanto, qué skyline! » (*TES*, p. 257). Dans *Los libros arden mal*, il est précisé : « Desde el cementerio se contempla la mejor vista de la ría » (*LAM*, p. 60). Dans *Las voces bajas* l'auteur parle même de cet endroit en le qualifiant de « territorio iniciático, la primera nación [que] tenía la forma de un triángulo, si consideramos como vértices las marcas monumentales. El primero era el cementerio marino de San Amaro. Se decía, entre vecinos, la mejor alabanza posible para un camposanto: «¡Este cementerio es el más saludable del mundo! ». Y se explicaban las calidades: bien orientado, luminoso y aireado por el mar. El segundo vértice, muy próximo a nuestra calle, era la Prisión Provincial. [...] Ni la cárcel ni el cementerio eran metas para ilusionarse, de momento. Había que encontrar una esperanza. Había que girarse. Buscar el tercer vértice. ¡Y allí estaba! El faro. Era la luz de un ser vivo » (*LVB*, p. 25-26).

Él mismo ya tenía una respuesta: Dice adiós. ¡Adiós! Es la luz de los emigrantes. ¡Nuestra luz, Hércules! (*LAM*, p. 121)

Ainsi, la place qu'occupent ces deux photos rappelle symboliquement que le phare était la première chose qu'ils voyaient en arrivant et la dernière en partant. En regardant l'album le lecteur effectue le même itinéraire que ces personnes. De plus, il s'agit de l'un des monuments les plus célèbres de la ville qui a baigné l'enfance de Manuel Rivas, il mentionnera à huit reprises ce phare en deux pages dans l'ouvrage de facture autobiographique *Las voces bajas* (p. 26-27). En outre, il traverse son œuvre littéraire, ce dont nous parlerons dans la dernière partie.

L'évocation de la ville où il est né et a grandi, se fait plus précise dans le dernier ouvrage cité puisqu'il y est question de son enfance : « vivíamos ya en Castro de Elviña » (*Ibid.*, p. 15), il parle du quartier de « Monte Alto » (*Ibid.*, p. 27, de « Corpo Santo » (*Ibid.*, p. 35), ou encore de « el estadio de Riazor » (*Ibid.*, p. 18).

Il en va de même pour *Los libros arden mal* qui s'ouvre sur une photo de la « Dársena de A Coruña, agosto de 1936 » qui atteste la véracité de l'histoire, ce que viennent confirmer d'autres éléments relatifs à la toponymie tels : « el río Monelos » (*LAM*, p. 40), « el valle de Elviña » (*Ibid.*, p. 40), « Panadeiras 12 » (*Ibid.*, p. 73), rue habitée par Santiago Casares, qui lui-même est une personne réelle intégrée dans l'histoire. La frontière avec le Portugal apparaît également avec l'évocation du pont « de hierro de Castrelo, sobre el Miño » (*Ibid.*, p. 222).

L'ensemble des œuvres du corpus nous offre, en outre, une vision de l'évolution de la région qui accompagne celle de la société en général. Prenons l'exemple de Manlle : il s'agit d'un personnage qui apparaît dans *Los libros arden mal*. Il s'enrichit grâce à différents trafics et en organisant des combats de boxe illégaux et truqués. Il vole les biens de Samantha, « la madame », qui tient une maison de prostitution mais est épargné par les autorités qui ont besoin de lui. De plus, il aide certaines personnes à quitter le pays en échange d'argent. Enfin, il entretient aussi des maîtresses qui surveillent pour lui le port. Dans *Todo es silencio*, le personnage de Mariscal est semblable à celui de Manlle. Lui aussi s'est enrichi pendant la guerre, s'est livré au trafic de personnes, sa femme l'aide dans les affaires et Leda surveille le port pour lui et son filleul Brinco. On voit que les affaires ont prospéré et qu'il s'agit maintenant de trafic de drogue à l'échelle mondiale qui permettent à ces trafiquants d'habiter des maisons luxueuses.

*El último día de Terranova* nous montre que cet univers-là a encore évolué. Le fils de Old Nick et Boca di Fumo travaillent pour un homme puissant qui reste dans l'ombre : surnommé « el Máster ». Il semblerait que sa maîtrise des lois lui permet de les contourner. Maintenant il est question de spéculation immobilière et de trafic d'œuvres d'art. On observe la diversification des affaires qui ne cessent de grandir et de se développer tout comme la figure du trafiquant qui est devenu « emprendedor » (*UDT*, p. 261) laissant derrière lui le « capo » et le « contrabandista ». La drogue est également présente et semble être devenue un objet de consommation courante pour la jeunesse comme le montre l'énumération que fait Vincenzo Fontana :

fui al baño y lo primero que hice fue tomar un Despertador. Otro. No quería que ella me viera con las anfetis. Ni Despertador, ni Rayo, ni Dexis, ni nada. ... Pero ese día necesitaba un Despertador. Otro. Y me iba a hacer falta un Rayo, o dos. (*UDT*, p. 33)

C'est également lui qui va initier son ami Dombodán qui, à cause de cela, finira en prison. Grâce à sa mère, Expectación, il guérira de son addiction, ce qui lui fait dire à la fin de son récit : « Eso es una madre » (*Ibid.*, p. 188). Cet épisode peut rappeler la situation dramatique que connut la Galice dans les années 80 et le combat mené par les mères des jeunes tombés sous l'emprise de la drogue<sup>396</sup>.

On voit donc que Manuel Rivas ne cesse de placer sa région et ses habitants au cœur de son œuvre faisant ainsi connaître l'identité de celle-ci.

Définir l'identité nationale ou régionale semble difficile tant elle recouvre de nombreux domaines comme l'histoire, la sociologie, la psychologie et aussi parce que la société et les individus sont toujours en évolution :

La notion d'identité est, avec celle d'altérité, perçue par beaucoup comme centrale, voire fédératrice, pour l'ethnologie comme pour d'autres disciplines des sciences sociales, pourtant, à qui veut l'appréhender, elle se dérobe constamment. Elle désigne aussi bien ce qui perdure que ce qui distingue et rassemble. Elle s'applique à l'individu comme à des groupes. Elle ne se conçoit que comme la combinaison d'éléments très hétérogènes. Elle s'éprouve et se manifeste en des figures sélectionnées en fonction des contextes. Elle se modifie en fonction des rapports sociaux et des appartenances. Ambigüe enfin, elle peut être tour à tour tue et affirmée<sup>397</sup>.

---

<sup>396</sup> <[https://elpais.com/sociedad/2019/09/19/pienso\\_luego\\_actuo/1568890229\\_227746.html](https://elpais.com/sociedad/2019/09/19/pienso_luego_actuo/1568890229_227746.html)>, page consultée le 28 mars 2022.

<sup>397</sup> CHEVALLIER, Denis et MOREL, Alain, « Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche », Open Édition *Journal anthropologie & sciences humaines*, 5 octobre 1985. <<https://journals.openedition.org/terrain/2878>>, page consultée le 23 mars 2022.

Pour Durkheim, l'individu a une identité duale<sup>398</sup> et le lien social est basé sur la combinaison de deux types de relation entre individus et société : l'intégration et la régulation. La première désigne « la manière dont les individus sont attachés à la société », la deuxième « la façon dont elle les régleme » comme l'explique Philippe Besnard<sup>399</sup>.

Claude Wagnon présente de manière rapide l'évolution de cette notion d'identité depuis Durkheim en évoquant, par exemple, l'apport d'Annick Percheron qui introduit la part active de l'enfant dans le processus de sociabilisation de celui-ci, important pour la construction de l'identité. Entrent en jeu plusieurs acteurs socialisateurs : « l'État certes, et l'administration locale, mais aussi la société locale, ses leaders, ses relais d'opinion, ses forces vives, et finalement la totalité de ses habitants<sup>400</sup> ». On peut également mentionner l'apport du travail de George Herbert Mead en psychologie sociale, qui introduit le langage comme élément essentiel à la construction de l'identité, au-delà de l'espace géographique<sup>401</sup>. Enfin, interrogé sur ce que serait l'identité de la France et sur la définition même du mot, Fernand Braudel répond au journal *Le monde* :

Vous me demandez s'il est possible d'en donner une définition. Oui, à condition qu'elle laisse place à toutes les interprétations, à toutes les interventions. Pour moi, l'identité de la France est incompréhensible si on ne la replace pas dans la suite des événements de son passé, car le passé intervient dans le présent, le « brûle ». C'est justement cet accord du temps présent avec le temps passé qui représenterait pour moi l'identité parfaite, laquelle n'existe pas. Le passé, c'est une série d'expériences, de réalités bien antérieures à vous et moi, mais qui existeront encore dans dix, vingt, trente ans ou même beaucoup plus tard<sup>402</sup>.

Par conséquent, le concept d'identité subit des changements et bénéficie de l'apport de différentes disciplines. Il faudrait peut-être ajouter une notion moins scientifique qui est celle de l'affectivité qui relie l'individu à sa communauté. L'importance du passé, de l'Histoire, de la langue mais aussi des traditions communes de la région dont il est originaire sont des sujets

---

<sup>398</sup> DURKHEIM, Émile, *Éducation et sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 41. « En chacun de nous, peut-on dire, il existe deux êtres qui, pour être inséparables autrement que par l'abstraction, ne se laissent pas d'être distincts. L'un est fait de tous les états mentaux qui ne se rapportent pas qu'à nous-mêmes et aux événements de notre vie personnelle : c'est ce qu'on pourrait appeler l'être individuel. L'autre est un système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes différents dont nous faisons partie ».

<sup>399</sup> PAOLETTI, Giovanni, « La théorie durkheimienne du lien social à l'épreuve de l'éducation morale », *Revue européenne des sciences sociales*. XLII-129 | 2004 <<https://journals.openedition.org/ress/426>>

<sup>400</sup> WAGNON, Claude, *La notion d'identité régionale: une approche sociologique*. <[https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/33/claude\\_wagnon.pdf\\_4a07ebfb0270f/claude\\_wagnon.pdf](https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/33/claude_wagnon.pdf_4a07ebfb0270f/claude_wagnon.pdf)>

<sup>401</sup> LAFLAMME, Simon, *La notion d'identité dans les sciences sociales en Ontario français*, Cahiers Charlevoix, Volume 11, 2016, p. 77.

<sup>402</sup> *L'identité française selon Fernand Braudel*. <[https://www.lemonde.fr/societe/article/2007/03/16/l-identite-francaise-selon-fernand-braudel\\_883988\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2007/03/16/l-identite-francaise-selon-fernand-braudel_883988_3224.html)>

importants aux yeux de Manuel Rivas qui constituent autant de constantes de sa production littéraire. De ce point de vue, on peut donc dire que cela participe d'une affirmation de l'identité galicienne. On pourrait prendre comme appui la définition que donne de l'identité un document Mexicain de Oaxaca :

Al hablar de identidad nos referimos al proceso psicocultural mediante el cual una persona se considera a sí misma como parte de un grupo social determinado, con características étnicas, de estilo, comportamiento y valores comunes que lo diferencian de otros grupos identitarios. Se trata de una construcción personal y subjetiva de adhesión al grupo con el que se interactúa, en muchos casos como una forma de reafirmar su diferencia respecto a otros grupos, a los que se identifica como distintos y ajenos a los valores que exalta la identidad<sup>403</sup>.

En choisissant d'adopter la Galice comme cadre de ses romans, et aussi de ses contes, et en s'appuyant principalement sur la toponymie réelle il y a une claire volonté de la part de Manuel Rivas de faire connaître cette région. Il en va de même pour le choix des prénoms de ses personnages, qui sont représentatifs de la région. Le nom de Malpica, par exemple dans *Todo es silencio*, est le nom d'un village galicien situé sur la Costa da Morte. Le compagnon de Viana dans *El último día de Terranova* porte le nom d'une petite commune de La Corogne, Zas. Le personnage de *La mano del emigrante* est désigné par son nom de famille Castro, qui, étymologiquement signifie « forteresse », « emplacement<sup>404</sup> » et le relie à un lieu. Le choix de ce nom est sans doute à mettre non seulement en lien avec son caractère entier et secret mais aussi avec son aspect plus âgé que ses camarades. En effet, ses amis n'arrivent pas à le cerner et ne connaissent pas les détails de sa vie. Ce ne sera qu'en parlant avec sa mère que le narrateur apprendra son prénom ou plutôt le surnom donné par sa famille : Tito (*LME*, p. 53). D'autres noms rappellent aussi le lien entre les personnes et le lieu dont elles sont originaires établissant ainsi une relation étroite entre l'individu et la région. C'est le cas de O'Xestal (*LVB*, p. 13), de O'Caramuxas, de O'Troito (*MDE*, p. 61). La préposition « o » est utilisée en galicien afin d'identifier une personne ou bien une chose que toutes les personnes connaissent, soit en relation avec le lieu dont il est originaire, soit avec un surnom. La particule O' équivaut au « de » français et serait d'origine gaélique, on la retrouve aussi dans les patronymes irlandais.

Le recours à la toponymie pour dissocier les personnes se retrouve dans la manière dont l'auteur désigne ses grands-parents afin de les distinguer : « Manuel de Corpo Santo » (*LVB*, p. 36), « Manuel, el de Sigrás » (*Ibid.*, p. 43). Ana Isabel Boullón Agrelo montre l'importance

---

<sup>403</sup> <<https://www.oaxacaeneltiempo.org/wp-content/uploads/2016/09/Conceptos-generales-sobre-las-identidades-nacional-y-regional.pdf>>, page consultée le 23 mars 2022.

<sup>404</sup> <<https://www.heraldicafamiliar.com/castro/>>, page consultée le 23 mars 2022.

de ces « apellidos detoponímicos<sup>405</sup> » qui, depuis le quinzième siècle, n'ont cessé de croître. Elle évoque également le fait qu'au XVI<sup>ème</sup> siècle la langue galicienne ait disparu presque complètement des textes écrits et notamment les documents officiels ce qui a conduit à une « castellanización » des noms propres. Cependant, à l'oral vont subsister les formes galiciennes comme le prouve l'œuvre du galicien Sarmiento<sup>406</sup>. La linguiste galicienne Boullón Agrelo précise également que :

[...] la gran mayoría de los nombres escogidos por Sarmiento son hipocorísticos [...]. De los pocos testimonios nominales de que contamos en esta época se desprende que los nombres más corrientes tenían hipocorísticos (normalmente varios), lo que paliaba la homonimia. El nombre más común, *Francisco*, aparece como *Farruco*, *Isabel* como *Sabel* y *Sabela* [...] *María* como *Marica*, *Mariquiña*, *Maruxa* o *Maruxiña* [...] hay indicios en las variaciones que muestran algunos nombres y apellidos referidos a la misma persona de que las formas gallegas están por detrás de las formas oficiales<sup>407</sup>.

Dans les ouvrages de notre corpus, on observe que beaucoup de noms propres gardent l'orthographe galicienne, comme Neves (*LAM*, p. 341), Guillaume véritable nom de Pinche (*Ibid.*, p. 13), Nove Lúas (*TES*, p. 20), Inverno (*Ibid.*, p. 41), Farruco (*LVB*, p. 75), « la abuela Xosefa (*Ibid.*, p. 35), « la tía Maruxa » (*Ibid.*, p. 39), « Xosé » (*Ibid.*, p. 84), « Francisco Xavier y Sabela » (*Ibid.*, p. 111) ... La présence plus importante de noms galiciens dans cette dernière œuvre est sans doute liée à son caractère autobiographique et au fait qu'il s'agit de la langue dans laquelle a grandi Manuel Rivas, comme il le disait en réponse à la question d'un journaliste dans l'extrait d'interview cité un peu plus haut. Il en est de même pour les noms de lieux : « el castillo de San Antón » (*Ibid.*, p. 93), « Caldas de Reis » (*Ibid.*, p. 94), « la Casa Vella » (*Ibid.*), « el bosque huraño de A Zapateira » (*Ibid.*), « el carril de la Cavaxe » (*Ibid.*, p. 100), « Arteixo » (*Ibid.*, p. 105), « vete al Xalo » (*Ibid.*, p. 52), « el monte Xalo » (*Ibid.*, p. 54). L'injonction de l'avant-dernier exemple prouve qu'il s'agit d'un ordre donné à l'oral montrant que c'était de cette manière que les habitants nommaient les lieux familiers et non pas sous leur forme castillane ou encore sous la forme qui pouvait apparaître dans les cartes officielles comme l'exemple déjà évoqué « del carreiro de la Galiña Choca » (*Ibid.*, p. 99). Utiliser ainsi le galicien est une manière d'affirmer l'identité de la région, de placer « por delante » les formes

---

<sup>405</sup> BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel, « La antroponimia en Galicia en el siglo XVIII », Santiago de Compostela, 2017. En ligne : <<https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A31806/attachment/ATT-0/>>, page consultée le 23 mars 2022.

<sup>406</sup> « La realidad de la nominación oral nos la proporciona Sarmiento [1746], cuando nos presenta los nombres de los “rústicos” que protagonizan sus coplas, y que están conformados siempre en la lengua del país, tanto los nombres propios como los sobrenombres » (*Ibid.*, p. 99).

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 100.

galiciennes qui étaient restées « por detrás de las formas oficiales », comme le disait Ana Isabel Boullón Agrelo. C'est une manière de réhabiliter « nombres con los que los gallegos no podían ser nombrados. [...] No podían utilizarse. No se escribían. Pero se recordaban<sup>408</sup> ». L'article d'où provient cette citation poursuit : « lo que intenta borrarse no siempre se desvanece. [...] No desaparece y a veces regresa<sup>409</sup> ». Cette pratique consistant à recourir à des noms ou prénoms galiciens et à en maintenir l'orthographe galicienne y compris dans les traductions en castillan démontre l'attachement de l'auteur à sa terre, à la culture et à la langue de celle-ci, pour mieux contribuer à sa reconnaissance. On peut également ajouter que c'est une manière de préserver et de faire découvrir ce patrimoine qui compte plus de toponymes majeurs que le reste de l'État espagnol<sup>410</sup>.

Outre l'onomastique et la toponymie, de nombreux autres éléments textuels mettent en lumière les spécificités de la Galice tel l'art de la dentelle que semble posséder la mère de Fins Malpica toujours représentée en train de se livrer à cette activité. Cet artisanat est assimilé à un art car, quand Amparo s'adonne à cette tâche, le bruit produit par « los palillos de boj » est comparé à « una percusión musical » (*TES*, p. 35). Même après avoir perdu la mémoire, « la palillera » continue à fabriquer de la dentelle et transmet « los secretos del encaje » (*Ibid.*, p. 111) à une soignante, ce qui témoigne de l'intérêt de la jeune génération pour cet artisanat ainsi que du désir de le préserver. Dans cet ouvrage, à travers le personnage de Guadalupe, la femme de Mariscal, il est également question des conserveries de poisson où les femmes accomplissaient leur travail dans des conditions très difficiles, mais qu'elles contribuèrent à faire évoluer. Une autre industrie où la main d'œuvre féminine était la plus importante était celle de la fabrication d'allumettes. C'est dans cette usine que travaillait Olinda occupant plusieurs postes décrits dans le chapitre « Fósforo vivo » de *Los libros arden mal*. Il y est question aussi de la fabrique de cigares qui deviendra la deuxième activité la plus importante de tout le pays<sup>411</sup> :

---

<sup>408</sup> <[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2018/01/28/galicia-recupera-nombres/0003\\_201801G28P8991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2018/01/28/galicia-recupera-nombres/0003_201801G28P8991.htm)>, page consultée le 23 mars 2022.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> IGLESIAS, Hector, « Toponymes portugais, galiciens, asturiens et pyrénéens : affinités et problèmes historico-linguistiques », *Nouvelle revue d'onomastique*, n°35-36, 2000. p. 105-151. En ligne : <[https://www.persee.fr/doc/onoma\\_0755-7752\\_2000\\_num\\_35\\_1\\_1370](https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_2000_num_35_1_1370)>, page cosultée le 23 mars 2022.

<sup>411</sup> <<https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/cultura/la-fabrica-de-tabacos-de-a-coruna>>, page consultée le 24 mars 2022.

Muchas de las cigarreras de la fábrica de fósforos de Castiñeiras vivían, como Olinda en las afueras de la ciudad. Salían muy temprano, de noche aún, con sus candiles o bujías para alumbrar los caminos. (*LAM*, p. 208)

Au-delà de l'âpreté des conditions de travail et des faibles rémunérations, le récit ne manque pas de signaler que ces ouvrières furent des pionnières dans la lutte syndicale<sup>412</sup> :

Cuando se lo llevaron preso, a Olinda la despidieron de la fábrica de fósforos Zaragüeta. En realidad, despidieron a todo el personal, la mayoría cerilleras, unas trescientas, y declararon ilegal el sindicato en el que estaban organizadas. (*LAM*, p. 207)

En 2021, les Éditions Xerais ont publié un livre intitulé *A nena lectora*, écrit par Manuel Rivas et illustré par Susana Suniaga. Il s'agit du deuxième livre de la collection « Pequeña Memoria », voué à « recuperar as voces silenciadas da historia » comme le spécifie la quatrième de couverture. L'auteur prolonge auprès du jeune public ce qui était déjà manifeste dans *Los libros arden mal*, c'est-à-dire sa volonté de transmettre la mémoire du passé de la région. Dans ce livre pour la jeunesse, on retrouve le même procédé que dans les ouvrages destinés à un lectorat adulte : la parole est donnée à une jeune fille Nonó, qui perd sa mère ouvrière à cause des mauvaises conditions de travail, et qui devient lectrice dans l'usine de fabrication d'allumettes où travaillait sa mère. Dans *Las voces bajas*, c'est María qui reprend cette tradition lisant à voix haute pour les femmes qui dédient leur temps libre à réaliser des travaux manuels<sup>413</sup>. En 2019 à Saint-Jacques-de-Compostelle, l'historienne Encarna Otero, a organisé une rencontre « Café de la memoria », consacrée aux récits des femmes qui ont travaillé dans les conserveries, car pour elle : « Se estas mulheres non contaran a súa historia, as súas vidas laborais non existirían<sup>414</sup> ». Suite à cet évènement culturel, a été créée la collection «Pequeña memoria ».

L'insertion dans les récits, de mots en galicien utilisés au quotidien d'affirment et valorisent également l'identité de la Galice. On peut citer le verbe « alindar », déjà évoqué, qui est immédiatement explicité : « pastorear o apacentar el ganado » (*LVB*, p. 47), ou bien les « flores de tojo » (*Ibid.*, p. 114). C'est précisément cette plante en fleur que Manuel Rivas

---

<sup>412</sup> <<https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/cultura/as-misteiras-las-mujeres-que-fabricaban-cerillas-en-a-coruna>>, page consultée le 24 mars 2022.

<sup>413</sup> « También ellas trabajan. Cosen, bordan o hacen calceta. Y encima de la mesa está María. Lee en voz alta el periódico » (*LVB*, p. 35).

<sup>414</sup> Redacción / *La Voz*, « Las mujeres de las fábricas conserveras gallegas cuentan su historia », 25 de enero 2019. En ligne : <[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/somosmar/2019/01/25/mujeres-fabricas-conserveras-gallegas-cuentan-historia/0003\\_201901G25P34993.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/somosmar/2019/01/25/mujeres-fabricas-conserveras-gallegas-cuentan-historia/0003_201901G25P34993.htm)>, page consultée le 24 mars 2022.



choisit de présenter dans une émission au cours de laquelle on lui demande de présenter un objet qui ait de la signification pour lui. Il explique alors que, pour lui, « o toxo é o simbolo da vida, a mistura da espinha e de flor, la chorima [...] e a vida é uma mistura de espinha e de flor<sup>415</sup> ». Notons que cette même fleur l’accompagnait lors de la prononciation de son discours d’entrée à la Real Academia Galega. On peut relever aussi la présence du « pazo » maison traditionnelle de Galice à caractère seigneurial, comme celle que Mariscal promet à Leda pour sa contribution au bon déroulé des affaires (*TES*, p. 140) et qui rappelle une autre écrivaine galicienne Pardo Bazán et son œuvre, *Los pazos de Ulloa*. Une autre construction spécifique que l’on peut rencontrer est la « Casa de los Labradores » (*LVB*, p. 21). Ce type de maisons semble appartenir à une époque presque irréelle pour le lecteur contemporain et tellement révolue que l’auteur est obligé de préciser : « No, no era un museo etnográfico. Era una auténtica casa de labranza, en la frontera de la ciudad con el mar. Una casa con vacas y carro del país » (*Ibid.*, p. 21). Sans oublier un phénomène climatique caractéristique de la région : « la niebla » (*TES*, p. 114) qui crée une atmosphère propice aux contes et légendes des « meigas » et autres personnages fantastiques.

Dans le même ordre d’idées, il est fait mention des vaches qui paissaient tranquillement près du phare et qui ont disparu au grand regret de l’auteur, remplacées par des « esculturas inmóviles y una obsesión de césped municipal, el verde acrílico laminando los colores silvestres » (*Ibid.*, p. 21).

La situation géographique de la ville en bord de mer, comme l’indique l’avant-dernière citation et, de manière plus générale celle de la région, influence particulièrement son identité et celle de ses habitants. Pour preuve la forte présence de marins, de pêcheurs dans tous les ouvrages ou encore la fréquente allusion aux naufrages.

La présence d’une faune spécifique apparaît à travers les animaux tels « los paños », oiseaux dont on nous donne deux définitions explicatives accompagnées d’un dessin avant le

---

<sup>415</sup> #Referentes03, 15/04/2021, Fátima Pego e Manuel Rivas.

<<https://www.youtube.com/watch?v=6FxYWzFnivE>>, page consultée le 24 mars 2022. Lors d’une lecture de poèmes, dans une librairie, à l’occasion de la sortie de son dernier recueil de poésie : *O que fica fora*, on peut voir sur la table une branche de « toxo ». <[https://www.youtube.com/watch?v=iia\\_pskNrZs](https://www.youtube.com/watch?v=iia_pskNrZs)>, page consultée le 20 août 2022. Déjà, dans le livre *Una espía en el reino de Galicia*, un chapitre intitulé : « El tojo “is beautiful” », lui était dédié. L’utilisation de manière humoristique de l’anglais vise à montrer les préjugés dont est victime cette plante. En utilisant la langue anglaise, l’auteur dénonce le fait que ce qui vient de l’étranger est beaucoup plus valorisé que ce qui est issu de la région. On peut d’ailleurs lire dans le chapitre : « Tendríamos que fiarnos más de los poetas. [...] Los poetas cantaron al tojo porque tienen el don de mirar con cariño aquello que muchos ignoran. [...] En lugar de silenciarlo como una vergüenza nacional o de maldecirlo como la expresión vegetal del atraso, deberíamos llevar a los turistas a los montes del tojo, sobre todo en esta época, cuando la chorima, la flor del tojo, los viste de oro », p. 110.

début du récit, anticipant ainsi l'importance qu'ils auront dans l'histoire. Outre le fait qu'il s'agit d'une espèce qui vit presque toute l'année en mer, « los paíños son las aves pelágicas de menor tamaño » (*LME*, p. 13), ce qui témoigne de l'intention de l'auteur de toujours mettre en lumière des éléments méconnus ou qui passent habituellement inaperçus. Autre oiseau très présent et qui peuple les côtes : la mouette. Dès le début du récit *Todo es silencio*, elles surplombent les personnages, apparaissant comme spectatrices de leurs vies et leurs drames :

En el cielo, teniendo como epicentro la linterna del faro, las gaviotas picoteaban el silencio. Había un saber burlón en aquella alerta de las aves del mar. Un cuchicheo de forajidos. Se alejaban para luego retornar más cercanas, en círculos cada vez más insolentes. Se tomaban esa confianza, compartiendo con jactancia un secreto que el resto de la existencia prefería ignorar. [...] Las gaviotas se agitaban más, en jauría voladora, con un chillar cómplice, jaleando cada salto de Brinco en las rocas. [...] en el cielo se intensificó el bullicio. Un chillido torvo picoteó la atmósfera en su punto más débil. (*TES*, p. 9-12)

Il est question des mouettes, de leurs cris ou comportement à cinq reprises dans cette œuvre<sup>416</sup>. Elles semblent connaître la vie, les habitudes des hommes et posséder la sagesse qui leur fait défaut.

On retrouve la présence de ces oiseaux dans *Los libros arden mal* où leurs « chillidos » sont évoqués à quatre reprises. Ils poussent des cris « irónicos » (*LAM*, p. 27 et p. 29) en regardant les personnages depuis les hauteurs et font partie intégrante du paysage local : « De z se despidió sin mirar hacia las gaviotas pero, camino del despacho, sentía sus chillidos como una banda sonora de suspense » (*Ibid.*, p. 422). L'allusion au suspense et l'utilisation d'un lexique cinématographique peuvent faire penser au film d'Alfred Hitchcock, *Les Oiseaux*.

Une autre particularité de la Galice, qui fait sa renommée dans le monde entier, est la présence des « percebes » sur ses rochers. Ces crustacés vivent accrochés aux rochers là où la houle est très forte, d'où la dangerosité de leur pêche. C'est précisément par une scène de pêche de « percebes » que commence *El último día de Terranova*, où un jeune couple est en train d'arracher « las piñas de percebes en la roca que se llama Gaivoteiro » (*UDT*, p. 13). L'océan offre également une grande variété de poissons, qui donne lieu parfois à des descriptions très poétiques par le biais de personnifications, comme dans le passage suivant :

De camino durmió en la playa y despertó para ver a una cerda con sus cerditos bañándose en el mar. O quizá estaban comiendo peces. Porque allí los peces se cogían a mano. Rayas, sierras,

---

<sup>416</sup> À la page 82 : « También las aves del mar parecen extrañarse del nuevo rumbo y los dejan ir en solitario ». Aussi p. 84 : « Había tantas gaviotas que le parecía imposible no atinar », p. 108 : « Los graznidos van en aumento, como hacen cuando anuncian buenas o malas noticias », p. 115 : « los avisos codiciosos de las aves vigías. Enfin, p. 256 : «—Éstas andan detrás de la gente, a ojear y largar improprios ».

barbudos, delfines, todos brincando. Ése era el sueño de un pescador gallego. Cerdos<sup>417</sup> que nadasen y peces brincando en el aire. (*LAM*, p. 162)<sup>418</sup>

La citation nous apprend que la situation géographique de la région lui permet de bénéficier des produits de la mer et de la terre, que l'on retrouve dans la gastronomie comme l'indique le menu du restaurant où Luis Terranova amène son ami Curtis : « Camarones, gambas, centollas, almejas a la marinera, ostras de Pontesampaio, callos a la andaluza, lamprea estofada, riñones del Fornos » (*LAM*, p. 234).

De la présence de la mer découle une série de métiers comme : « Las mariscadoras. Las pescaderas. Las recogedoras de algas » (*TES*, p. 17) ou encore des endroits tels « los antiguos saladeros y el último secadero de pulpo y congrio » (*Ibid.*, p. 21).

La présence de la mer est centrale pour la région et ses habitants. Elle apporte richesses et emplois mais peut également être dangereuse et emporter les hommes comme le montre le témoignage de « Los naufragos », qui constitue la troisième partie de *La mano del emigrante*. Déjà, dans la première partie, on apprenait que la sœur de Castro avait été emportée par une vague. Dans les romans, l'océan qui baigne les côtes n'est pas idéalisé. Bien au contraire, il est présenté parfois comme un monstre. Lucho Malpica, marin de métier le traite de « gran cabrón » (*TES*, p. 34), ses paroles faisant écho au témoignage recueilli dans « Los naufragos » :

Lo que no ama Seoane es el mar. Rompe con los viejos tópicos de la retórica poética sobre la irresistible atracción entre el marinero y un mar de supuesto género femenino, que él tiene por macho cabrón. “No, no me atrae nada el mar, ni siquiera la playa”. (*LME*, p. 141)

La mère de Castro parle des « colmillos [que el mar] afila » (*Ibid.*, p. 53). De même, Vincenzo Terranova décrit en ces termes la vague qui est sur le point d'engloutir le couple de pêcheurs de bernacles (percebes) :

[...] la Ola. No una ola, sino ella, exactamente esa. La Golosa. El movimiento sinuoso de una fuerza que acecha, consciente de sí, camuflada entre las aguas. Puedo oír el ultrasonido de su

---

<sup>417</sup> Le porc est un autre aliment très important dans la cuisine traditionnelle galicienne. Dans *Las voces bajas*, l'auteur évoque la mise à mort de l'animal qui provoque un rejet de la part du père : « Solía hacerse la matanza en el verano de San Martín, en el sol de invierno. En las casas era un gran día de fiesta. En la cultura popular gallega, tan pantagruélica, el cerdo era considerado un sustento providencial, dispensando. Hay esa estampa del paisano a quien preguntan cuál es su ave preferida y él ira al cielo y exclama: “¡Ay, si el puerco volase!”. Y muchos proverbios de alabanza, no necesariamente antiguos. Como ese que dice: “Salvó a más gente el cerdo que la penicilina” » (*LVB*, p. 69).

<sup>418</sup> On peut également citer le passage suivant : « las maragotas eran, ciertamente, obras maestras, con esa brillantez súbita, verde y encarnada, y la excitación añadida en pescador y testigos de ver lo precioso sustraído al mar. Además del color y antes de desaparecer en el cesto, la huella que dejaban en el aire era sus labios carnosos. Una sensualidad mostrada de repente » (*LAM*, p. 297).

rugir, la puesta a punto de ese engranaje hidráulico, bajo la superficie tranquila del mar. (*UDT*, p. 16)

Les personnifications utilisées pour désigner la mer la présentent souvent comme un être violent face auquel il est impossible de lutter. Ainsi, le « vomissement » de la mer donne lieu à un « espectáculo dantesco » (*TES*, p. 57) : « el mar roncaba furioso » (*Ibid.*, p. 69), « lanzaba espumajos, se ahogaba de furia con sus propios rugidos » (*LAM*, p. 79). Mais aussi, la mer, symboliquement associée à la vie, à la naissance, est à l'origine de tout, y compris de la ville : « en el vientre urbano donde el mar parió a la ciudad » (*Ibid.*, p. 59), « la ciudad había renacido del mar » (*LAM*, p. 37). Il semble que les habitants la considèrent aussi comme une déesse, qu'ils vénèrent et à laquelle ils font des offrandes pour bénéficier de sa clémence et de sa protection comme dans les croyances païennes. Elle est « un dios generoso y glotón » (*TES*, p. 84), duquel la ville se tient « a prudente distancia » (*LAM*, p. 37). Ainsi le peintre Sada dit-il :

[...] cada vez que se diga la palabra mar, deberíamos arrodillarnos... ¡Coruñeses, arrodillaos ante el mar! Neptuno, Poseidón, Andrés de Teixido, ésos deberían ser nuestros dioses, siempre a los pies de la diosa vieira. Todo lo mejor ha venido por mar [...]. (*Ibid.*, p. 53)

D'où également certaines croyances ou superstitions comme lorsque la mère de Castro jette le premier pain de l'année à la mer car elle pense que cela permet de « salvar una vida » (*LME*, p. 53). Le début du chapitre « Náufragos » revient sur cette pratique expliquant que :

Había leído en un viejo libro que las madres pescadoras destinaban para el mar el primer pan salido del horno en Año Nuevo. Se hacían acompañar por un hijo al acantilado más bravío y era el niño el que echaba la hogaza a las fauces espumeantes de la internada. Aquel pan ritual, del que hablaba Etnografía de Vicente Risco, era una ofrenda para calmar el hambre del océano. Según la creencia, salvaría, por le menos, a un marinero. La suerte del náufrago. (*LME*, p. 125)

La relation à la mer est ambivalente, faite de crainte mais aussi d'attirance. Dans *Todo es silencio*, elle apporte toute sorte de choses qui font le bonheur des habitants : des oranges, des mannequins et même des cercueils.

Grâce à elle, Santiago Casares et le père de Vincenzo Fontana peuvent recevoir les livres tant désirés. De son côté, le peintre Sada recommande : « meted el mar dentro de las casas » (*Ibid.*, p. 57). La mer est tellement indissociable du quotidien de la région que le père de Chelo ne comprend pas pourquoi sa fille ne peint pas des paysages marins plutôt que les lavandières. Le dictateur lui-même aimerait être capable de peindre des marines mais n'y parvient pas. Il fait alors appel à Sada, « el doble que había dado a luz Urbano Ligrís » pour peindre « los

interiores del yate » (*Ibid.*, p. 549). La pièce qu'occupe Héctor Ríos sera également peinte par Sada. Elle reproduit les fonds marins et se situe « en el altillo ». Pour y accéder Gabriel précise qu'il doit emprunter « unas escaleras de caracol<sup>419</sup> » avant d'arriver à ces « fondos marinos » (*Ibid.*, p. 586). Ces escaliers « de caracol » peuvent faire penser à ceux qui mènent en haut des phares. L'opposition hauteur/profondeur montre l'univers exceptionnel de la mer, et peut-être, par extension, des arts : il faut s'élever pour avoir accès à la beauté cachée des choses et les apprécier. En pénétrant dans la pièce de Ríos, Gabriel éprouve alors « la sensación de espacio reducido e infinito al mismo tiempo » (*Ibid.*, p. 586). L'amphitryon y apparaît comme « un Poseidón humeante » (*Ibid.*, p. 586) et l'on sait que depuis ces profondeurs Héctor Ríos déstabilise les principales autorités de la ville avec ses messages anonymes et ses livres d'Oeste. Catia dira que Ríos « se metió en ese cuarto, en el camarote, como en un segundo exilio » (*Ibid.*, p. 687).

La compénétration mer/habitants est si importante qu'elle se révèle au niveau linguistique. La mer est personnifiée et les hommes ont des caractéristiques marines : Luis Terranova « tenía la boca orlada de las escamas de las sardinas (*Ibid.*, p. 67). Il est également comparé à un poisson (*Ibid.*, p. 253) tout comme l'inspecteur Grimaldo qui apparaît dans *Todo es silencio* « con ojos de pez y lengua afilada » (*TES*, p. 208). Les corps des « mariscadoras » adoptent également « la forma de extraños seres marinos » (*Ibid.*, p. 115) et elles deviennent « anfibias » (*Ibid.*, p. 114). C'est également le cas de Zas qui, dans *El último día de Terranova*, se présente « con un cuerpo anfibio » (*UDT*, p. 21), dont « los pies son manos y las manos son garras » (*Ibid.*, p. 17). La mer a même sa place dans les insultes orales : « Que te joda un pez espada » (*Ibid.*, p. 30) dit le journaliste Cecilio à Vincenzo Fontana. Il n'est toutefois pas surprenant qu'un certain mimétisme s'opère puisqu'ils vivent dans une « ciudad marina » (*LAM*, p. 125) comme le dit si bien le Maniobrador de Grúas et que devant leurs yeux s'étend « la línea del horizonte ». Cette expression, souvent employée par l'auteur lui-même dans les articles ou entretiens, acquiert une plus grande importance dans *El último día de*

---

<sup>419</sup> « Abrió la puerta verde, avanzó por un pasillo sin ninguna ventana, con la luz encendida, y después subió por unas escaleras de caracol que llevaban a una habitación en el altillo. A la segunda puerta verde, con una ventana de cristal esmerilado. Llamó. Le pareció oír una especie de onomatopeya, una taquigrafía verbal. Empujó la puerta. Se encontró sumergido en una sensación de espacio reducido e infinito al mismo tiempo. Las cuatro paredes eran murales de fondos marinos. Era el estilo inconfundible de Sada, y recordó lo que este pintor, el amigo de su madre, decía sobre el paraíso inquieto, los almeros del mar, los lugares de cría, ya sólo existentes en las profundidades. En aquella ilusión de luminarias, anémonas, estrellas e mar, erizos, medusas, parecía flotar el lecho en el que estaba sentado aquel Poseidón humeante. Gabriel se fijó en una colonia de erizos de mar en un rincón de la habitación. Hacía el efecto de una rueda cromática. En aquel lugar estaban todas las pasiones. Allí distinguió, después de los erizos más claros, de un violeta rosa, el erizo escarlata. El color de las uñas de Catia » (*LAM*, p. 586).

*Terranova*<sup>420</sup>. Elle incarne tous les champs du possible, les possibilités qui s'offrent à l'homme, un désir d'aventure, de découvrir ce qu'il y a au-delà de cette ligne. C'est aussi l'imaginaire et les rêves qu'elle suscite ou encore le resurgissement du passé. Passé et présent semblent se rejoindre dans cette ligne comme peut le suggérer la structure circulaire du récit. En effet, l'expression figure à la septième ligne du récit et à sa clôture, les majuscules révélant son importance : « A ver quién anda hoy por La Línea del Horizonte » (*UDT*, p. 275). Le personnage de Chelín dans *Todo es silencio* paraît tourmenté et déçu par sa vie. Pour lui, la mer est un endroit privilégié, renvoyant à l'enfance, aux jours heureux et insoucians, lorsqu'il en explore les profondeurs il constate : « He descubierto que sólo hay tesoros debajo del Océano. Es donde los guardan los muertos y los naufragos. Hay que buscarlos allí. Debajo del Océano. (*TES*, p. 233).

L'océan a également des vertus curatives comme le montrent les mains de la Zamorana, véritables « llagas curadas en el mar » (*LAM*, p. 62) ; il est une source de richesse extraordinaire comme le fait remarquer El Maniobrador de Grúas, grand admirateur d'Elisée Reclus et qui écrit un livre intitulé *La intimidad del mar* (*Ibid.*, p. 125) :

Se habla mucho del mar, decía, pero nadie repara en lo principal. El mar es el vivero más grande del planeta y posiblemente del universo. El gran lecho orgiástico. El espacio de las cúpulas más insólitas. De las más sorprendentes artes de la fecundación. Él admiraba a Elisée Reclus, su ciencia anarquista, la unión de los saberes para una comprensión de la historia natural. Para empezar, habría que unir la zoología y la geografía. ¿Por qué los animales viven en un lugar y no en otro? Le escandalizó su ignorancia. Por hablar del lugar, la ignorancia de muchos humanos coruñeses, habitantes de la ciudad marina, sobre los seres del mar. (*LAM*, p. 125)

La citation nous enseigne que le personnage possède ce que l'on pourrait nommer « une forte conscience écologique » dans la mesure où il exalte la richesse marine et son caractère fondamental pour l'homme. Cette préoccupation pour la défense de la nature n'est pas sans rappeler les positions de Manuel Rivas, fortement engagé pour sa protection. Il fut l'un des membres fondateurs de Greenpeace en Espagne et le porte-parole de l'association *Nunca más* lors du naufrage du pétrolier *Prestige* au large des côtes galiciennes. Le titre de son discours lors de son entrée à la « Real Academia Galega » est : *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua*<sup>421</sup>, montrant son attachement pour le sujet. L'auteur mentionne la particularité de

---

<sup>420</sup> « Que cuando me vuelva, solo encuentre un inmenso vacío partido por la Línea del Horizonte, una línea fósil, sin recuerdos que se muevan en ella » (*UDT*, p. 10), « Yo, el vigía de la Línea del Horizonte » (*UDT*, p. 13), « Veo en la Línea del Horizonte a mi tío Eliseo, enarbolado de uno de sus cien paraguas » (*UDT*, p. 14), « ¿Son nuevas?, pregunta tío Eliseo en la Línea del Horizonte » (*UDT*, p. 14), « Y de pronto entendí lo que decía la mirada de Dombodán cuando enfocaba la Línea del Horizonte » (*UDT*, p. 177).

<sup>421</sup> RIVAS, Manuel, *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua*, op. cit.

l'hymne galicien qui s'adresse aux arbres, ce qui lui confère : « un caractère ben singular no repertorio dos himnos nacionais, sobre todo na súa primeira parte. Un himno de memoria interrogativa, pescudadora, cosmolóxica, que pregunta e agarda resposta da natureza<sup>422</sup> ». Pour résumer, cet hymne « Tiene un componente ecológico<sup>423</sup> ». En effet, la nature et le paysage semblent dotés de vie propre comme le soulignent les nombreuses personnifications observables au fil des récits qui nous occupent : la « tierra brava y testaruda » (*LVB*, p. 52), « la memoria submarina de los sargazos » (*Ibid.*, p. 78), les chemins qui « dejaban o no pasar » (*Ibid.*, p. 52). Les descriptions de paysages sont particulièrement lyriques, exaltant leur beauté. Pour exemple, ce passage de *Todo es silencio* :

El extremo norte, con la linde natural del río Mor y su juncal, permanecía aún virgen. Era una zona de dunas, las más antiguas con abundante vegetación a sotavento, donde predominaba la paciencia verde azulada del cardo marino. La primera línea de médanos rompía en escarpa, allí donde batía la vanguardia de la tempestad. En la cumbre de estas dunas, ceñidos con la cabellera de las gramas, se alzaban en cresta, a contraviento, los tallos punzantes del barrón. Más al norte, protegida por una coraza natural de rocas, había otra playa de apariencia más secreta. ... Treparon por la pendiente interior de una duna hasta que asomaron al escenario del mar. Podían ver sin ser vistos, ocultos por la melena de las gramíneas. (*TES*, p. 21-22)

Le mot « escenario » induit l'idée de la nature comme un spectacle naturel. C'est pour cela que beaucoup viennent l'admirer, notamment quand elle se déchaîne comme c'est le cas dans *El último día de Terranova*, ce qui fait dire au narrateur : « calculo que en dos horas y media, al paseo del Orzán, con todo el panorama de la ensenada, acudirá una multitud armada con sus herramientas de grabación » (*UDT*, p. 13).

Les liens étroits entre les hommes et la nature peuvent encore se manifester par une inversion des champs lexicaux, ainsi : « por Santa Isabel, un enjambre de primos pasábamos el día entero subido a las ramas, compartiendo el tesoro con los pájaros burlones » (*LVB*, p. 36). Quand Milagres, la mère de Curtis le perdait de vue « le salía un quejido que era como un maullido de gata o de gaviota » (*LAM*, p. 154), le grand-père de Chelo Vidal « cazó el periódico pisándole las alas » (*Ibid.*, p. 27). De même, entendre son surnom fait l'effet à Curtis de « un zumbido. [...] los apodos daban vueltas a su alrededor como avispas » (*Ibid.*, p. 72). Quant à la fille de Santiago Casares :

---

<<https://israelmv.files.wordpress.com/2010/03/manuel-rivasetculturaingresonarag.pdf>>, page consultée le 04 avril 2022.

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 04 avril 2022.

[dirigía] la orquesta de los pájaros con un palo como una batuta. En la huerta había gatos, una familia muy numerosa, y Curtis está viendo cómo la niña de los Casares les ordena que se sienten a oír el concierto. Alguno de los gatos más viejos, resabiados, hace que obedece. Se sienta con ironía. (*LAM*, p. 74).

Dans *Las voces bajas*, la métaphore du « peinado » décrit le labour de la terre et c'est à un « surco escarlata » (*LVB*, p. 58) qu'est assimilée l'égratignure que s'est fait le narrateur enfant.

Par ailleurs, il y a des similitudes entre les animaux et les hommes et ce qui est bon pour les uns l'est aussi pour les autres, comme s'ils faisaient partie d'une même famille :

Y donde están bien los animales, está bien la gente (*UDT*, p. 26)

Es una suerte tener así un sapo en casa (*Ibid.*, p. 27)

Era bueno hablarles a las vacas. Saber hablarles. Era bueno para los animales. Era bueno para la gente. (*LVB*, p. 48)

Los animales ayudan a ver. (*Ibid.*, p. 91)

Le présent gnomique de certaines phrases leur confère un caractère universel. L'auteur cite également dans son discours l'héritage régional de « un rumor panteísta » ainsi qu'un poème de Rosalía de Castro « que podemos ler tamén como un manifesto » :

*Din que non falan as plantas, nin as fontes, nin os paxaros,  
nin a onda cos seus rumores, nin co seu fulxir os astros:  
dino, mais non é certo, pois sempre cando eu paso  
de min murmuran e exclaman: –Aí vai a tola, soñando  
coa eterna primavera da vida e mais os campos...<sup>424</sup>*

Faisant écho à ces vers, au cours d'une entrevue, Manuel Rivas précise : « las piedras hablan », « hay que escuchar a los árboles », « hay que escuchar las fuentes », « retomar el saber<sup>425</sup> ». L'homme a beaucoup à apprendre de la nature et des animaux qui sont dotés de capacités pour anticiper les dangers comme les deux « abubillas » dont tout le corps était devenu « una pulsión de muerte » et dont le grand-père du narrateur interpréta la lutte féroce « como una derrota de la naturaleza entera » (*LVB*, p. 42). Ce combat annonce celui de la guerre civile qui débuta peu après, et que l'on a l'habitude de désigner comme une lutte fratricide. Et cette guerre a aussi des répercussions sur la faune et la flore. La violence des événements provoque des changements et les plonge dans le silence tout comme les hommes, ainsi :

---

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 04 avril 2022.



El propio mal arder de los libros, su lento consumirse, tenía que ver con esperar a alguien. Gatos y gaviotas, penachos en los tejados, gatos como gaviotas y gaviotas felinas, permanecían estáticos, taxidérmicos, como en un experimento donde poco a poco se fue prescindiendo de la atmósfera (*LAM*, p. 155)

On remarque que les liens entretenus par les partisans du pouvoir avec les animaux et leur environnement sont très différents de ceux de la population opprimée. Le juge Samos, par exemple, aime la chasse et éprouve énormément de fierté au regard de ses prises. À tel point qu'il fait appel à un taxidermiste et les arbore ensuite sur le mur de son bureau, ce qu'il nomme : « la naturaleza real, conquistada » (*Ibid.*, p. 325). L'utilisation du verbe « cazar » employé aussi bien au sens propre, pour la chasse des animaux, que pour désigner l'action des fascistes sur les opposants, n'est certainement pas fortuite ; elle révèle leur volonté de s'imposer, de soumettre les autres et cela en utilisant la force comme le montre le mot « conquistada ». Leur ignorance en matière zoologique est mise en avant durant le pillage de la maison de Santiago Casares car les soldats sont incapables d'apprécier la valeur de la boîte d'entomologie qui contient des insectes : « Lo que él vio fue unos bichos repugnantes que le parecieron escarabajos. La apartó asqueado con la punta de la bota. ¡Aún si fuesen mariposas grandes! » (*LAM*, p. 82).

À l'inverse, Polca considère que tous les animaux sont beaux et, une fois de plus, il transmet cette vision du monde à sa fille :

Yo digo que no hay ningún animal feo. [...] deajo que por el cuerpo abierto me salga la voz de Polca en latín: Lavabo inter inocentes manus meas. Todos son guapos. A ver, piensa en un animal y dime uno que no sea guapo. ¿La rata? Tú mírala bien. Mira al otro lado del río. No te dejes llevar por la palabra. Lo que te da asco es la palabra. Además, dijo Polca que gracias a ellas, a las del río, se descubrió la aspirina. Mientras que los otros animales morían durante las pestes, las ratas se libraban, estaban lustrosas porque roían las raíces de los sauces. El médico de los ojos, el doctor Abril, me dijo que los animales invisibles, las bacterias y ésos, aún son más hermosos. Como pinturas modernas. Claro, pensé, es que también ellas, las bacterias, son modernas. El escarabajo de la patata también es moderno. Y bonito. Pero como es moderno, no hay manera de matarlo a mano. Hay que utilizar armamento moderno. Y Polca dice que acabarán matándolo todo, que es peor el remedio que la enfermedad. Que con el veneno también mueren los caracoles y las babosas. Polca no quiere pasar por donde mueren los caracoles. Nosotros debemos de resultarles muy raros a los otros animales. (*Ibid.*, p. 621)

On peut remarquer l'antagonisme total entre les deux pensées. Les mots de Polca révèlent une grande sagesse et un grand respect de l'environnement. Il sait que toute chose a sa place même si elle est invisible. Cet intérêt pour les insectes, qui sont souvent laissés de côté dans nos sociétés, était déjà patent dans *La lengua de las mariposas*, avec le maître d'école qui transmettait à ses jeunes élèves le goût pour la nature ainsi que la connaissance et les noms des espèces.

Ce qui n'est pas le cas du juge qui fait appel à un taxidermiste pour pouvoir garder et exhiber ses plus beaux trophées de chasse. Ceci occasionne la rencontre entre Gabriel et le fils du taxidermiste, lequel se livre à des expérimentations effrayantes en mélangeant les animaux, tel un apprenti sorcier. Face à l'étonnement du premier, ce dernier explique : « Mi padre es taxidermista. Yo seré un artista » (*Ibid.*, p. 322). Il lui montrera un cygne mort dont la vision laissera Gabriel « helado por dentro<sup>426</sup> ». La différence de comportement entre les deux enfants peut être le reflet de ce qui se passe dans la société. Les enfants qui sont élevés sans être sensibles à la mort des êtres sans défense deviendront insensibles et cruels. Il est précisé que des fenêtres de la maison du taxidermiste donnent sur un potager, « descuidado » (*Ibid.*, p. 323). Les habitants de la maison négligent l'extérieur, ne prennent pas soin de la végétation préférant s'occuper des animaux morts en leur donnant une apparence naturellement vivante. Cet environnement semble même contaminer les animaux vivants car les chats de la maison sont les « espectadores silenciosos de un museo que van adquiriendo la pose de estatuas. Imitando a los animales disecados del interior » (*Ibid.*, p. 323).

Contrairement aux personnes humbles, ces hommes, aussi bien les chasseurs que les taxidermistes, semblent préférer les animaux morts à ceux qui sont vivants, dans leur environnement naturel. C'est d'ailleurs auprès des gens humbles et notamment des femmes, qui posent pour elle que Chelo Vidal s'informe sur « la becada », et devient à son tour une experte. La description de cet oiseau et de ses habitudes rappelle les conditions de vie du peuple opprimé et contraste avec la description d'Eusebio, l'homme indispensable au juge pour la chasse. L'animalisation qui en est faite de ce personnage met en exergue sa brutalité et un certain côté carnassier<sup>427</sup>. Les personnes du peuple sont celles qui sont le plus en contact avec les animaux et la nature, d'où les liens privilégiés qui s'établissent, comme avec les animaux domestiques

---

<sup>426</sup> Comme le souligne le *Dictionnaire des symboles*, le cygne est présent dans de nombreux mythes et de nombreuses civilisations. Souvent il incarne la puissance, la grâce et la lumière. Pour certains « le cygne symbolise la force du poète et de la poésie », *op. cit.*, p. 333. Ici, ce cygne mort peut renvoyer au Régime qui poursuit les poètes et qui paralyse toute création artistique qui ne soit pas en adéquation avec ses idées et ses critères esthétiques.

<sup>427</sup> « Llega un momento en que es una experta (Chelo). La becada. La centinela del bosque. Su misión no es sobrevivir, sino también alertar al bosque del peligro. El vuelo repentino de la becada es una consigna de sálvese quien pueda a la que todos atienden. La cómplice de la tierra. Cría entre helechos, sus huevos rojizos y grisáceos en el suelo. El camuflaje más perfecto. Colores rojizos, pardos, y cremas con un barrado transversal en las alas. Cuenta con la mejor arma defensiva. La vista más extraordinaria. La que no tiene área ciega. La que abarca los 360 grados, todo alrededor. Eusebio va con su olfato de braco a descubrir los espejos. Pero él es un enemigo taimado. En el monte se transforma. También él se camufla. Puede ser como un peñasco. De hecho, es ese peñasco. Su cara parece corcho. Su campo de visión no es comparable al de la becada. Tiene una gran área ciega. Su campo de visión viene siendo el del águila. Puede ser un inconveniente, eso de no ver lo que pasa detrás. Pero lo único que a él le importa ahora es la precisión captora. Acercarse lo más posible. Tenerlo a tiro. Acertar. Cazar a la centinela. [...] Eusebio hoy viene con gafas Ray-Ban, de montura dorada y cristales verde oscuro. No se le ven los ojos. Sonríe. Es verdad que tiene los colmillos afilados » (*LAM*, p. 327-328).

qui finissent par faire partie de la famille, laquelle comprend leur langage comme c'est le cas avec le chien appelé Cotobelo :

Si los animales hablan, pero no los entendemos, la singularidad de Cotobelo es que se le entendía gran parte de lo que decía. No sólo anunciaba las visitas sino que opinaba sobre ellas con total sinceridad. (*LVB*, p. 65)

Les animaux sont partie intégrante du quotidien des hommes comme le montre toujours leur présence dans les récits. C'est le cas dans *La mano del emigrante* où la chienne Karenine est inséparable de Castro enfant, mais aussi dans *El último día de Terranova* où la librairie abrite une faune importante et c'est le chien, Baleia, qui donne l'alerte avec « un ladrido histórico, telegráfico, que quería transmitir una información fundamental » (*UDT*, p. 253).

Animaux, nature et hommes semblent vivre ensemble de manière harmonieuse et les deux premiers se montrent généreux avec les derniers comme le montre le chatâgnier « del Souto qui « daba castañas para todo el mundo » (*LVB*, p. 113). De manière humoristique, cet arbre est défini comme « un árbol bíblico y algo comunista, pues multiplicaba las castañas según las necesidades » (*Ibid.*, p. 114). L'intelligence de la nature est ici mise en avant du fait qu'elle sait s'adapter aux besoins des hommes. C'est aussi le cas du vent, qui se met au service des lavandières pour sécher leur linge ou qui participe à la formation des enfants : « el viento nos empujaba para atrás como dicen que hacen los maestros canteros para mover las piedras : usando las yemas de los dedos » (*Ibid.*, p. 104).

On constate que la nature est indissociable des hommes et les accompagne tout au long de leur vie, partageant les périodes difficiles et subissant le comportement de ceux qui la méprisent tout comme eux. De plus, elle est partie intégrante de l'âme galicienne du fait de sa situation géographique qui unit hommes et mer dans une relation parfois ambivalente entre attraction et répulsion. Au sujet du lien entre le peuple galicien et la nature Manuel Rivas la définit ainsi:

Hay un gran panteísmo en la cultura gallega, una gran identificación con la naturaleza, con la diosa madre, ahora está de moda la Pachamama. [...] Nuestro papel en el mundo no es imponernos a la naturaleza, sino ser compañeros de la naturaleza<sup>428</sup>.

---

<sup>428</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 04 avril 2022.

L'affirmation de l'identité régionale comporte également les fêtes et traditions locales ainsi que la musique comme la « gaita » par exemple. Nous ne reviendrons pas sur ces aspects car ils ont déjà été traités dans une partie antérieure.

Cependant, même si les nombreuses précisions permettent une reconnaissance de la région et de ses spécificités dans l'œuvre de Manuel Rivas, à aucun moment cela ne relève d'un repli sur soi ou un régionalisme excluant. Bien au contraire, il y a un échange riche et varié avec le monde.

## II. C. 2. La Galice, “aldea global”

Il est vrai que si Manuel Rivas est toujours cité comme un défenseur de la langue et de la culture galiciennes, ce n'est jamais au détriment des autres. Quand des journalistes l'interrogent sur sa position il répond :

Creo, como dice José Manuel González Torga, que lo que llamamos universal es lo local sin paredes. Lo universal es una abstracción, pero, al final, ¿qué cuenta Homero? Pues la historia de un tipo y una tipa y una aldea, que Ítaca no deja de ser como Betanzos. Y fíjate tú lo que salió de allí. Yo siempre sentí que no había contradicción entre local y universal. Cuanto más profundizabas en una historia veías que aquello podía interesar a todo el mundo. Quizá eso tiene que ver con el mar, ¿no?, ser de un pueblo de acantilados, mirar siempre más allá...<sup>429</sup>

Il y a toujours une volonté de dépasser une position clivante et dominante et qui est celle d'une troisième voie, chère à l'auteur, plus conciliante et harmonieuse, sur laquelle nous nous expliquerons ultérieurement. La publication d'un ouvrage, comme *La desaparición de la nieve*, qui réunit le texte dans les quatre langues usitées en Espagne à savoir, le castillan, le catalan, le basque et le galicien, en est une parfaite illustration. Au début du livre, une dédicace est faite « A Jonathan Dunne », qui est le traducteur de l'auteur en anglais et l'incipit se compose d'une phrase en anglais empruntée à un poète anglais. Ces éléments témoignent déjà d'une ouverture et de l'abolissement de frontières linguistiques et géographiques.

Ainsi, les lieux des intrigues se situent majoritairement en Galice comme il a été démontré avec l'omniprésence du monument le plus célèbre de la ville : le phare ou tour d'Hercule. Il semble être bien plus qu'un monument, plutôt un personnage rassurant qui fait partie du quotidien depuis des siècles. Manuel Rivas le décrit ainsi :

---

<sup>429</sup> PEREDA, Marcos, «Manuel Rivas : “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir” », *op. cit.* <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 10 juin 2022.

La primera gran aventura es subir a la torre de Hércules o faro de Breogán. El más antiguo del mundo en funcionamiento (no más me matarían si no lo digo). Un paseo mítico, 234 escalones, con un descanso de cripta onírica, para subir al Aleph marino, el mejor mirador del Atlántico. En la rosa de los vientos, Noroeste Cuarta Oeste, el lugar situacionista de la imaginación. Al lado de la gran linterna, se puede ver lo invisible. Irlanda o América, depende de los días. Pero lo mejor, después de la escalada, el vértigo y el viento ebrio, es imaginar el abrazo.

El faro forma un triángulo psicogeográfico con la antigua prisión provincial y con el cementerio marino de San Amaro<sup>430</sup>.

On part, en effet, de ce triangle qui se situe à l'échelle locale de la Galice dans *Las voces bajas* pour ensuite s'étendre, à la manière de cercles concentriques, au pays et ensuite au monde. Cette volonté d'élargissement vers un ailleurs s'affirme dès la page de couverture de certains ouvrages, comme celle de *La mano del emigrante* qui représente une enveloppe utilisée il y a quelques années pour envoyer le courrier par avion. La présence de cartes postales vient compléter cette idée de correspondance qui peut avoir lieu entre des individus vivant à distance. De la même manière, le titre *El último día de Terranova* nous invite d'emblée au voyage par ce nom propre que le lecteur associe à une île canadienne avant de découvrir qu'il s'agit du nom de la librairie familiale héritée par le narrateur. Mais, c'est également un moyen de rappeler que la région vit de la pêche et que les marins partent vers d'autres contrées afin de gagner leur vie, comme le raconte la troisième partie de *La mano del emigrante* : « Los naufragos », qui dépeint la vie difficile et dangereuse que mènent ces travailleurs de la mer. On remarque que marins et émigrants, qui apparaissent très souvent dans les ouvrages, suivent la même trajectoire : ils doivent quitter la Galice afin de gagner leur vie mais y reviennent, car leurs familles les attendent. Ils établissent des liens avec l'extérieur et rapportent avec eux différentes choses qui vont nourrir le quotidien des habitants. On a déjà cité les livres, on peut mentionner la télévision (*LVB*, p. 120) ou encore des mœurs différentes comme le montre la coiffure « al estilo garçon » et « un aire que recordaba a Brigitte Bardot » d'une femme revenue au pays pour y ouvrir un café appelé « *Odette* » (*Ibid.*, p. 105). C'est aussi cette coiffure qu'arbore Samantha, la « madame » qui tient l'établissement « La Academia de Baile » (*LAM*, p. 131). On peut citer aussi « La escuela de los indios<sup>431</sup> », aire de jeu pour les personnages de *Todo es silencio* mais aussi entrepôt pour la marchandise de contrebande de Mariscal. Ce lieu, construit avec

---

<sup>430</sup> RIVAS, Manuel, « A Coruña, el paseo de los abrazos », *El País*. 02 de mayo 2020. <[https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619\\_445597.html](https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619_445597.html)>, page consultée le 01 mai 2022.

<sup>431</sup> « "Indiano" era la designación común hacia todas aquellas personas que retornaban enriquecidas de estas largas estadías en el extranjero, que en la mayoría de los casos tenían lugar en países como Argentina, Cuba, México o Brasil, entre otros. » <<https://www.elespanol.com/treintayseis/articulos/cultura/a-guarda-el-municipio-gallego-marcado-por-la-historia-de-los-indianos/>>, page consultée le 01 mai 2022.

l'argent de ceux qui étaient partis gagner leur vie à l'étranger, était destiné à donner à leurs enfants une vie meilleure basée sur l'instruction et une bonne éducation. Pour preuve, le sol de l'école qui représente « el gran mapa de relieve del mundo » qui « en su tiempo, había sido tratado, barnizado, muy bien pintado, no con la idea de eternidad, pero sí de que acompañase como suelo optimista, entre el tiempo y lo intemporal, el futuro de Noitía » (*Ibid.*, p. 28). Le fait qu'elle soit en ruines et que Mariscal y cache sa marchandise montre peut-être que les activités illégales ont remplacé l'éducation dans la vie des jeunes de la région. Par ailleurs, la contrebande, qui, au départ, se faisait au niveau local, s'est beaucoup développée et le récit nous montre qu'elle a acquis une dimension internationale avec le trafic de drogue. On pourrait dire que la « red » de ce trafic a supplanté la traditionnelle « red » des pêcheurs. Et cela se manifeste par la présence de différentes langues qui apparaissent dans le récit : portugais (*TES*, p. 144), italien (*Ibid.*, p. 167) et même l'anglais avec, par exemple, le nom de l'entreprise de Brinco : « B&L Congelados / Frozen Fish » (*Ibid.*, p. 246), chargée certainement du blanchiment de l'argent de la drogue. Il faut y ajouter la présence d'un colombien qui ordonne à Brinco : « Pórtate como un man » (*Ibid.*, p. 249), ce qui montre que tous ces hommes doivent avoir recours à l'anglais, la traditionnelle langue des affaires. Enfin, on peut relever le français, langue parlée par un couple de hippies que les trois jeunes amis épient sur les dunes. Certains termes étrangers se retrouvent intégrés dans le langage utilisé par les personnages comme le mot « *souvenir* » utilisé par Chelo pour parler des dessins qu'elle fait sur la main de Gabriel afin de l'aider à parler. Cependant, l'usage des langues étrangères n'est pas réservé aux érudits, ainsi :

El arponero, como muchos otros vecinos y huéspedes de la ciudad portuaria, practicaba el arte de decir las palabras feas en lenguas extrajeras, de tal manera que sonaban con un toque de distinción. Una elegancia arisca. (*LAM*, p. 158)

Si les termes grossiers semblent distingués en français dans la bouche de ces personnes, ce n'est pas le cas quand Dez utilise ce même idiome et qu'il joue sur le double de sens de certains mots. Il le fait en brochant autour d'une histoire concernant le frère de Chelo Vidal pour un public constitué de « matrimonios de gente bien » (*Ibid.*, p. 249). Il évitait « las palabras groseras, pero utilizaba filigranas francesas, copiadas de las desaparecidas novelas eróticas, coup de foudre, coup de folie, el coup creaba ambiente » (*Ibid.*, p. 249). Cette société bien-pensante ne l'est qu'en apparence et se délecte de situations graveleuses au détriment d'autres personnes. On met en avant leur comportement hypocrite à travers la phrase : « Gozaba con aquel gozo de los escandalizados » (*Ibid.*, p. 249). Dans la bouche du censeur les mots sont avilis en quelque sorte.

La présence de mots étrangers se manifeste aussi dans *El último día de Terranova*. En effet, l'oncle de Vincenzo Fontana aime utiliser le mot italien « fatto en lugar de episodio o acontecimiento. [...] ¡Un fatto! Un estallido que libera la atmósfera » (*UDT*, p. 141). Dans le même ouvrage on peut entendre le typique voseo (*Ibid.*, p. 35) et le « che » (« *Ibid.*, p. 38) argentins grâce au personnage de Garúa. Toutes ces langues et traits langagiers propres à une sphère géographique autre semblent se mélanger et cohabiter de manière harmonieuse, les personnages faisant appel aux unes ou aux autres au gré de leurs envies ou de leurs préférences. Interrogé au sujet de sa relation au plurilinguisme, Manuel Rivas précise :

En relación a las lenguas me gusta hablar de amores libres. [...] Las palabras creo que están deseando mezclarse, relacionarse y están deseando venir a la boca. [...] El sentir los problemas, el vivir, el disfrutar el patrimonio y los recursos de un lugar, del país en el que vives, lo que hace es que quieras mucho más al resto de la humanidad. También el contrario, si tú no eres sensible a la humanidad que te rodea, a la humanidad que vive en tu barrio, en tu aldea, en tu comarca, en tu país, ¿cómo vas a ser sensible?, ¿cómo vas a ser universalista? ¿cómo vas a tener sensibilidad por los que viven al otro lado del planeta? Creo que debemos caminar hacia un mundo de identidades compartidas en que sentirse gallego, sentirse español, sentirse portugués, sentirse de Timor Oriental sea posible, sea natural además<sup>432</sup>.

Il y a un respect des mots, des langues, car celles-ci sont l'expression de l'être humain et, pour l'auteur, l'homme est l'essentiel. Le respect des droits de l'homme est fondamental quelle que soit sa nationalité. C'est cette opinion qu'exprime Héctor Ríos dans *Los libros arden mal* :

Hay una prioridad para la que necesitamos todas las lenguas. Tenemos que hablar de la Liga de Derechos Humanos. [...] La única manera de ponerles freno a los totalitarismos es caminar hacia una Federación Mundial regida por principios justos de derecho universal. Esos derechos humanos, sin fronteras, serán el telar de una lengua común, el verdadero esperanto. (*LAM*, p. 429)

La préoccupation pour l'Homme et son intégrité se manifeste également par le souci constant de dénoncer les abus, quel que soit le pays. L'histoire espagnole est, certes, très présente mais il est également question de la dictature argentine qui occupe tout un chapitre de *El último día de Terranova*, « Los dedos azules ». Le livre montre les similitudes et la connivence entre les dictatures espagnole et argentine. Comme le dit el tío Eliseo, « Los nazis, los fachas y los gorilas siempre se entendieron. Los milicos estudiaron mucho a Franco » (*UDT*,

---

<sup>432</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>

p. 140). Autre dictature évoquée est celle de Salazar<sup>433</sup> au Portugal. Il est question aussi de la « matanza de Tlatelolco » (UDT, p. 163) au Mexique où des étudiants ont été tués lors d'une manifestation. La perspective adoptée est la même que celle utilisée pour la situation en Espagne ; la condamnation de ceux qui veulent dominer et la mise en lumière de ceux qui souffrent et sont invisibles aux yeux de ces sociétés, comme le montre la dédicace de *El último día de Terranova : A Lorena Pastoriza, de la República de los Cirujas*<sup>434</sup> ou bien *A Lola, Begoña, Silvia, Amparo y Marta, libreras, A la gente de La Sala, de Caballito*. Le fait de nommer ces personnes les fait sortir de l'anonymat et met en avant leurs activités, comme les « cirujas ». On peut aussi penser au livre auquel l'auteur a participé à la suite du tremblement de terre survenu dans le pays : *Haití : Una apuesta por la esperanza*<sup>435</sup>. Le regard se porte sans cesse vers ce « más allá » favorisé par cet espace qu'est la mer, qui sépare mais relie également les hommes, d'où l'importance que revêt la représentation du monde, comme dans *El último día de Terranova* où Comba « tenía ese arte, el de hacer « mundos » (UDT, p. 249). Elle glissait toujours à l'intérieur des petites choses comme une noix ou le noyau d'une cerise. Sibelius dit que, à son entrée au séminaire de Saint Jacques, on lui confisqua sa sphère sans qu'il en comprenne la raison. Peut-être craignaient-ils que ce petit objet ne fasse trop rêver les pensionnaires ou alors ne comprenaient-ils pas toute sa poésie. C'est également le mot « sphère » qui est utilisé pour désigner le fardeau que les femmes portaient sur leurs têtes : « traían la esfera del mundo en la cabeza » (LVB, p. 107), « no es un bulto cualquiera. El atado de la lavandera tiene la forma de una esfera perfecta » (Ibid., p. 99). Les lavandières portent le linge mais les autres femmes portent d'autres poids, comme les légumes ou les poissons. Les charges que transportent ces femmes sont liées à leur travail, leur famille et tout ce qui est nécessaire au foyer. La place de la femme au sein de la famille ainsi que toutes les tâches qu'elles doivent assumer au quotidien sont aussi des sujets qui ont une portée universelle. On pourrait reprendre pour les femmes ce que dit l'auteur au sujet du monde rural :

---

<sup>433</sup> Catia raconte le parcours d'Héctor Ríos : « Después consiguió escapar por Portugal. A muchos huidos los detenía la policía de Salazar y eran devueltos a la frontera. Él llegó a Lisboa y embarcó para América. Al principio estuvo en Buenos Aires » (LAM, p. 685).

<sup>434</sup> En Argentine, « Cirujas » désigne les personnes qui vivent en recherchant dans les poubelles des matériaux pouvant être recyclés. <<https://sud.hypotheses.org/464>>, page consultée le 10 juin 2022.

<sup>435</sup> HIGUERAS, Georgina, MARTÍN GARZO, Gustavo, RIVAS, Manuel, *Haití. Una apuesta por la esperanza*, Barcelona, Ediciones Península, 2011.



El mundo campesino es muy universal, una persona que se relaciona con la tierra es un personaje bíblico. Nada más parecido que el campesino gallego, o el de China, o Vietnam, o en África, a la espera de que salga la simiente, la relación que tienes con los animales<sup>436</sup>.

La nourriture est également, selon l'auteur, un élément du monde galicien qui rejoint l'universel et plus particulièrement le « caldo » qui est « algo donde vemos la relación entre lo local y lo universal. [...] En cada país es maravilloso ver que tienen sopa. Que es ese alimento tan humilde pero es lo que te levanta realmente ». Manuel Rivas ajoute que le « caldo » galicien a la particularité d'avoir le goût de la terre, c'est-à-dire « ese sabor de amargura y dulzura a la vez<sup>437</sup> ».

Si la forme du volume des choses que portent les femmes est celle du globe terrestre, c'est aussi celle de la structure circulaire que l'on retrouve dans l'œuvre de Manuel Rivas, que ce soit celle des sections internes ou des œuvres dans leur globalité. À titre d'exemple, le premier chapitre de *Las voces bajas*, débute avec l'évocation de la première peur ressentie par l'auteur et sa sœur, alors qu'on ne connaîtra les motifs de cette frayeur qu'à la fin, après qu'auront été décrits divers épisodes de la vie familiale. Cette circularité se retrouve à l'échelle même du récit car celui-ci commence alors que María et l'auteur sont enfants et s'achève par le décès de la sœur après celui des parents. La dernière phrase, « esta vez no estaban los cabezudos, los Reyes Católicos, en la ventana » (*LVB*, p. 200), fait écho à celle prononcée par la mère dans le premier chapitre : « Eran los dos gigantes cabezudos. Eran los Reyes Católicos » (*Ibid.*, p. 22). Le premier chapitre racontait la première peur, celle d'être abandonné, et dans le dernier on perçoit la peine d'avoir perdu des êtres chers et le poids de leur absence. L'abandon n'est pas volontaire mais le sentiment de vide est certainement présent. On peut observer d'ailleurs que dans trois des ouvrages étudiés la mort survient à la fin : celle de Brinco dans *Todo es silencio*, celle du père et de l'oncle de Vincenzo ainsi que la disparition de Garúa dans *El último día de Terranova*, et enfin celle de Polca dans *Los libros arden mal*. Concernant ce dernier personnage, il est intéressant de souligner qu'il était jardinier mais que l'arrivée de la dictature ainsi que la volonté d'un prêtre l'ont contraint à devenir fossoyeur. Il symbolise ainsi le cycle de la vie : la naissance, la germination à travers les fleurs et la mort avec son deuxième métier. Gabriel établit même des liens entre les lettres et les formes présentes dans la nature :

Como la *t* es un mástil de barco y la *l* un ciprés. Y la *o* puede ser muchas cosas. La *o* puede ser el sol y la luna. Nosotros teníamos una lavandera que se llamaba *Ó*. En el santoral era Nuestra

---

<sup>436</sup> PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas: “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir” ». <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 10 juin 2022.

<sup>437</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista-de-culturales/la-entrevista-manuel-rivas/689625/>>

Señora de la Expectación, María da Ó. A mí me hacía mucha gracia cuando mi madre exclamaba, al verla ya de lejos por la calle: Ahí viene Nuestra Señora de la Expectación. Era fácil distinguirla, pues traía una O enorme encima de la cabeza. Dentro de esa O venía la ropa. Cuando se acercaba, su cara era también una O muy risueña, con dos ojos muy claros, de tal forma que su presencia remitía al sol, pero también a los círculos del agua.  
Hola, Ó. (LAM, p. 281)

On voit l'association entre la forme de la lettre et l'environnement : tout semble lié. La rondeur du visage, du volume porté sur la tête, du monde, des yeux, des cercles de l'eau, de la lettre et aussi de la forme de la bouche qui la prononce. Il y a d'ailleurs la sonorité qui est très présente par la grande quantité de « o » présente dans les mots de la citation ainsi que dans la répétition de la dernière phrase, ce qui donne une tonalité poétique au passage.

Dans *Una espía en el reino de Galicia*, Manuel Rivas écrit : « Galicia es aldea global desde hace tiempo<sup>438</sup> », en raison de l'émigration et des marins. La présence de ports favorise les échanges et le cosmopolitisme et crée un univers riche et varié. Ainsi, quand Gabriel commence à fréquenter ce « mundo portuario » (LAM, p. 456), il devient beaucoup moins introverti. Au contact des personnes rencontrées sur ces lieux il comprend la réalité de la ville et certaines vérités sur son père. Ce cosmopolitisme se retrouve matérialisé par les objets que le jeune garçon garde dans sa boîte de curiosités comme « la postal de Mozambique », « un billete de diez pesos del Banco Español de la isla de Cuba », « un sol del Perú », un timbre portugais, des cigares de Cuba... (LAM, p. 455). De la même manière, dans *Las voces bajas* il s'avère que « Castro era pequeño, pero era un mapamundi » (LVB, p. 120) en lien avec différents pays par le biais de l'émigration ; de ce fait, on avait des « vecinos en República Dominicana, Cuba, Uruguay, Venezuela, California... » (Ibid.) et l'on allait « a Europa, en especial a Alemania, Inglaterra, Suiza y Francia (Ibid.) ». À ces échanges concrets s'ajoutent ceux qui se font à travers les lettres, cartes postales, « direcciones, sellos y vistas fotográficas » qui composaient un véritable « atlas » dans le bureau du grand-père, le transformant en « un escritorio planetario » (Ibid.). C'était lui en effet, qui écrivait la correspondance pour les « viudas de vivos » (Ibid.), nom donné aux femmes des immigrants, restées au pays. Ce bureau devient ainsi un centre vers lequel convergent et partent les nouvelles, inscrivant cet espace privé dans une échelle plus planétaire et reliant le « dehors » et le « dedans ». Le nom même de certains endroits est en résonance avec différents endroits de la planète : « los nombres de bares, comercios, talleres evocaban las esquinas del mapa de América. De una calle a otra, de Buenos Aires a Montevideo » (Ibid., p. 27). Dans *Todo es silencio*, un bar qui fait également office de

---

<sup>438</sup> RIVAS, Manuel, *Una espía en el reino de Galicia*, Ediciones Debolsillo, p. 24.

boutique est désigné par « el local de África » (*TES*, p. 246) du nom de sa propriétaire. Durant les fêtes locales il est possible pour la population de pouvoir se faire photographier devant « imágenes del mundo entero<sup>439</sup> » (*LAM*, p. 103). Parmi les monuments emblématiques de célèbres villes du monde figurent « el Pórtico de la Gloria, el faro de la Torre de Hércules, una imagen de barcas de los Caneiros con guirnaldas » (*Ibid.*). D'ailleurs, Terranova utilisera l'expression « ese cruceiro universal » pour désigner l'expédition qui a lieu lors de cette fête, la mettant ainsi au même rang que des monuments connus internationalement. Il y a également des éléments qui viennent d'autres pays et qui sont introduits dans la ville, comme un carrousel venu de France où les enfants tournaient au son de *La marseillaise*, tandis que l'hymne national français était « una pieza muy solicitada en el repertorio coruñés » (*LAM*, p. 508). Autre importation étrangère dans la ville : « los trolebuses » apportés de Londres « de segunda mano, rojos y de dos pisos » (*Ibid.*, p. 274), à bord desquels Gabriel et sa mère faisaient des voyages imaginaires dans le monde entier :

[...] como una pantalla en el cine real de la ciudad. ¿Adónde fuisteis ayer? A Montevideo. A ver, di, Montevideo. Otras veces vais a Lisboa, ¿a que sí? ... Y otra ciudad a la que vais es París. A ver cómo dices Montevideo, Lisboa, París, Berlín, Barcelona. (*Ibid.*, p. 274)

Non seulement on peut trouver dans la ville des costumes de « mariachi mexicano » dans la boutique de la « Camisería Inglesa » (*Ibid.*, p. 228), mais aussi des « jinetes vestidos de mariachi », lesquels « bajaban de la montaña gallega, al estilo de Jalisco (Nueva Galicia) » (*LVB*, p. 102). Dans ce même ouvrage, la région est désignée comme le « Oeste » et les marins sont décrits comme des « auténticos cowboys ». Il y a ainsi une grande superposition de lieux et d'époques comme s'il y avait une continuité, un enchaînement harmonieux ou un métissage que l'expression « palimpsesto de la tierra » (*Ibid.*, p. 144) illustre bien. Le fait d'inclure des éléments étrangers à la région, de pouvoir citer des références du monde entier fait que Samantha, la patronne de l'Academia de Baile, s'exclame : « ¡Qué internacionales sois! [...] Y Pombo ya se había puesto a cantar un villancico del Perú » (*LAM*, p. 151). On constate que la région est une sorte de microcosme dont la composante majeure est l'être humain. Les décors et les époques changent mais les aspirations, les craintes et le sort des hommes demeurent les

---

<sup>439</sup> « Las pirámides de Egipto, los rascacielos de Manhattan, la Torre Eiffel, la Alhambra de Granada, la Estatua de la Libertad, la Sagrada Familia de Gaudí, un paisaje de invierno en Dalecarlia, el avión *Plus Ultra* en Buenos Aires, los jinetes de la Feria de Sevilla, el Machu Picchu, el Taj Mahal, la entrada al Metropolitain en Porte Dauphine, el Pórtico de la Gloria, el faro de la Torre de Hércules, una imagen de barcas de los Caneiros con guirnaldas » (*LAM*, p. 103).

mêmes. C'est peut-être ce qu'illustre l'un des poèmes d'Anceis qui traite de la pêche à la morue à Terranova :

El local de baile más popular entre los pescadores de Saint-Pierre era ése, l'Étoile. El escenario era una simple mesa de madera. Encima de la mesa de madera, una silla. Encima de la silla, un acordeonista, el Buzo. Encima del acordeonista, una lámpara. Ése era el eje del mundo. El acordeón es el Liber Mundi, a la vez abierto y cerrado, materia virgen, materia fecundada. (LAM, p. 410).

Ces hommes, éloignés de chez eux et de leurs familles trouvent du réconfort dans l'écoute de la musique. L'anaphore qui instaure une sorte d'ascension, culmine avec la lumière qui symbolise peut-être l'espoir, l'apaisement, qui est apporté par l'art. L'art serait ce qui permettrait à l'homme de vivre mieux son existence en l'extrayant de sa condition.

### II. C. 3. La tension vers le mythe

La valorisation régionaliste dans les ouvrages est certes indéniable mais, à aucun moment, il ne s'agit d'un régionalisme qui cherche à « écraser » les autres régions du pays. Nous pourrions synthétiser la manière de procéder de Manuel Rivas en proposant l'expression « valorar pero no dominar ». L'attachement que l'auteur porte à sa région et à ses habitants est perceptible dans tous ses récits, servi par un regard plein de tendresse et une écriture poétique qui donne une dimension mythique aux événements et aux personnages : « Yo creo que la gente corriente no es nada corriente, es extraordinaria<sup>440</sup> ». Ce dernier mot, dans les récits de Manuel Rivas pourrait correspondre à la quatrième acception de cet adjectif donné par le dictionnaire de l'Académie Française : « Qui surpasse l'ordre commun, qui est très supérieur aux êtres ou aux choses comparables, prodigieux, remarquable<sup>441</sup> ». En effet, les personnages les plus humbles apparaissent comme des êtres extraordinaires, dignes de récits épiques et, à travers le champ lexical de la mythologie, ils acquièrent une dimension héroïque. C'est ainsi que, d'emblée, *Las voces bajas* nous parle de la « mitología familiar » (LVB, p. 9), la « mitología doméstica » (*Ibid.*, p. 18), soulignant par-là la place prépondérante occupée par la sphère familiale dans l'esprit de l'auteur. Il s'agit de « seres mitológicos » (*Ibid.*, p. 57) qui ont

---

<sup>440</sup> GARRIDO, Benito, « Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas* », <<https://culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>, page consultée le 11 juin 2022.

<sup>441</sup> <<https://www.dictionnaireacademie.fr/article/A9E3585#:~:text=Emprunt%C3%A9%20du%20latin%20extraordinarius%2C%20%20%20%20suppl%C3%A9mentaire,sort%20de%20l'ordre%20%20%20%20BB.>>, page consultée le 11 juin 2022.

parfois un aspect « legendario » et un « aire de argonauta » (*Ibid.*, p. 78). En outre, certains sont dotés de capacités extraordinaires comme le père du narrateur qui « olía el destino » (*Ibid.*, p. 199), une tante qui était « creadora de armonía » (*Ibid.*, p. 133), un oncle qui pouvait « hacer huir los relámpagos » (*Ibid.*, p. 53) ou encore un prêtre défini comme « pura estructura invencible » (*Ibid.*, p. 162). Si Samantha, « la madame » qui tenait la Academia del Baile, était pourvue d'un rire « sísmico » qui « sacudía toda la casa » (*LAM*, p. 131), celui de Expectación était « de mil años » (*UDT*, p. 198). La présentation des personnages comme des êtres mythologiques s'observe également dans les autres ouvrages, de manière tantôt explicite tantôt implicite, comme le prénom de la protagoniste de *Todo es silencio*, Leda, ou le surnom de l'inspectrice de police : *Mnemosine* (*Ibid.*, p. 195). Aussi, Chelo Vidal « era una de las sirenas » (*LAM*, p. 247) et son mari, le juge Samos « un tritón », sans oublier le surnom de Curtis : Hércules. Il partage avec son homonyme mythologique et avec le monument emblématique de la ville la force et une stature puissante et, comme le phare, il détient la capacité d'écouter et de tout voir. De plus, il dort les yeux ouverts, ce qui fait que les autres personnages, comme les marins, continuent à lui parler ou à lui raconter des histoires. Le narrateur de *El último día de Terranova* se présente, quant à lui, comme étant : « el viejo Poseidón [...] o Lear [...] el loco tullido que sujeta el mar » (*UDT*, p. 26), son père est surnommé Polytropos (*UDT*, p. 45), et son ami de jeunesse, Atlas, « era capaz de mover una roca empujando suavemente con las yemas de los dedos. También fue quien encontró la Piedra del Rayo. El bifaz. El hacha paleolítica » (*Ibid.*, p. 47). Parfois, les références sont plus implicites comme la présence de « tres doctoras [...] de la tribu de Terranova » qui, comme les trois fées protectrices de certains contes, aident Viana lors de son accouchement (*UDT*, p. 237). Même s'il est précisé qu'elles font partie de la tribu, aucun détail ne nous est donné à leur sujet. Néanmoins, le livre est dédié à des femmes libraires dont trois portent le même prénom que les protagonistes : « *Lola, Begoña y Amparo* ». Peut-être l'auteur veut-il montrer que l'enfant qui vient de naître est placé sous la protection des livres, gage d'une vie heureuse. Par ailleurs, mentionner les fées est peut-être une manière de renouer avec le passé galicien car ces êtres fantastiques puisent leurs origines dans la mythologie celte si présente dans la région. Ce sont également trois<sup>442</sup> femmes, telles des fées, qui s'occupaient de Hércules enfant et que « él llamaba tías » (*LAM*, p. 118).

En outre, selon son ami Terranova, ce personnage a l'oreille droite un peu plus grande que la gauche. Il s'agit là, selon Luís, de « un regalo del arquitecto del universo » (*Ibid.*, p. 120),

---

<sup>442</sup> Le *Dictionnaire des symboles* rappelle que trois est « universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme. », CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p. 972.

comme s'il s'agissait d'un personnage béni des dieux. De la même manière Zas, le père de l'enfant de Viana « no está estructurado para morir » (*UDT*, p. 31) comme ne l'est pas non plus Dombodán. On remarque que la même phrase est reprise pour les deux personnages. Quant à Zas, il apparaît à la fois comme une créature étrange, un gladiateur ou encore un guerrier avec ses attributs :

Él, el guerrero, la rasqueta como lanza en ristre [...] semeja un cefalópodo (*UDT*, p. 13). Él se mueve con una seguridad anfibia [...] parece un ser venido del mar para luchar con la tierra [...] él, que se ha plantado frente a la ola gigante, inesperada, en posición de gladiador con la rasqueta, (*Ibid.*, p. 16) [...] los pies son manos y las manos son garras. (*Ibid.*, p. 17)

Paran la moto delante del bar restaurante. Él permanece montado, sujeta el manillar, con el motor encendido. La máquina antigua, ruidosa y humeante, que parece resistir por un rencoroso amor propio. Mira a su alrededor, en un movimiento giratorio de inspección que se diría regulado por el casco, un gran yelmo negro, con el diseño de un relámpago centelleante en la calota y pantalla transparente, una magnífica cabeza cosmonáutica con un cuerpo anfibia, ya que, por lo demás, sigue vestido de neopreno, como cuando saltó de la Línea del Horizonte, una presencia mítica, el guerrero furtivo, un cuerpo que está proclamando *De mi lanza depende el pan que como*, y que contrasta con la destartada montura mecánica y el carraspeo tísico del motor al ralentí. (*Ibid.*, p. 21- 22)

¡Pronto le tocará ir a las batallas! (*Ibid.*, p. 31)

El guerrero de la Ducati se mantiene erguido e impasible. Al acecho. El relámpago en el casco. (*Ibid.*, p. 32)

Ce protagoniste possède des caractéristiques traditionnelles du héros, comme la bravoure, un corps et une origine qui sortent de l'ordinaire, cependant sa monture relève davantage de la panoplie de l'antihéros et n'est pas sans rappeler Don Quichotte. C'est également le cas de la description d'une autre moto qui figure dans le récit « Nosotros dos » sur lequel s'ouvre le livre *Las llamadas perdidas*<sup>443</sup>. Dans la description de Zas, la phrase en italique attire l'attention et semble montrer que ce héros des temps modernes doit lutter pour sa survie alimentaire, ce qui révèle l'hostilité du monde qui l'entoure. C'était également le cas pour les parents du narrateur dans *Las voces bajas* qui ont dû affronter toutes sortes d'adversités au cours de leur vie, tels les monstres : « El de las Goteras y El de las Corrientes de Aire » (*LVB*, p. 44). À l'instar des récits épiques, le sort semble s'acharner sur les protagonistes en leur envoyant des épreuves comme le soulignent les expressions « la conspiración incansable

---

<sup>443</sup> RIVAS, Manuel, *Las llamadas perdidas*, Madrid, Alfaguara, 2002. « Ricardo conducía la moto. Había tardado en arrancar, con catarro en el motor, tosiendo un humo feo por el tubo de escape. Pero ahora rugía solitaria, con nosotros dos de jinetes, sembrando orgullosos petardos de domingo en la desgana mohosa de la tierra » (p. 13), « Ricardo Tovar hizo relinchar el motor en la primera recta » (p. 19), « La moto lanzó un relincho y pegó un pequeño brinco en el aire » (p. 29).

de las circunstancias » (*Ibid.*, p. 11), « esa profecía » (*UDT*, p. 10) « augurio trágico » (*Ibid.*, p. 14), « como un augurio » (*Ibid.*, p. 133).

On observera aussi que l'auteur confère aux différents lieux ou encore à ses personnages un caractère universel à travers l'utilisation de majuscules. On peut citer « la Cámara Estenopeica » (*Ibid.*, p. 28) qui est le bureau de Amaro Fontana ou « el Gnomar » (*Ibid.*, p. 35) pour désigner l'appartement de Vincenzo Fontana. Dans *Las voces bajas*, les parents sont désignés comme « el Hombre que Odia el Fútbol y [...] la Mujer que Habla Sola » (*LVB*, p. 19), Ó fait référence à « el hombre de los Carteles et el Hombre del Chapapote » (*LAM*, p. 526). Le narrateur de *El último día de Terranova* mentionne pour sa part le « Duque Blanco Cojo y [...] la Chica Argentina » (*UDT*, p. 41), ainsi que « el Hombre de las Estrellas » (*Ibid.*, p. 25). Cette façon de désigner les personnages met en évidence une de leurs caractéristiques physiques ou psychologiques comme le font les récits épiques, mais elle peut aussi rappeler la manière de désigner les personnes en Galice en leur attribuant un surnom en lien avec l'endroit où elles habitent ou un trait de leur personnalité. On remarque que, dans l'ouvrage *Todo es silencio*, cette caractéristique est appliquée non pas aux protagonistes mais à des objets, en l'occurrence « La Maniquí Ciega y el Esqueleto Manco » (*TES*, p. 117) qui se trouvent réunis dans la vieille école. Il s'agit de deux objets qui se veulent des répliques d'un vrai humain (vivant/mort) et qui peuvent faire penser aux deux personnages principaux, Leda et Fins. En effet, ces objets sont abîmés et semblent ainsi refléter la condition des deux héros qui sont malheureux. De plus, ce sont des vestiges d'un passé commun demeurés dans l'école et finiront certainement par brûler dans l'incendie final, renvoyant ainsi à l'histoire de Leda et Fins qui semble se terminer à ce moment-là également. Il est intéressant de remarquer que cet ouvrage est certainement celui où la tension vers le mythe est le moins présent. Cela a certainement un lien avec la fonction du mythe qui est de « révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives<sup>444</sup> ». Or, on peut penser, en effet, qu'il n'y a aucune exemplarité dans le trafic de drogue qui a envahi la région, ni souhaiter qu'il s'impose comme universel.

La tension vers le mythe est également présente par le travail autour du langage poétique qui traverse les œuvres de Manuel Rivas, ainsi que l'art de narrer les histoires. Le choix des mots et leur agencement original suscite le surgissement immédiat d'images. Cela se manifeste à travers des titres de chapitres tels que « El Seis Luces », « La enfermedad de los horizontes », « El Imperio del Vacío » (*UDT*), « El Morador del Vacío », « La niebla azul », « El trabajador

---

<sup>444</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18.

de la eternidad » (*LAM*), « El día que bebimos arco iris », « Las ruinas del cielo » (*LVB*). On pourrait reprendre ici les mots utilisés par Jean-Yves Tadié au sujet d'une œuvre de Cocteau : « tissu d'images verbales sans doute faites aussi pour être ressenties comme des images plastiques<sup>445</sup> », ce qui pourrait être renforcé par la citation de certains peintres ou certaines œuvres picturales comme le titre « El origen del mundo » qui clôt *El último día de Terranova*. Ceci était déjà présent dans des œuvres antérieures et Dolores Vilavedra constatait que l'œuvre narrative de Manuel Rivas :

sigue orientada por una mirada vocacionalmente plástica, que incluso en un par de ocasiones vuelve a tomar un cuadro como punto de partida para la construcción del argumento (“O escape”, “Espiritual”), y sigue reclamando la colaboración activa de todos los sentidos del lector. La imagen ejerce en Rivas la fascinación de la simultaneidad, algo que para quien trabaja con palabras (encadenadas en una sucesión espacio-temporal) tiene mucho de utopía inalcanzable. Esa visión plástica del mundo ensancha la mirada del escritor, aumenta su capacidad de percepción pero también de codificación porque supone la posibilidad de traducir todos los sentimientos e ideas, por muy abstractos que sean, a una dimensión física y empírica. De ahí que la literatura de Rivas se caracterice, en el nivel discursivo, por el afán de utilizar siempre los términos más sensoriales<sup>446</sup>.

Ce souci de susciter une image est très présent dans le dernier recueil poétique paru en 2021, *O que fica fóra*, où poésie et dessins exécutés par l'auteur lui-même s'entremêlent. Aux caractères dactylographiés s'ajoute la calligraphie de l'écrivain qui fait varier la taille, l'épaisseur du trait des lettres, des formes..., ce qui confère à l'œuvre un caractère très personnel et sensoriel à la fois. Dès la page de couverture apparaît, comme une signature, l'empreinte d'un doigt qui peut rappeler les mains qui décorent les parois des grottes préhistoriques. Elles deviendront plus nombreuses au fil des pages du recueil.

Le titre du chapitre, « El origen del mundo », qui termine le livre déjà mentionné, permet de suggérer un renouveau et une circularité de l'existence que l'auteur rapproche à travers une autre comparaison : « La cuna es una barca y también la muerte<sup>447</sup> ». Entre les deux, un voyage. On a déjà souligné l'importance de la forme circulaire très présente dans l'écriture de Manuel Rivas. Il convient d'y ajouter divers éléments qui ont cette même forme et qui se retrouvent dans toute l'œuvre de l'auteur. On a parlé de « la esfera » pour désigner le poids de

---

<sup>445</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, *op. cit.*, p. 42.

<sup>446</sup> VILAVEDRA, Dolores, *La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotectual*. <[https://www.academia.edu/2940953/La\\_obra\\_literaria\\_de\\_Manuel\\_Rivas\\_Notas\\_para\\_una\\_lectura\\_macrotectual](https://www.academia.edu/2940953/La_obra_literaria_de_Manuel_Rivas_Notas_para_una_lectura_macrotectual)>, page consultée le 12 juin 2021.

<sup>447</sup> VILLANUEVA, Manuel, «Manuel Rivas, el orfebre de las palabras», 28/11/2020. <[https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino\\_18\\_3049995038.html](https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino_18_3049995038.html)>, page consultée le 12 juin 2022.



ce que les femmes portaient sur la tête mais c'est aussi « la esfera del vientre » de Viana qui attend un enfant (*UDT*, p. 17), ou une tête qui a « la misma inclinación leve de una esfera » (*LAM*, p. 115). Dans la pièce de Héctor Ríos apparaissent des « bolas de papel escrito. Algunas habían caído al suelo a la manera de esferas descompuestas » (*Ibid.*, p. 586). Une femme compose « pequeñas esferas que iban poblando los cuadrados azules y blancos del mantel de hule », imitée par Luis Terranova : « Los dos haciendo astros » (*Ibid.*, p. 195). Ce sont aussi les mots qui figurent dans les poèmes écrits par Anceis :

*Las migas de las palabras,  
esféricas,  
pulidas  
por los dedos del silencio,  
con la exactitud encarnizada  
de las cuentas de un rosario  
en el mapa astral  
de un mantel de hule.  
Esas migas  
pueden salvar las manos. (Ibid., p. 390)*

Et l'on retrouve cette forme à travers le pain que la mère de Castro lance à la mer comme une offrande, ou encore dans le « *souvenir* » que le narrateur offre à sa mère : également un pain ayant la forme de « una rueda blanda, hemisférica » (*LVB*, p. 25). Viennent s'y ajouter les boules de billard et le ballon de football. Ces images se chargent de symbolique et par « le symbole, le récit poétique transcende l'histoire<sup>448</sup> ». On pourrait voir dans ces récurrences une illustration des mots de Jean-Yves Tadié : « ces parallélismes relèvent exactement de la fonction poétique selon Jakobson : les personnages riment comme les mots<sup>449</sup> ». Et, il est vrai, que, outre les thématiques récurrentes, on peut retrouver d'un récit à l'autre certains personnages comme Dombodán, les lavandières, le fossoyeur, les femmes qui voyagent avec leurs machines à coudre, *Expectación* ..., ce qui donne à voir l'œuvre de Manuel Rivas comme « macrotextual », selon une observation de Dolores Vilavedra<sup>450</sup>.

Le soin minutieux et constant apporté au choix des mots est un des éléments qui caractérise la prose de l'écrivain qu'elle soit fictionnelle ou journalistique, comme il le dit lui-même : « Siempre me gustó hacer un titular como si fuera un verso<sup>451</sup> ». Ce qui conduit Manuel Villanueva à qualifier l'auteur de « orfebre de las palabras ». Un des nombreux

---

<sup>448</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>450</sup> VILAVEDRA, Dolores, *La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual*, *op. cit.*,

<sup>451</sup> VILLANUEVA, Manuel, *Manuel Rivas, el orfebre de las palabras*, *op., cit.*

exemples propres à illustrer cette affirmation est le choix du mot « Fundación » pour désigner la création de la librairie de Terranova. Ce substantif convoque tout un imaginaire qui renvoie à une époque ancienne, revêt un aspect solennel et comporte une idée de transmission à travers les générations. Le dictionnaire de l'Académie Française note dans sa deuxième acception la relation avec l'origine<sup>452</sup>. La troisième acception relève du droit : « Acte par lequel une ou plusieurs personnes, physiques ou morales, affectent irrévocablement des biens, des droits ou des ressources à une œuvre d'intérêt général et à but non lucratif<sup>453</sup> ». Certains termes, comme « œuvre d'intérêt général » et « but non lucratif » rappellent la conception personnelle de l'auteur au sujet de ces lieux et de la littérature de manière générale, ce dont nous traiterons dans la dernière partie. Le choix des mots est sans doute le résultat du regard que porte l'auteur sur ce qui l'entoure. Son attachement aux choses du quotidien ou de l'ordinaire se traduit par leur mise en exergue dans les récits. Les termes utilisés pour les décrire mettent toujours en avant leur beauté et ce, même quand elles ne jouissent pas d'une bonne image dans l'esprit des lecteurs ou des personnes en général. Nous avons déjà cité le personnage de Polca qui enseignait à sa fille que le rejet des « ratas » provenait davantage du nom que de l'animal en lui-même, mais d'autres personnages ouvrent les yeux du lecteur en offrant d'autres images. En guise d'exemple, Luis Terranova qui pense que « el jurel es humilde, incluso su color. Pero Luis no entendía cómo la Julia puede ser tan barata, teniendo como tiene todos los colores. Es carne de arco iris » (*LAM*, p. 122), mais aussi Gabriel, qui décrit les feuilles de journaux comme des « túnicas de periódico que servían de sudario marino » (*Ibid.*, p. 278), ou encore Ó à l'égard des scarabées : « Y son lindos los escarabajos, a mí me parecen bonitos incluso los escarabajos de la peste de la patata, dorados y con listas negras. Parecen minúsculos juguetes de finísima hoja de lata. Tienen cuerda mientras roen » (*Ibid.*, p. 290). Même les lieux souvent négligés sont sublimés, tels la cuisine qui est « una fábrica de sabores y olores » (*Ibid.*, p. 186) ou encore « las pilas de madera » sur le port qui accueillent les amours de Corea et la Medusa comme « una estancia palaciega » (*Ibid.*, p. 545). Dans *el Último día de Terranova*, la cuisine est aussi « el sitio más malhumorado de la casa, con las grandes alacenas y chineros ocupados por un vacío resentido que te hacía sentir culpable como un heraldo del hambre » (*UDT*, p. 34). La personnification des lieux ou des paysages montre qu'il existe des liens entre les personnages et leur environnement. C'est le cas avec les instruments de musique, les outils de travail, ou

---

<sup>452</sup><<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1187#:~:text=Ensemble%20des%20travaux%20destin%C3%A9s%20%C3%A0,aux%20fondations%20de%20cette%20cath%C3%A9drale>>, page consultée le 12 juin 2022.

<sup>453</sup> *Ibid.*

encore certains éléments de la maison comme la serrure qui ne fait pas de bruit quand Terranova entre et que Dez, furieux, l'attend : « la cerradura silenciaba su propio mecanismo. La complicidad » (*LAM*, p. 259). À l'instar des personnages, la nature et les choses souffrent des changements provoqués par la guerre et l'instauration de la dictature.

La mythification est aussi présente à travers les nombreuses références à l'*Odyssee* et ses personnages. L'œuvre est citée dès le premier chapitre de *Las voces bajas* (p. 16) et notamment le retour d'Ulysse à Ithaque raconté par la maîtresse d'école. Mais l'œuvre est aussi présente de manière plus sous-jacente. En effet, il y a diverses comparaisons implicites avec le héros par le biais de la thématique du voyage et du vaste monde qu'il va découvrir. Ainsi, il parle des « expediciones » de son parrain, vendeur d'épices qui avait « el espíritu de Marco Polo » et qui voulut l'emmener « ¡Al fin del mundo! » (*LVB*, p. 24). Tout est propice à l'aventure, comme le paysage à découvrir, « tierra incógnita para explorar » (*Ibid.*, p. 129) et les étapes importantes de la vie sont traitées à l'identique car, comme le dit Manuel Rivas, « cada ser humano tiene una novela que contar. Es un Ulises en potencia. Pero la manera de contar es el fósforo imprescindible para que se ilumine una obra<sup>454</sup> ». Dans *Las voces bajas* deux sortes de cheminements se côtoient : un premier qui est la métaphore de la vie où le narrateur décrit différentes étapes importantes de son existence et le second qui est le voyage effectué dans le temps de manière rétrospective et qui lui permet de revivre à nouveau ces moments, donnant parfois une tonalité nostalgique au récit, comme s'il s'agissait d'un retour aux origines, un « viaje al paraíso inquieto » (*LVB*, p.75). On observe sensiblement le même mouvement dans *El último día de Terranova*, où le narrateur revient sur son passé, sa relation avec sa famille et plus précisément avec son père, grand spécialiste de l'œuvre d'Homère : « Esa forma de iluminar la *Odisea* con imprevisibles chispazos hizo que fuese leído más allá del círculo de los estudios clásicos » (*UDT*, p. 115). Par ailleurs, Amaro Fontana partage avec le héros de cette œuvre de nombreux points communs, à commencer par le surnom, Polytropos, qui suggère leur caractère rusé. Tous deux ont de nombreuses qualités et ressources et recourent à l'intelligence pour surmonter les épreuves, comme le montre ce portrait riche en adjectifs :

Amaro podía ser huidizo, reservado, o abstraerse de tal forma que se podría confundir con desatención, pero nunca fue despótico en el trato. [...] Mientras que en los debates en el interior de la librería Polytropos podía ser astuto, vehemente, apasionado, cáustico, burlón y siempre incansable, todo el cuerpo implicado en el placer de sentir crecer la hierba, de encontrar el

---

<sup>454</sup> REINOSO, Susana, *Todos tenemos algo de Ulises*. <[https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises\\_0\\_ByVm3P2qD7l.html](https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises_0_ByVm3P2qD7l.html)>, page consultée le 12 juin 2022.

argumento giratorio, una chispa en un rincón de la historia, una Piedra Prismática para su pasarela. Ese era el deporte, la batalla del héroe. (*Ibid.*, p. 96)

Pour le commissaire qui interroge Vincenzo, son père est aussi « el de las mil mañas » (*Ibid.*, p. 99) car il réussit à faire entrer des livres censurés dans la ville. Seul le fils voit dans la figure du père « el Hombre Borrado ». Pour lui, l'image qu'il avait d'Amaro « no cuadraba con la de ningún héroe griego, ni siquiera con la de un héroe local » (*Ibid.*, p. 95). Il ressent de la rancœur envers son père en raison du peu de visites qu'il lui a rendues lors de son séjour dans el Pulmón de Acero, rompt toute communication orale avec lui à l'âge de l'adolescence et veut s'éloigner de la librairie et des livres. Ce n'est qu'une fois adulte que le narrateur commence à comprendre son père et davantage encore après son décès. Se renoue alors la communication avec lui, « fue mi duelo. En todos los sentidos. Al principio, enfebreado, discutía con el recuerdo de Amaro » (*Ibid.*, p. 228), et elle se poursuit ensuite par le biais des écrits laissés par le père : « Lo bien que lo escucho ahora, a Amaro, en los cuadernos. Basta esa leve inclinación. Lo bien que me siento. La escritura también se creó para decir lo que no se puede decir » (*Ibid.*, p. 230). Le père lui livre alors « la clave que da todo el sentido a la Odisea », à savoir, la phrase : « Trece perales, diez manzanos, cuarenta higueras y cincuenta liños de vides » (*Ibid.*, p. 229), qui permet au père d'Ulysse, devenu aveugle, de reconnaître son fils. C'est cette même phrase que le directeur de l'institut avait demandé à Vincenzo de transmettre à son père et qu'il n'avait pas fait, remplissant de regrets l'adulte qu'il est devenu comme le montre ce passage :

Apreté los perales, los manzanos, las higueras y las vides entre los dientes y me los tragué. Todavía los llevo dentro. Con sus estaciones. Con sus frutos. Con sus pájaros. Con sus rachas de viento. (*Ibid.*, p. 97)

L'anaphore souligne le temps qui a passé avec ses bonheurs et ses malheurs mais sans que le narrateur n'ait réussi à parler avec son père. La référence à l'*Odyssée* assimile à nouveau la vie à un voyage riche en aventures durant lequel l'homme gagne en sagesse. Mais, on peut y voir aussi les difficultés de communication et de compréhension entre les générations et plus particulièrement entre parents et enfants. L'importance que revêt ce récit épique dans l'œuvre de Manuel Rivas est sans doute due au fait qu'il met en avant les mêmes préoccupations que celles qui animent l'écrivain contemporain : l'ironie, l'attachement à la terre natale, le désir d'y retourner et aussi ne pas perdre la mémoire :

¡Renunciar a la inmortalidad! ¿Y por qué? Porque es un hombre que quiere volver a su casa. No quiere ser un dios, ni un semidiós. Eso supondría renunciar a su memoria humana. Perder la clave de los árboles. (*Ibid.*, p. 230)

À tous ces éléments relevant du mythique, s'ajoutent d'autres empruntés à la religion chrétienne. Cécile Husherr et Emmanuel Reibel établissent une distinction entre figures mythiques et les figures issues de la Bible qu'ils préfèrent désigner par l'expression « figures de salut<sup>455</sup> » ou « mieux encore, recourant à un terme commun du vocabulaire biblique, de figures pro-phétiques » en prenant l'épithète dans un sens plus large, comme l'a proposé Paul Ricoeur<sup>456</sup> ». Selon eux, ces figures de salut permettent d'une part, d'introduire plus d'unité et de cohérence dans la symbolique et d'autre part d'introduire plus de réalisme en ramenant « le héros aux élans, aux peurs et aux inconstances de l'homme ordinaire, sans l'acculer pour autant au pessimisme<sup>457</sup> ».

Il a déjà été question de l'univers de l'enfance désigné comme un « paraíso » dans *Las voces bajas*, et on a déjà mentionné le châtaignier qui était « divino », « era un árbol bíblico y algo comunista », nous dit-on de manière humoristique, car il « multiplicaba las castañas según las necesidades » (*LVB*, p. 114). L'adjectif « bíblico » ou « bíblica » est fréquemment employé afin de souligner le caractère exceptionnel d'une action ou d'une phrase, comme celle d'Olinda, par exemple, qui parle très peu (*LAM*, p. 350) ou celle prononcée par un jeune garçon qui s'insurge contre la violence dont est victime l'un de ses camarades, « una boca bíblica » (*LVB*, p. 124). Le narrateur ajoute, avec humour, « Y un puño también bíblico » afin de montrer que, compte tenu de leur jeune âge, les élèves comprenaient mieux la portée des images que celle des mots bibliques. Les références à la religion sont également utilisées pour décrire les personnages, faisant d'eux des personnages bibliques. Ainsi, Luis Terranova naît dans une « patela de pescado » (*LAM*, p. 122), ce qui peut rappeler la simplicité de la naissance de l'enfant Jésus. Pour décrire les personnes présentes lors de la venue au monde de Curtis, le terme « belén » (*Ibid.*, p. 144) est employé. La vie difficile des personnes humbles est comparée implicitement à celle du Christ afin de montrer les difficultés de leur quotidien et il est aussi question du « Calvario del Campeón » (*Ibid.*, p. 112) pour évoquer le combat de Arturo da Silva et Carmiña, sa femme :

Parecía estar labrando las siete espadas de la Dolorosa. Pero lo que hacía era golpear con un martillo una barra de hielo en la cocina. Entre ambas manos traía un puñado de pedazos irregulares, unos como piedras y otros como clavos, para que él escogiese. (*Ibid.*, p. 111)

---

<sup>455</sup> HUSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques. Ambigüités et réécritures*, Paris, Éditions rue d'ULM, 2002, p. 10.

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 11.

Le champ lexical de la religion met en évidence la souffrance de l'homme et les morceaux de glace qui ressemblent à des pierres et à des clous rappellent les souffrances infligées au Christ. Tout comme les musiciens dont la vie en hiver « era un vía crucis » (*LME*, p. 22) et le reste de l'année n'était pas forcément plus facile, ce qui les conduisait à émigrer. Lucho Malpica, quant à lui, nous est d'emblée présenté comme « el hijo de Jesucristo » (*TES*, p. 13) car son père jouait le rôle de Christ lors de la Procession du Vendredi Saint. Renvoyant de surcroît à un tableau de Zurbarán, le prêtre dit à son sujet que « da un Cristo de primera. ¡Un Cristo de Zurbarán! » (*Ibid.*, p. 13). De fait, « un buen Cristo no tiene tocino, es todo fibra », raison pour laquelle le père de Fins excelle dans ce rôle car il était de « la misma madera que el palo de la cruz que lleva a costas » (*Ibid.*). Il est d'ailleurs précisé :

Lo hacía muy bien, Lucho Malpica. El rostro dolorido, pero digno, con la «distancia histórica», dijo el Desterrado, la mirada de quien sabe que los que ayer adulaban mañana serán quienes más nieguen. [...] Llevaba un peso que pesaba. (*Ibid.*, p. 15)

La dernière phrase peut faire allusion aux souffrances endurées mais aussi au fait qu'il soit le seul à ne pas renier ses convictions pour se mettre au service de Mariscal, ce qui lui coûtera la vie. Deux pages plus loin, il est désigné par l'expression « Ecce Homo » qui montre sa stigmatisation, peut-être à cause de sa position. C'est aussi de cette manière que se présente Vincenzo Fontana : « un eccehomo desahuciado » (*UDT*, p. 24) car le propriétaire le bannit de sa librairie et personne n'écoute ses plaintes. Dans la citation au sujet de Lucho Malpica, il est également question de ceux qui trahissent, ce qui peut faire allusion à Judas. Et c'est précisément à cet apôtre qu'est comparé Manlle qui a menti à Samantha, ce qui lui fait dire : « Él es falso, de la piel de Judas » (*LAM*, p. 640). On constate, à travers l'utilisation du vocabulaire religieux, que la vie reproduit les schémas décrits dans la Bible, notamment les humbles opprimés et méprisés, mais aussi ceux qui trahissent et abusent de leur pouvoir ou encore ceux qui se sacrifient. Par ailleurs, certains prêtres sont présentés comme des hommes ambitieux, cruels et sans humour, comme le père Munio dans *Los libros arden mal* ou don Marcelo qui ferme les yeux sur les activités de Mariscal car celui-ci donne de l'argent à l'Église. Il est intéressant de remarquer que Leda a une fausse Bible qui contient de l'argent : « Una de las biblias con funda de piel y cierre de cremallera. Leda que abre la Biblia y sacude las hojas para que se desprendan sobre los cuerpos desnudos los dólares que cobijan » (*TES*, p. 243). Cette Bible semble montrer que la religion a été remplacée par l'argent, c'est lui qui dirige tout dorénavant.

De plus, les références bibliques sont souvent une manière de transmettre un message et un savoir qui, une fois de plus, est détenu et délivré par des personnes humbles. Polca, par exemple, démontre à ses amis le besoin que les hommes ont d'avoir des croyances :

¿Por qué la gente prefirió que soltasen a Barrabás y que crucificasen a Cristo? Fue, por así decirlo, una elección de calidad gastronómica. A quién hincarle el diente. Lo que mejor sabe es lo sagrado. Es una homeopatía. El culto al Sagrado Corazón de Jesús. La Semana Santa con la celebración del Calvario y la Crucifixión. El sacramento de la Comunión. Es el ansia por alimentarse de lo sagrado. Los cantores griegos comían grillos. Los atletas, saltamontes. (LAM, p. 39)

Cette connaissance de la Bible est à nouveau mise en avant à travers la vision du prêtre que donne la servante qui écoute la discussion entre Don Marcelo et Polca. Elle pense que ce dernier parle mieux que l'homme d'Église dans le sens où il est capable d'argumenter les épisodes bibliques mais aussi de les questionner. Ils évoquent, tels deux théologiens, des épisodes bibliques :

Don Marcelo dio el puñetazo y dijo: ¡No me vuelvas a preguntar qué hizo Lot con sus hijas! Eso lo sabemos porque fue lo único que escuchó la criada desde la cocina. Y se quedó muy preocupada porque había oído hablar muchas veces de la mujer de Lot, en aquel capítulo de las Escrituras que se leía en misa y que parecía reprender a todas las mujeres, por esa curiosidad, ese instinto de querer saber lo que pasa, ese cotillear, y por eso fue castigada y convertida en estatua de sal. Qué se le habría perdido allí a ella, los ángeles haciendo su trabajo de destrucción, quemando y arrasando Sodoma y Gomorra, no podía haber testigos de aquel desastre, que nadie fuese contando por ahí el terror impuesto por aquellos ángeles. Eso fue lo que se le pasó a ella por la cabeza, la lección, como a todos, de que era mejor mirar para otro lado. Pero lo que ahora la tiene perturbada, lo que le preocupa mientras despluma dos palomos para la cena del cura, es la advertencia esa del sacerdote a Polca de que no volviese a preguntar por lo que Lot había hecho con sus hijas y viceversa. Que no va a ser él quien le haga los sermones. Que si no cuenta el cuento hasta el final es porque no le da la gana, que con lo de la estatua de sal la gente ya sabe lo que pasa. Ella pone atención. Ahora Polca va y empieza a hablar de un tal Eliseo, profeta, discípulo de Elías, que se enfureció tanto con unos niños que le llamaron calvo cuando se subía a un ribazo, ¡sube, calco, sube!, que fue él, que era calvo de verdad, y los maldijo en nombre de Yahvé y cuarenta y dos niños fueron devorados por los osos. ¿Cuántos? Mucha carnicería de Nuestro Señor me parece a mí. Pero hablar, habla bien, aún le aguanta el pulso al cura, incluso habla mejor. ¡Qué gracia tiene el endemoniado! El cura se toca la cabeza, que anda rapado, y le dice: Se me fue la mano, sí, de acuerdo, pero ¿no me irás a comparar la burrada del profeta calvo con lo mío de las castañas? (LAM, p. 332)

L'extrait est un peu long mais il nous permet d'aborder plusieurs points. Tout d'abord l'utilisation de l'humour, pour évoquer ces épisodes, qui « desacraliza lo sagrado y lo pone a

mano de los lectores<sup>458</sup> » pour reprendre une formule de Philippe Merlo-Morat. On peut ajouter que dans le cas de Manuel Rivas l'humour permet de mettre ces héros bibliques aussi à la portée des propres personnages comme le montrent les paroles censées être dites par le prophète. Ainsi, « los personajes [bíblicos] se vuelven más humanos y más cercanos<sup>459</sup> ». En effet, la servante comprend les sermons du prêtre et est capable de les transposer dans son quotidien comme le démontre le rapprochement implicite qui est fait entre le sort subi par Lot et les traits caractéristiques qui semblent être ceux des femmes, « ese cotillear ». Elle comprend également la morale induite dans le sermon « era mejor mirar para otro lado ». Cependant son attention est attirée par des épisodes révélés par Polca qui ne sont jamais évoqués par le prêtre : ce que Loth a fait avec ses filles et le prophète Elisée. Le prêtre, se met en colère et interdit à Polca d'en parler. Tout cela montre qu'à l'instar des autorités politiques, l'autorité ecclésiastique ne dévoile qu'une partie de la vérité afin de distiller le message qui lui convient. C'est un personnage issu du peuple, ici Polca, qui lève le voile et divulgue d'autres faits qui permettent de montrer une vision différente de ces épisodes et d'avoir une autre lecture, comme le fait que les paroles du prophète Elisée aient eu des conséquences dramatiques : la mort de quarante-deux enfants innocents. En prenant connaissance de cette histoire, la servante qualifie cet acte de « carnicería », tant la mort de ces enfants lui paraît barbare, très éloignée de la bonté chrétienne prônée par le dogme catholique. De plus, ce fragment met en avant le rôle inversé des deux personnages. Ici, c'est le prêtre qui se sent pris en défaut par le sermon de Polca et cela le conduit à utiliser un vocabulaire familier pour parler d'épisodes du saint Livre car il se sent coupable de son action. La confusion se poursuit car la servante, en parlant de Polca, s'exclame : ¡qué endemoniado! Peut-être fait-elle allusion à son talent oratoire et à son intelligence, grâce auxquels il met en difficulté le prêtre. On remarquera pourtant que le chapitre s'intitule, « Las 666 castañas », qui est la quantité de châtaignes que le prêtre oblige Ó à ramasser, or, dans la Bible ce nombre apparaît comme celui de « la bête », c'est-à-dire le Diable. Le comportement inapproprié de don Marcelo est ici souligné car la punition imposée à l'enfant est disproportionnée. Enfin, cet épisode biblique semble tout à fait contemporain du temps de la diégèse, et le comportement de ces anges qui font leur travail de destruction rappelle fortement celui des Nationalistes qui détruisent le pays et sèment la terreur avec le soutien de l'Église tout en prétextant y ramener la paix. De plus il est précisé qu'il ne faut pas de témoin

---

<sup>458</sup> MERLO-MORAT, Philippe, « Algunas imágenes apócrifas de María y Jesús en la narrativa española contemporánea », in NOYARET, Natalie (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (III)*, Bern, Peter Lang, Leia, coll. « Liminaires – Passages interculturels », vol. 32, 2014, p. 283.

<sup>459</sup> *Ibid.*



ni personne qui puisse raconter l'horreur, tout comme dans la société espagnole. Le rôle de Polca est donc très important car il peut donner une autre version et faire entendre la voix de ceux que l'on cherche à faire disparaître.

Qui plus est, certains ecclésiastiques dépourvus d'humour ne tolèrent pas que le peuple s'interroge sur les préceptes religieux. Ainsi voit-on le père Munio interdire à Polca de jouer le rôle de cardinal « en la comparsa de los Rexumeiros » (*LAM*, p. 333) ou de se déguiser en « fulana » (*Ibid.*, p. 334). Comme les représentants de l'autorité, ils craignent de voir leur pouvoir contesté et ne veulent pas être questionnés, c'est peut-être pour cela que les gens se tournent vers Polca pour obtenir des précisions au sujet d'épisodes bibliques, et auxquelles il répond de bonne grâce. On observe d'ailleurs que, bien qu'il n'ait pas suivi d'études au séminaire, Polca maîtrise le latin et connaît la Bible. Le quatrième chapitre du livre *Los libros arden mal* commence précisément par une demande faite à Polca par les amis del Ateneo : « ¡Dinos una misa, Polca! » (*Ibid.*, p. 36). Il s'ensuit tout un échange entre les amis qui détournent le vocabulaire et la doctrine chrétienne en la mélangeant avec des éléments de culture païenne. Ainsi, le village de Polca « tenía la escala de un paraíso » (*Ibid.*, p. 37). Le fait que ce personnage considère son village comme le paradis rappelle la vision donnée dans *Las voces bajas* de l'endroit où grandit l'auteur. Il est en effet présenté comme exceptionnel, peuplé de « héros locaux » (*LVB*, p. 96). En effet, l'unicité du lieu est souvent mise en avant, il constitue « un universo propio » (*Ibid.*, p. 109), où se déroulent les événements exceptionnels : « algo que no pasaba en ninguna otra parte del mundo » (*Ibid.*, p. 80). Le souvenir marquant de ces lieux, qui constituent une sorte d'Éden, est sans doute lié à ce qu'ils se rapportent à l'enfance et à ce que l'auteur appelle « psicogeografía » (*Ibid.*, p. 160), mot qui établit un lien entre la géographie et la représentation qu'il garde en mémoire, empreinte d'une forte charge affective comme le montre l'utilisation de la majuscule dans le mot « lo Inolvidable » (*Ibid.*, p. 104) ou le terme de « expulsión » (*Ibid.*, p. 39). Toutefois, il ne s'agit pas d'une vision idyllique, comme le souligne Natalie Noyaret<sup>460</sup>, car l'auteur parle également de « un paraíso duro, con nombre de batalla » (*LVB*, p. 75). En effet, pour parler de l'enfance de son père il utilise l'expression « cárcel de los herbales » (*Ibid.*, p. 65) et dit que « nunca tuvo saudade ninguna de aquel tiempo de niño pastor » (*Ibid.*) car à son époque il devait travailler.

---

<sup>460</sup> NOYARET, Natalie, « La representación del paraíso y del infierno en la novela española actual (2000-2013) », in NOYARET, Natalie (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (III)*, op. cit., p. 299.

Dans le cadre de l'exemple extrait de *Los libros arden mal*, la comparaison de la journée avec un moment passé dans le jardin d'Éden établit un contraste avec les moments qui vont survenir ensuite, conséquence des événements historiques. Ainsi, cette journée exceptionnelle mérite « una bendición », tant elle est « un día de paraíso en la tierra. Parecía un pecado no ser feliz » ; de ce fait, il est fait mention de la « corona de elevación del sol », de « los diez mandamientos del naturismo », de « un profeta », de « un rosario astral »... Lorsque l'un des garçons observe qu'ils sèchent au soleil comme des dieux, un autre lui rétorque :

Como congrios. No me hables de dioses. Dioses griegos, dijo Holando. ... Prometeo era un libertario. El primero en romper las cadenas. Y Dionisio, otro. A ése habría que llevarlo en andas a los Caneiros. ¿Y qué me decís de Afrodita, Atenea...? ¡Minerva! (*Ibid.*, p. 42-43)

Les amis plaisantent et superposent des éléments de la religion et des dieux gréco-romains. Leurs échanges et plaisanteries sont synonymes d'insouciance, de jours heureux et ils bénéficient encore d'une totale liberté d'expression. Leurs connaissances sont également un témoignage de culture et de savoir. La tonalité légère de ce chapitre contraste avec celui intitulé « Arden los libros ». Sous le titre des chapitres quatre, cinq et six, figure la date qui permet de localiser les actions dans le temps, et qui sont respectivement : *12 de julio de 1936*, *17 de julio de 1936* et *19 de agosto de 1936*. On voit ainsi que la guerre civile a éclaté, la lumière et la chaleur naturelles du chapitre quatre « un derroche de luz » (*Ibid.*, p. 36) ont été remplacées par les feux et par la fumée que dégagent les livres en train de brûler et qui envahit toute la ville. Cette fumée s'infiltré partout et est personnifiée, tout comme le feu. Le mot « humo » est mentionné à vingt-et-une reprises dans ce chapitre et « fuego » vingt-neuf fois. Bien que le mot « infierno » ne soit pas mentionné le lecteur ne manque pas d'y penser. Les nombreuses analepses présentes dans ce chapitre permettent de souligner les changements opérés dans la ville et ses habitants à cause de la guerre. « Las grandes fogatas festivas » (*LAM*, p. 65) de la fête de la Saint Jean sont remplacées par « las hogueras » (*Ibid.*, p. 65), mot dont on relève vingt-et-une occurrences dans le chapitre. Curtis, qui observe ces feux, pense : « Esta de hoy es una extraña clase de fuego, piensa Curtis. No se le ve la lengua. Es un fuego que roe, con colmillos » (*Ibid.*, p. 65). C'est un feu particulier, hors-norme en quelque sorte :

Habían ardido muy bien las hogueras de San Juan, ese año de 1936, y el rescoldo del aroma del fuego era la grasa de la sardina untando el pan de borona, el pan de maíz, pues ése era el destino del fuego, asar el pescado y espantar los maleficios. Para eso había que saltar la hoguera siete veces. También en eso este otro fuego es extraño. No es fuego de saltar. No hay niños alrededor. Eso también es algo que diferencia a unos fuegos de otros. Que se pueden saltar. (*Ibid.*, p. 66)

Loin d'avoir une symbolique positive, les feux présents dans la ville détruisent les livres, lesquels sont également personnifiés : « un libro vivo que el fuego empezaba a lamer » (*Ibid.*, p. 98) : une phrase qui sera répétée quelques pages plus loin (p. 117). La personnification des livres, la forme des piles de livres qui brûlent, les feux<sup>461</sup>, ou encore l'utilisation du mot « carne » (*Ibid.*, p. 63) rappellent les bûchers de l'Inquisition et les condamnés qui périrent brûlés vifs :

Los libros como reos, arrestados, contra la pared. De espaldas a la gente. En fila, apretujados, sin poder estirarse, en silencio mudo. ... Aquel otro libro fue a caer junto al patíbulo. Lo agarra por el lomo. Un poco más arriba. Por la nuca. (*Ibid.*, p. 83)

Hommes et livres partagent le même destin et sont victimes du nouveau Régime comme le montre l'utilisation du même vocabulaire pour décrire leur destin commun. D'ailleurs, Polca enseigne à sa fille qu'elle doit davantage avoir peur des vivants que des morts et de l'Au-delà car les premiers sont les plus dangereux : « Con quien hay que tener cuidado es con los vivos que te destrozan la vida » (*Ibid.*, p. 347). Preuve en est le comportement de Ren interceptant le jeune Paralelepípedo à la fin du chapitre :

El mismo era ahora un experto en ese impacto sorpresivo en la nuca, que aterrorizaba a los pobres diablos que iban por la sombra intentando librarse del saludo fascista. (*Ibid.*, p. 171)

Il va sans dire que ces feux et la fumée sont la représentation de ce nouvel ordre qui envahit la population et le pays tout entier, ainsi réduit au silence :

El humo buscaba en dónde sostenerse, por dónde trepar y subir. Curtis notó cuerpo arriba las cosquillas de sus ventosas y sus zarcillos de enredadera. Trepaba por su rostro. Las guías del humo le penetraban por la nariz. Se le colgaban de los ojos. Le sellaban la boca. (*Ibid.*, p. 161)

Souvent le feu et la fumée font penser à l'enfer, cependant ici ce n'est pas l'œuvre du Diable mais bien celle des hommes. Dès le début du chapitre, le caractère exceptionnel de cet évènement est souligné :

Esto, las piras de libros, no forma parte de la memoria de la ciudad. Está sucediendo ahora. Así que esto, el arder de los libros, no sucede en un pasado remoto ni a escondidas. Tampoco es una pesadilla de ficción imaginada por un apocalíptico. No es una novela. Por eso el fuego va lento,

---

<sup>461</sup> « El libro cayó sobre unos volúmenes de *El hombre y la tierra*, la geografía de Elisée Reclus. Seguía allí, a la vista, a salvo por ahora, sobre aquella especie de peñascos que componían un atlas montañoso hacia el que trepaba el fuego » (*LAM*, p. 92).

porque tiene que vencer las resistencias, la impericia de los incendiarios, la falta de costumbre de que ardan los libros. (*Ibid.*, p. 62)

Le fait de brûler des livres est totalement inédit dans la ville et le passage montre que la réalité va plus loin que toute fiction, surpassant même l'épisode biblique que suggère l'allusion à l'Apocalypse. Il s'agit, en effet, d'une violence bien concrète infligée à des hommes par d'autres hommes qualifiés d'incendiaires.

Cette violence se retrouve également exprimée à travers deux personnages bibliques souvent cités : Caïn et Abel. Véronique Léonard-Roques rappelle que le « caractère elliptique du scénario génésiaque<sup>462</sup> » permet de multiples interprétations de cette histoire, tout comme le principe d'antinomie lié à ces deux frères<sup>463</sup>. C'est donc tout naturellement que cet épisode, souvent désigné comme étant le premier fratricide, « favorise une lecture archétypale de la guerre civile<sup>464</sup> », car « perçus comme des luttes de type fratricide, les conflits entre compatriotes appellent l'image de "l'homme loup de l'homme"<sup>465</sup> ». Le lien entre ces figures bibliques et la guerre civile espagnole est présent dans les œuvres de divers écrivains espagnols depuis Unamuno à Susana Fortes. On retrouve la figure des deux frères dans *Los libros arden mal* à six reprises. Caïn est d'emblée associé aux répresseurs dans les pensées de la Zamorana qui les voit devant les feux : « Ese Caïn tenía que oírlo » (*LAM*, p. 62). Elle renonce cependant à son propos par peur de ce qui pourrait lui arriver et songe que « será mejor dar la callada por respuesta » (*Ibid.*, p. 62). Le soldat lui avait crié auparavant : « ¡Vete con el cabrón del demonio a Monte Alto ! » (*Ibid.*) : des paroles qui contrastent avec ses actes car c'est lui qui incarne la figure du mal et qui terrorise la femme sans défense. Pour expliquer la situation du pays à Corea, Le Maniobrador de Grúas a aussi recours à cette figure biblique :

Una dictadura es una guerra permanente. El país entero está conquistado.  
¿Conquistado? ¿Quién lo ha conquistado?  
¡Caïn y el dios que lo hizo! Tú eres tonto. No tienes sentido de la historia. (*Ibid.*, p. 481)

Cette leçon déplaît fortement au jeune Corea, qui rétorque : « Y la Historia era la única asignatura que aprobaba. Historia y Religión » (*Ibid.*).

---

<sup>462</sup> LÉONARD-ROQUES, Véronique, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Paris, Éditions du Rocher, 2007, p. 9.

<sup>463</sup> « Par son système d'antinomies rapportées aux figures de Cain et Abel, le mythe favorise les lectures interprétatives où la confrontation des deux frères bibliques est celle de principes universels, de voies opposées ou complémentaires qui s'offrent à l'être humain », *ibid.*

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>465</sup> *Ibid.*

Une fois de plus, Caïn incarne la force brutale qui s'impose, ce en quoi il semble épaulé par Dieu. Cette connivence semble se reproduire concrètement dans ce cas précis, comme le suggère dans la phrase, l'alliance des deux domaines dans lesquels Corea réussit. C'est aussi par le biais d'un vocabulaire issu de la religion que Héctor Ríos reproche à son ami, le juge Samos, ses croyances aveugles dans les idées développées par son idole, Carl Schmitt : « Tu *sacerdote*, el señor Schmitt, se equivoca cuando afirma que la historia del mundo empieza con Caïn. A partir de ahí, todo en él es un error » (*Ibid.*, p. 376). En effet, Samos aime utiliser l'épisode biblique comme exemple, afin de stimuler les partisans du nouveau Régime :

Sabía cómo despertarlos. Y nada para despertarlos como el latigazo de su maestro Schmitt. “Caïn mata a Abel. Así empieza la historia del mundo...”. [...] El juez se apoyaba entonces en otro mazazo, en este caso de otro de sus más insignes colegas, el futuro ministro: Que sin guerra no existiría la Historia. Y entonces procedía a darle un buen repaso al Antiguo Testamento. Dios tiene como atributo el de Señor de los Ejércitos”. Y quien luce en su nombre, no tema. Lo tendrá a su lado. “Como un Dios grande y terrible”. (*Ibid.*, p. 198)

Il s'appuie ainsi sur la « fécondité de la guerre<sup>466</sup> » et sur le fait que cette dernière est un « assentiment au travail de régénération du monde<sup>467</sup> » puisque Caïn, condamné à l'errance, fonde malgré tout une ville et se sédentarise. On peut y déceler une critique implicite de ce nouvel ordre que veut instaurer le Régime ainsi que ces villes qui seront soumises à un nouvel ordre basé sur la peur et la répression, appuyé en cela par la religion. C'est précisément cet aspect que conteste et condamne Ríos qui va démonter cette théorie dans l'ouvrage qu'il écrit et dont un fragment est reproduit dans le chapitre : « Una “fiesta sagrada” ». Il y dénonce le bellicisme de Schmitt et sa volonté de transformer les idées en « armas afiladas » (*Ibid.*, p. 594), de donner une lecture erronée des Écritures et enfin d'être un imposteur<sup>468</sup>. On peut remarquer

---

<sup>466</sup> *Ibid.* p. 60. « Unamuno n'a cessé de souligner la fécondité de la guerre, à laquelle il rapporte la fondation de la civilisation », *Ibid.*

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>468</sup> « “[...]Y Caïn mató a Abel. Así comienza la historia de la humanidad.” Ése es el lapidario principio de Schmitt. En una conferencia en la Universidad de Colonia, en 1940, instruye a los estudiantes para que sepan convertir ideas y conceptos en «armas afiladas». Todo su pensamiento está marcado por una impronta bélica. Incluso la «verdadera» política, que considera inseparable de la dialéctica amigo-enemigo. Tampoco sus abundantes imágenes o metáforas de inspiración religiosa son ajenas a la idea de un teocrático totalitarismo que tanto influirá en sus amigos españoles. No por casualidad encontrará las mayores afinidades en algunos de aquellos que propugnaban «la santa intransigencia, la santa coacción y la santa desvergüenza». Schmitt se define como «un Epimeteo cristiano». Epimeteo desoye el consejo de su hermano Prometeo y se casa con Pandora, quien abrirá la jarra o la caja de la que saldrán las fuerzas devastadoras. «Yo soy católico no sólo de acuerdo con mi religión», escribe en 1948, «sino también de acuerdo con mi origen histórico, y, si se puede decir así, de acuerdo con mi raza». La más acabada construcción de su identidad es el carácter de *katechon*. Un concepto extraído de la apocalíptica cristiana, y en concreto de uno de los textos más enigmáticos del Nuevo Testamento, la Segunda Carta a los Tesalonicenses. Hay un poder o persona (*ho katechon*) que frena la llegada del «impío» (*ho anomos*), que lo «mantiene a raya». Aquel que se arroga el papel de *katechon*, y es el caso de Schmitt, estaría cumpliendo una misión providencial, sagrada. Es preciso añadir que en la apocalíptica cristiana hay otra corriente: el disfraz más perfecto, más acabado, del “impío” sería presentarse como *katechon* » (*LAM*, p. 594-595).

la parfaite connaissance qu'a le personnage de la Bible, ce qui lui permet de livrer une autre lecture, opposée à celle de Schmitt et de ses suiveurs.

Polca est un autre personnage qui connaît parfaitement la Bible et l'histoire de Caïn et Abel. Comme à son accoutumée, ce personnage va évoquer le frère de ces deux personnages, Set, trop souvent délaissé selon lui :

No, fue un hijo, un tercer hijo del que casi no se habla y que debía de ser el de mejor madera. Aquí se llevan toda la fama Caïn y Abel. El tercer hombre no debía de querer ninguna publicidad. Pero fue él, Set, quien enterró a su padre. Y en la tierra que cubre a ese primer muerto hinca un olivo. De ese olivo es del que sale el madero de la Santa Cruz. (*Ibid.*, p. 347)

Et Polca d'ajouter : « A mí me parece un detalle importante. Lo de que decidan salir juntos, sin distinciones (*Ibid.*) ». Le fossoyeur préfère, en effet, donner le protagonisme à celui qui est oublié dans les récits et qui pourtant est de « mejor madera », ce qui renvoie une fois de plus à ce que Manuel Rivas se propose de faire dans ses ouvrages.

Ces différences d'interprétations de la Bible rappellent ce que l'on peut lire dans l'avant-propos de l'ouvrage *Figures bibliques, figures mythiques* :

Le caractère ambigu des récits bibliques constitue bien souvent la faille dans laquelle s'immiscent les artistes. Pourquoi Dieu, par exemple, refuse-t-il le sacrifice de Caïn ? Que pense Abraham s'apprêtant à sacrifier Isaac ? Comment Jacob peut-il voler la bénédiction d'Esau ? Autant de questions suggérées, mais non résolues. La Bible est un livre silencieux : toute réécriture, toute poésie biblique appelle une herméneutique<sup>469</sup>.

C'est aussi ce que souligne Manuel Rivas lors d'une conférence donnée en 2019. Selon ses mots, « la boca de la literatura<sup>470</sup> » se retrouve également à l'église à travers les histoires présentes dans la Bible, ce « libro maravilloso de historias y también terrible ». Ces récits captaient l'attention de l'auditoire d'autant plus, que le prêtre y mettait beaucoup d'emphase. Certains passages laissaient les paroissiens indifférents, comme le fait que lors du déluge il ait plu sans cesse quarante jours et quarante nuits, car, en effet, dans leur région ils étaient habitués aux pluies abondantes et très fréquentes. À l'inverse, d'autres épisodes provoquaient leur curiosité. L'auteur en cite un, qui l'a particulièrement marqué : celui de l'arche de Noé, de la colombe et du corbeau envoyés afin de s'enquérir de la baisse du niveau d'eau. Le fait que le prêtre ne mentionne pas le retour du corbeau l'intriguait beaucoup et suscitait des questions. Manuel Rivas ajoute que, après y avoir beaucoup réfléchi et suite à ses expériences

---

<sup>469</sup> HUSSHERR, Cécile, REIBEL, Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques*, op. cit., p. 13.

<sup>470</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexas0>>, page consultée le 20 juin 2022.

professionnelles, il a trouvé la réponse : « Claro, la paloma era periodista, venía con la información, pero el cuervo era poeta, iba hacia lo desconocido ». La vision que donne l'auteur de ces oiseaux, auxquels il avait déjà dédié un poème, « *El cuervo de Noé*<sup>471</sup> », va à l'encontre de l'image plutôt négative habituellement associée aux corbeaux et dont Chevalier et Gheerbrant nous disent qu'elle n'est que très récente<sup>472</sup>. Cette comparaison du poète avec le corbeau apparaît également dans *Las voces bajas* (« el cuervo, ese vagabundo, es poeta », *LVB*, p. 67), dans le discours prononcé par Manuel Rivas à l'occasion de son entrée à l'Académie Galicienne, et également au cours du colloque qui lui fut consacré à Paris ainsi qu'à Suso de Toro.

Enfin, on peut observer que dans les œuvres de Manuel Rivas le recours aux mythes gréco-romains ainsi qu'aux figures bibliques se mélange à la faveur d'un brouillage temporel et s'adapte au monde contemporain faisant ainsi « naître des mythes nouveaux, en confrontant des personnages marginaux de la vie moderne avec des mythes anciens. Le monde « retrouve alors son origine magique, son pouvoir d'émerveillement, le caractère sacré<sup>473</sup> ». Ainsi les couturières sont-elles présentées comme « Rosas místicas » et Terranova como « un príncipe del Un-deux-trois » (*LAM*, p. 189). Pombo dut un jour « hacer de palomo mensajero » (*Ibid.*, p. 160), aimant à dire que ses chaussures provenaient « del reino de Tafiote o de la república de Dóngola, que era como denominaba a los dos zapateros » (*Ibid.*, p. 141). De même, Curtis « corría como si tuviese alas en los pies » (*Ibid.*, p. 196), Sada « tenía amigos magos », tandis que la jeune fille qu'Ó rencontre à Londres et qui crache du feu devient « un ser antiguo, una sacerdotisa ambulante » (*Ibid.*, p. 736). On perçoit une superposition d'époques et de lieux comme s'il y avait une continuité et un enchaînement harmonieux, l'expression « palimpsesto de la tierra » (*LVB*, p. 48) recouvrant alors tout son sens. Le temps passe mais on retrouve les mêmes caractéristiques, aspirations et combats chez les êtres humains, dans des cadres différents mais qui peuvent être transposables. Ce rapport au temps peut rappeler ce que Mircea Eliade dit au sujet du « Temps sacré, mythique, [qui] fonde également le Temps existentiel, historique, car il est son modèle exemplaire. En somme, c'est grâce aux êtres divins ou semi divins que tout est venu à l'existence<sup>474</sup> ». Or, c'est aussi le temps du « mythe

<sup>471</sup> RIVAS, Manuel, *La desaparición de la nieve*, op. cit., p. 139.

<sup>472</sup> « Il semble ressortir d'une étude comparée des coutumes et croyances de nombreux peuples que le symbolisme du corbeau n'ait été reçu dans son aspect purement négatif que récemment, et quasi exclusivement en Europe. On le considère, en effet, dans les rêves, comme une figure de mauvaise augure, liée à la crainte du malheur », CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 285.

<sup>473</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, op. cit., p. 151.

<sup>474</sup> ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 77.

primordial », qui détient la « vraie histoire, l’histoire de la condition humaine : c’est en lui qu’il faut chercher et retrouver les principes et les paradigmes de toute conduite<sup>475</sup> ».

À ce sujet, il nous apparaît que le vocabulaire utilisé par Manuel Rivas dans *Las voces bajas* pour décrire différentes étapes de sa vie peut être considéré comme une mise en abîme de l’existence de l’humanité. Il est question au début de « el miedo [...] primitivo » (*LVB*, p. 7), ensuite de la « cueva », du « barro », de la « arcilla » (*Ibid.*, p. 154), qui rappellent non seulement la création de l’homme mais aussi la caverne de Platon, tandis que sont également évoqués « la era » (*Ibid.*, p. 101), « la revolución » (*Ibid.*, p. 105) ou encore « el renacimiento » (*Ibid.*, p. 170). Ce vocabulaire, qui fait référence à des moments de la vie de l’auteur-narrateur, fait également penser à des périodes de l’Histoire et ainsi :

La diachronie devient synchronie, par la superposition d’évènements venus de tous les continents et de toutes les dates ; l’Histoire ne se déroule pas, mais s’enroule. C’est-à-dire que l’on retrouve la fonction poétique de Jakobson, qui consiste à projeter le principe d’équivalence de l’axe des sélections sur l’axe des combinaisons<sup>476</sup>.

L’oxymore, « arqueólogo futurista » (*LVB.*, p. 189) est une parfaite illustration de ce syncrétisme que crée l’auteur par le biais de l’écriture.

Dans les œuvres de Manuel Rivas le recours aux mythes et aux figures bibliques contribue à mettre en valeur les personnages du quotidien montrant à la fois leur singularité mais aussi le fait que certains éléments de leur vie relèvent parfois de l’épreuve. L’homme est central ainsi que sa condition de mortel et ses inquiétudes. Autant de sujets qui sont déjà présents dans ces récits fondateurs et qui continuent à interroger l’humanité comme le montre la fusion temporelle dans les récits rivasiens<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>476</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, op. cit., p. 91.

<sup>477</sup> J’emprunte ce terme à Dolores Vilavedra.

Cf. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a02/7326>>, page consultée le 20 juin 2022.



## *Conclusion partielle*

Le foisonnement de voix qui interviennent dans les œuvres de Manuel Rivas crée des récits polyphoniques où il est parfois difficile de repérer qui parle ou qui est l'instance narrative. Cette polyphonie est amplifiée grâce à des monologues intérieurs ou des narrateurs omniscients qui nous font pénétrer dans l'esprit des personnages et qui, parfois, convoquent d'autres voix. Ces processus contribuent non seulement à multiplier les voix et les points de vue mais aussi à brouiller les instances narratives de sorte qu'aucune ne domine les autres. En outre, les voix qui nous sont données à entendre sont celles de ceux laissés bien souvent en marge de la société ou de l'histoire ou que l'on a essayé de réduire au silence. Aux fins de réhabiliter leur parole, ce sont donc eux que l'auteur choisit de valoriser, inversant ainsi ce que le pouvoir autoritaire avait cherché à faire et s'employant pour sa part à mettre en lumière sont qui sont laissés dans l'ombre. C'est toujours en suivant ce même principe que cet écrivain choisit d'ancrer ses œuvres dans le contexte régional galicien, terre qui l'a vu naître et à laquelle il est très attaché. Manuel Rivas va en effet contribuer à faire connaître la Galice en valorisant ses traditions et sa culture, lesquelles occupent toujours une place importante dans ses écrits, tout comme la mer « qui corre en las venas<sup>478</sup> » des Galiciens et le phare, protagonistes omniprésents dans son œuvre et qui favorisent la projection du regard vers un « más allá<sup>479</sup> ». On peut voir, en effet, que cet ancrage régional n'est pas tourné vers l'intérieur mais, bien au contraire, ouvert sur l'extérieur, comme le semble prédisposer la position géographique du territoire galicien.

Ainsi, tout comme les cercles concentriques des pétroglyphes que l'on retrouve dans la région, l'écriture de Manuel Rivas, en partant de cet ancrage régional, s'élargit et tend vers l'universel car, quel que soit le lieu ou l'époque, seuls l'aspect humain et l'histoire des hommes sont essentiels. L'écriture poétique contribue à une tension vers le mythe, donnant à la région et à ceux qui l'habitent une aura extraordinaire qui traduit le désir de l'auteur de toujours donner de la visibilité à ce qui pourrait apparaître insignifiant et de dégager « lo extraordinario de la vida cotidiana<sup>480</sup> ». Cela se traduit également dans le choix des épisodes ou personnages issus de la Bible qui figurent dans les œuvres. Ils sont une manière d'interroger des éléments moins commentés habituellement, mettant ainsi en parallèle les êtres oubliés au quotidien et des figures bibliques. De plus, compte tenu du caractère elliptique de ces passages, les écrivains

---

<sup>478</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, page consultée le 20 juin 2022.

<sup>479</sup> <[https://www.youtube.com/watch?v=ItW-ekk\\_DAU](https://www.youtube.com/watch?v=ItW-ekk_DAU)>, page consultée le 20 juin 2022.

<sup>480</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, page consultée le 20 juin 2022.

continuent d'y puiser des sujets propres à nourrir leur imagination, comme ils font aussi avec les mythes. En la matière, force est de mentionner – et de citer – Gustavo Martín Garzo :

Creo que las grandes historias que han acompañado a los hombres a lo largo del tiempo, que pertenecen al mundo del mito, son importantes, entre otras cosas, porque hay zonas de silencio, grandes enigmas en torno a ellas. Todo eso que ocultan y guardan es el terreno en el que me he querido meter. No he tratado de contar la historia como la conocemos, sino contar lo que en esa historia está callado<sup>481</sup>.

Manuel Rivas lorsqu'il parle de la littérature et de son rôle cite une phrase prononcée par le coryphée dans *Antigone* : « Hay muchas cosas extrañas en el universo pero lo más extraño es el ser humano<sup>482</sup> ». Or, dans son étrangeté, l'être humain, selon Rivas, a plus que besoin de « la boca de la literatura ». Tel est ce sur quoi nous allons nous pencher dans une troisième partie. Quel rôle la littérature remplit-elle dans l'œuvre de Manuel Rivas ? Quelle place l'histoire et la mémoire occupent-elles dans sa production littéraire et quels liens entretiennent-elles avec la fiction ? Enfin, comment la conception de la littérature propre à cet écrivain se manifeste-t-elle dans sa création littéraire ?

---

<sup>481</sup> <<https://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/24/castillayleon/1201167815.html>>, page consultée le 20 juin 2022.

<sup>482</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, page consultée le 20 juin 2022.

## **TROISIÈME PARTIE : UN CONTRE-DISOURS**

L'histoire est un élément important dans l'œuvre de Manuel Rivas, notamment l'histoire de sa région qui est étroitement liée à celle de l'Espagne et plus précisément l'époque de la guerre civile et les années qui la suivirent. Cette composante est souvent relevée dans les articles qui sont dédiés à l'écrivain et la question de sa récurrence dans ses écrits revient fréquemment dans les entretiens. Manuel Rivas précise qu'il ne s'agit pas d'une « obsession personnelle<sup>483</sup> » et souligne l'impact mondial des événements qui eurent lieu en Espagne en reprenant les mots d'Albert Camus, selon lequel, dans ce pays on a pu vivre « la derrota de la humanidad<sup>484</sup> ». Ce conflit est, aux yeux de l'écrivain, central car il catalyse différentes choses qui se sont toujours opposées géographiquement et temporellement. De ce fait, pour lui, « la guerra civil española es la guerra de todas las guerras<sup>485</sup> » et il s'agit de « un asunto local [que] se convierte en asunto universal<sup>486</sup> ». Il est très intéressé par les mécanismes qui ont conduit à la production de haine, à l'utilisation des mots et de leur détournement. Tout cela il le met en lien avec la mémoire et l'écriture. Cependant, pour Manuel Rivas, il ne s'agit pas d'une mémoire tournée vers le passé, mais, d'une manière qui pourrait sembler oxymorique, vers le futur et l'avenir, caractéristique qu'elle partage avec l'écriture : « la memoria se mueve hacia adelante, como la escritura, como las plantas<sup>487</sup> ». Il est intéressant de remarquer dans cette citation la comparaison avec les plantes qui sont des éléments qui renvoient à la nature ainsi qu'à l'enracinement dans la terre, en un lieu déterminé. En effet, comme nous l'avons mis en évidence dans la partie précédente, l'ancrage régional est fondamental mais il tend vers l'universel comme pourrait le faire l'acte d'écriture. De plus, la mémoire semble indissociable, pour Manuel Rivas, de l'imagination qu'il nomme « levadura<sup>488</sup> » rejoignant ainsi Jean-Yves et Marc Tadié, pour qui « on retrouve moins qu'on ne reconstruit<sup>489</sup> ». On explorera alors la vision que nous donne Rivas du passé et on verra comment la version qu'il nous donne est toujours empreinte de poésie.

---

<sup>483</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.

<sup>484</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.

<sup>485</sup> Entrevista a Manuel Rivas Radio Coruña SeR, <<https://www.youtube.com/watch?v=OyrKR3beSdU>>, page consultée le 20 juin 2022.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mars 2022.

<sup>488</sup> Entrevista a Manuel Rivas Radio Coruña SeR, <<https://www.youtube.com/watch?v=OyrKR3beSdU>>, page consultée le 20 juin 2022.

<sup>489</sup> TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Éditions Gallimard, 1999, p. 9.

Nous nous attacherons également dans cette partie à montrer comment la littérature est au centre même de toute l'œuvre « rivasienne<sup>490</sup> », comment elle est omniprésente à condition que l'on soit à son écoute, et comment elle contribue à abolir les frontières temporelles. Pour cela, nous verrons combien la présence d'intellectuels, d'artistes et d'écrivains régionaux est importante dans l'œuvre de l'écrivain ainsi que sa volonté de montrer toute la richesse intellectuelle de sa région dont il fait, une fois de plus, dialoguer les représentants avec d'autres plus internationaux.

Enfin, nous nous intéresserons à la lettre même des textes afin de mettre en lumière les métaphores de la littérature présentes dans les œuvres comme pour mieux signifier ce que cette dernière représente pour l'auteur. On attachera une attention particulière au travail d'écriture car, selon les mots de son ancien éditeur Manuel Bragado, Manuel Rivas « pule y pule sus textos » tel un artisan. Nous verrons alors comment l'espace littéraire, par le biais de l'écriture, permet de créer une troisième voie capable de concilier l'irréconciliable, comme le concevaient les surréalistes. Une troisième voie harmonieuse centrée sur ce qui est fondamental dans l'œuvre de l'écrivain galicien : l'homme.

---

<sup>490</sup> D'après l'adjectif « rivasiana » utilisé par Dolores Vilavedra. VILAVEDRA, Dolores, « *Literatura en el espacio público. Rivas y su obra : un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica* », Universidad Nacional de La Plata. *Olivar*, vol. 16, n° 24, diciembre 2015. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a02/7326>>, page consultée le 22 juin 2022.

### III. A. L'HISTOIRE REVISITÉE

L'Histoire est une composante importante dans les cinq ouvrages qui sont l'objet de notre étude même si elle occupe une place plus ou moins prépondérante suivant les récits. Dans *Los libros arden mal*, le fait qu'une photo attestant un fait historique avéré et sa légende figurent juste après la dédicace, augurent déjà du rôle que cet évènement aura dans le livre. Il s'agit d'un épisode survenu lors de la guerre civile espagnole qui, avec la dictature, sont des évènements récurrents dans les œuvres de Manuel Rivas et même, les caractérisent. Ce sont d'ailleurs des récits comme *La lengua de las mariposas* ou *El lápiz del carpintero* qui contribuèrent très largement à la popularité de l'écrivain. On peut, de surcroît, ajouter qu'ils participent de la volonté qui anime la société espagnole, de cette époque de revenir sur ce passé traumatique, de lutter contre l'oubli et de récupérer la mémoire, comme le soulignent les travaux d'universitaires d'Elvire Diaz<sup>491</sup>, Raquel Macchiuci<sup>492</sup> ou encore Ana Luengo<sup>493</sup>. Même si ces deux faits de l'histoire d'Espagne ne sont pas placés au premier plan dans les autres ouvrages, des allusions y sont faites régulièrement et ils sont aussi montrés comme la cause de certains phénomènes sociétaux, notamment l'immigration. Tel est le cas dans *La mano del inmigrante*.

Une autre spécificité de l'œuvre de Manuel Rivas, est que l'Histoire est toujours présentée sous le prisme du quotidien avec ses impacts directs sur la population, plus précisément ceux que l'on pourrait désigner par « los de abajo », en reprenant le titre de l'ouvrage de Mariano Azuela<sup>494</sup>. Ana Luengo reprend l'expression de Spang afin de désigner ce même procédé qui se manifeste chez d'autres auteurs contemporains et qui consiste à traiter l'Histoire « desde abajo<sup>495</sup> ». Elle relève également le fait que dans les ouvrages, « se tiende a mostrar la historia de personajes ficticios, molientes y corrientes<sup>496</sup> », fait que l'on retrouve

---

<sup>491</sup> DIAZ, Elvire, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Mondes hispanophones, 2011, p. 10.

<sup>492</sup> MACCIUCI, Raquel, « Oscuridad y zonas grises : víctimas y victimarios: Manuel Rivas (con una coda argentina: El secreto de tus ojos) ». En: F. LÓPEZ PIELOW (ed.). Dossier : « La memoria histórica de la mano de Manuel Rivas », *Olivar* 23, 2<sup>o</sup> semestre, p. 1-15.

<[https://www.academia.edu/32342127/Macchiuci\\_R\\_2016\\_Oscuridad\\_y\\_zonas\\_grises\\_v%C3%ADctimas\\_y\\_victimarios\\_Manuel\\_Rivas\\_con\\_una\\_coda\\_argentina\\_El\\_secreto\\_de\\_tus\\_ojos\\_En\\_F\\_L%C3%B3pez\\_Pielow\\_ed\\_Dossier\\_La\\_memoria\\_hist%C3%B3rica\\_de\\_la\\_mano\\_de\\_Manuel\\_Rivas\\_Olivar\\_23\\_2o\\_semestre\\_pp\\_1\\_15](https://www.academia.edu/32342127/Macchiuci_R_2016_Oscuridad_y_zonas_grises_v%C3%ADctimas_y_victimarios_Manuel_Rivas_con_una_coda_argentina_El_secreto_de_tus_ojos_En_F_L%C3%B3pez_Pielow_ed_Dossier_La_memoria_hist%C3%B3rica_de_la_mano_de_Manuel_Rivas_Olivar_23_2o_semestre_pp_1_15)>

<sup>493</sup> LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, Edición Tranvía Walter Frey, Berlin, 2004, p. 101.

<sup>494</sup> AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, Cátedra, 2003.

<sup>495</sup> LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria, op. cit.*, p. 48.

<sup>496</sup> *Ibid.*

dans les récits de Manuel Rivas et qui rappelle, comme nous le verrons, le concept de « intrahistoria » développé par Miguel de Unamuno. Quand l'auteur évoque sa relation à l'écriture il parle de « obligación moral, la de escuchar las voces bajas de la sociedad, del mundo<sup>497</sup> » et précise :

Por eso al escribir procuro huir de los discursos programáticos, políticos y me gusta hablar de cosas como la común decencia, la utopía razonable de establecer que no hay mundos perfectos pero sí que lo moral, insisto, la común decencia, lejos de la corrupción, el afán de dominio sobre otros semejantes, la subyugación, eso debería ser lo anómalo<sup>498</sup>.

On voit que la proposition de Manuel Rivas est de livrer une vision de l'Histoire personnelle, où la place de l'être humain est centrale.

Le fait de laisser la parole à ceux qui longtemps en ont été privés, permet alors d'apporter un nouvel éclairage sur le passé ou une autre version. Le recours à une écriture poétique est un moyen pour faire revivre un passé qui ne cherche pas à témoigner fidèlement de LA réalité mais seulement à donner UNE autre approche des événements, imprégnée par les propres souvenirs et émotions de l'auteur.

### III. A. 1. L'intra-histoire

Pour parler de l'impact de l'Histoire dans la société, Miguel de Unamuno utilisait une métaphore marine qui permettait de montrer la différence entre les strates supérieures et inférieures de la société :

Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del « presente momento histórico », no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respeto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se

---

<sup>497</sup> « Escribir no es un peso, respiro mejor. La literatura tiene una parte de sombra o no es literatura. También la veo como una obligación moral, la de escuchar las voces bajas de la sociedad, del mundo, y también las voces bajas de los animales y de la naturaleza », en CRUZ, Juan, « Manuel Rivas “Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos” ».

<<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 10 juillet 2022.

<sup>498</sup> *Ibid.*

levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madrèporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia<sup>499</sup>.

Lors de la parution de *Las voces bajas*, Manuel Rivas déclare lui-même : « Habrá quien diga que es realismo mágico, yo digo que son las voces de la intrahistoria<sup>500</sup> », « *Las voces bajas* son las voces de la intrahistoria<sup>501</sup> », ou encore : « Hay mucho de intrahistoria común en este libro<sup>502</sup> ». On peut aussi remarquer des similitudes en matière de vocabulaire pour désigner la même réalité : « el mar silencioso », « la vida silenciosa », « la silenciosa labor ». Tous deux soulignent le labeur des masses qui restent dans l'ombre alors que le premier plan est occupé par les « héros », mis en lumière par les récits historiques traditionnels. Si Unamuno évoque « el mar [...] hondo », Manuel Rivas parle de « bajas », soulignant tous deux le niveau inférieur auquel elles sont reléguées malgré leur importance. Unamuno poursuit ainsi : « sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido ; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia<sup>503</sup> ». Cette citation peut immédiatement faire penser au contexte politique de l'Espagne, où la guerre civile et la prise de pouvoir par le général Franco vont plonger le pays dans une période sombre et difficile pour la population, et cruelle envers les opposants au dictateur. Ce sont précisément ces conséquences et ces impacts que l'écrivain nous donne à voir depuis la perspective de ceux qui en ont souffert dans leur quotidien, ou « desde dentro » pour reprendre l'expression utilisée par l'écrivain Juan Eduardo Zúñiga, qui, interrogé sur la récréation littéraire de l'Histoire, met en avant le rôle important de la « intrahistoria » en ce sens qu'elle permet de compléter la vision des événements :

Creo en la literatura de ficción cargada de responsabilidad. La Historia sirve para enriquecer el tejido de la invención literaria. Es una valoración de los hechos desde la intrahistoria, poco atendida por los historiadores. Lo que se busca es recrear la cotidianidad que arma la Historia y que puede utilizarse en la literatura para ver todo desde dentro hacia fuera. El lector se siente con estos libros más completo al entrar por los caminos afectivos de la Historia<sup>504</sup>.

---

<sup>499</sup> UNAMUNO, Miguel, *En torno al casticismo*, Alianza Editorial, 2017, p. 49.

<sup>500</sup> CONSTENLA, Tereixa, « Rivas merodea por su memoria », *El País Cultural*, Madrid, 21 dic. 2012. <[https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501\\_499799.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html)>, page consultée le 20 juillet 2022.

<sup>501</sup> RIVAS, Manuel, « Historia íntima de *Las voces bajas*: Los reyes y los cabezudos », <[https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vozes-bajas-los-reyes-y-los-cabezudos\\_b\\_2142697.html](https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vozes-bajas-los-reyes-y-los-cabezudos_b_2142697.html)>, page consultée le 20 juillet 2022.

<sup>502</sup> GARRIDO, Benito, « Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas* », *Culturamas la revista de información cultural en Internet*. <<https://www.culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>, page consultée le 20 juillet 2022.

<sup>503</sup> UNAMUNO, Miguel, *En torno al casticismo*, op. cit., p. 49.

<sup>504</sup> ZÚÑIGA, Juan Eduardo, « La Historia enriquece la invención literaria », *El País*, 15-02-2003. <[https://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221_850215.html)>, page consultée le 22 juillet 2022.



L'universitaire Ana Peñas Ruiz évoque également cette tendance développée au vingtième siècle d'accorder de l'importance aux « asuntos históricos » « desde abajo », frente a la perspectiva desde arriba de la historia tradicional<sup>505</sup> », et de « dar la voz a la gente corriente<sup>506</sup> ». Elle résume ainsi :

Tal como se ha podido comprobar, en el plano historiográfico hay que esperar hasta el siglo XX para ver proliferar nuevas formas de pensar la historia que tienen como objeto « el encuentro con el otro », que consideran la cultura popular en sí y por sí misma, sin anteojeras de paternalismo crítico o de subordinación a una “alta cultura” y que contemplan de manera frontal y directa a los nuevos sujetos de la Historia, a toda clase de objetos que tienen una historia que contar<sup>507</sup>.

Comme il a été signalé, l'altérité induite par l'expression « encuentro con el otro » est un fait important dans l'œuvre de Manuel Rivas et l'on observera que dans les ouvrages qui nous occupent, la vision et le vécu d'évènements en lien avec l'Histoire sont livrés à travers le prisme de personnages qui appartiennent au peuple. Dans la partie précédente de ce travail, nous avons montré que la parole est très souvent donnée à des personnages humbles ou laissés à la marge comme Polca, le fossoyeur, sa fille, Ó, la lavandière, dans *Los libros arden mal*. Dans *La mano del emigrante*, le narrateur anonyme est employé dans un hôpital londonien. Ceci relève de la volonté de l'écrivain de montrer un quotidien de labeur et aussi de partager les aspirations, les sentiments et la vision de la société depuis le point de vue de ceux que l'on pourrait nommer le peuple qui ne participent pas directement aux prises de décisions au niveau de l'État mais qui, néanmoins, en sont affectés quotidiennement comme le mentionne Elvire Diaz au sujet du récit *Las voces bajas* : « Ces voix appartiennent à l'intrahistoire, l'autre histoire face à l'histoire officielle, celle des vaincus auxquels Rivas rend la parole<sup>508</sup> ».

Par ailleurs, on peut composer un ordre chronologique dans récits, même s'ils comportent des analepses et des prolepses, ce qui permet de percevoir les évolutions opérées dans la société. Ó, la lavandière de *Los libros arden mal* en est un parfait exemple. Elle dit

---

<sup>505</sup> PEÑAS RUIZ, Ana, « Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia » en *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2016, p. 497. <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/112114/1/08564\\_130474\\_835\\_.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/112114/1/08564_130474_835_.pdf)>, page consultée le 22 juillet 2022.

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> *Ibid.* p. 505.

<sup>508</sup> DIAZ, Elvire, « Esos días azules y este sol de la infancia » (A. Machado). Mémoire individuelle et mémoire collective dans *Las voces bajas* (2012) de Manuel Rivas. <[https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_3/SHF%20HispanismeS%203%20DIAZ%20Elvire.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_3/SHF%20HispanismeS%203%20DIAZ%20Elvire.pdf)>, page consultée le 22 juillet 2022.

qu'elle est l'une des dernières lavandières de la ville et elle refuse de devenir une figure pittoresque :

De hecho ella, Ó, la hija de Olinda, era una de las últimas lavanderas de Coruña. Como Amalia, desde que se había abierto Leyma, la Central Lechera, era una de las últimas lecheras. Ó ya se daba cuenta, que empezaban a fijarse en ella cuando llevaba la carga de ropa. Hasta hace poco, no. Aunque llevase un atado enorme en la cabeza, grande como un aerostático, pues aun así no miraban mucho para ella. Sin embargo, últimamente le habían hecho varias fotos yendo por la calle. Y en grupo, con la otra lavandera, Ana, y con la lechera, Amalia, que era quien decía: ¡Aún vamos a salir en las postales típicas! (*LAM*, p. 629)

Cet extrait met en avant le paradoxe de la situation de ces femmes : elles ne deviennent visibles que parce qu'elles sont une image du passé, leur métier est en voie de disparition de se du fait du développement des machines à laver le linge. Cependant, jusque-là elles étaient invisibles aux yeux de la société et surtout de ceux qui les employaient, comme le souligne la fin du chapitre : « en ese momento, ella era la persona más visible de toda la ciudad. [...] Pero el juez no la vio » (*Ibid.*, p. 631). La mère de Ó connaît également cette situation d'invisibilité due, non seulement à sa condition sociale, mais aussi à la situation politique. À travers tout un passage dont la focalisation interne nous permet de pénétrer ses pensées, ainsi que l'utilisation du style narrativisé, nous pouvons connaître les bouleversements de son quotidien mais aussi l'incompréhension et l'indignation qu'elle éprouve face à ce qu'elle doit subir au quotidien comme le soulignent ses questions :

¿Quién había violado y cortado los pechos y torturado hasta la muerte a la bibliotecaria, esposa del gobernador republicano, tras hacerla abortar? ¿Quiénes eran los depuradores? Debería sentirse honrada por ser depurada. Deberían ser un consuelo esas murmuraciones que oía cuando pasaba. (*Ibid.*, p. 209)

Olinda est l'exemple de ce que vécut de nombreuses femmes à cette époque-là :

[...] la despidieron de la fábrica de fósforos Zaragueta. En realidad, despidieron a todo el personal, la mayoría cerilleras, unas trescientas, y declararon ilegal el sindicato en el que estaban organizadas. [...] Muchas de las cigarreras de la fábrica de tabacos de la Palloza y de las cerilleras de la fábrica de fósforos de Castiñeiras vivían, como Olinda, en las afueras de la ciudad. (*Ibid.*, p. 208)

Le passage se poursuit avec le récit des habitudes de ces femmes : « salían muy temprano [...] iban [...] llevaban, construían [...] » qui montre bien les difficultés de leur quotidien. L'évocation de las « cigarreras » et de leur syndicat déclaré illégal est aussi un hommage rendu au combat de celles qui ont été des pionnières dans les revendications sociales de leurs droits et dans la « sororidad », comme le montre un article paru en 2021 : « Revolución

femenina : Las Cigarreras de A Palloza<sup>509</sup> ». Déjà, la mère de Castro, dans le récit *La mano del emigrante*, racontait au narrateur l'importance dans la région de cette entreprise qui permettait aux femmes de nourrir leur famille<sup>510</sup>. Un autre secteur professionnel caractéristique de la Galice et très présent dans les œuvres, est celui des « marisqueras », qui, d'une activité informelle et transmise de mère en fille est devenue au fil des ans une activité organisée et règlementée comme le démontre la professeure Marugán Begoña dans un article<sup>511</sup>. À travers le regard de Fins Malpica et une longue description<sup>512</sup>, le lecteur prend conscience du labeur de ces femmes qui, à force de travailler dans la mer, acquièrent un grand savoir-faire et deviennent des êtres marins comme le montrent des expressions telles : « se mueven anfibias », « sus cuerpos vuelven a adoptar la forma de extraños seres marinos » (*TES*, p. 113-114).

À ces métiers s'en ajoutent d'autres, comme celui de la mère de l'auteur qui était laitière, celui de son père qui était maçon, son oncle barbier ou d'autres comme le fossoyeur Polca ou le conducteur de grues dans *Los libros arden mal*. On pense aussi à Expectación, qui était la nourrice et employée de maison de la famille du narrateur dans *El último día de Terranova* ou encore à Castro et au narrateur de *La mano del emigrante* qui travaillaient dans un hôpital londonien. Dans ce livre, la dernière partie est entièrement consacrée aux pêcheurs et à leurs récits de naufrages qui nous laisse entrevoir la difficulté de leur métier et de leurs vies. Nous mentionnons ici des personnages principaux mais, tout autour d'eux, gravitent d'autres protagonistes qui permettent de dépeindre la vie et les préoccupations de la population à une époque donnée et le fonctionnement de la société galicienne ; ainsi en vient-on à une véritable « valorização dos acontecimentos do cotidiano e do tempo presente<sup>513</sup> ». On perçoit également

---

<sup>509</sup> <<https://www.entrenosdigital.com/articulo/derechos-humanos/revolucion-femenina-cigarreras-palloza/20210304130639011084.html>>, page consultée le 24 juillet 2022.

<sup>510</sup> « Era cigarrera en la Fábrica de Tabacos, ¿sabes? El humo nos dio de comer en aquel tiempo », (*MDE*, p. 56)

<sup>511</sup> MARUGÁN, Begoña, *La organización de las mariscadoras como agentes de transformación social*, 2012, <[https://www.researchgate.net/publication/314576681\\_La\\_organizacion\\_de\\_las\\_mariscadoras\\_como\\_agentes\\_d\\_e\\_transformacion\\_social](https://www.researchgate.net/publication/314576681_La_organizacion_de_las_mariscadoras_como_agentes_d_e_transformacion_social)>, page consultée le 24 juillet 2022.

<sup>512</sup> « Escrutan desde el mar. Acostumbradas a ver de fuera adentro. De oeste a oriente. De la oscuridad a la aurora. De la niebla al amanecer. En diferentes profundidades. Varias tienen medio cuerpo, al nivel del vientre, bajo el agua. Se mueven anfibias, con eficaz lentitud, venciendo la resistencia hidráulica con su escafandra doméstica de ropa de aguas que reviste el apaño textil, todo el cuerpo como un émbolo, cavando, arañando, haciendo la cosecha del mar con antiguos aperos, azadas, rastrillos, bieldos, de mango prolongado. Aquellas cabezas cubiertas con pañoletas y recubiertas con sombreros de toda estirpe.

Habían sido su mundo. Allí en el medio estuvieron todas algún día. Guadalupe, Amparo, Sira, Adela, la madre de Belvís, de Chelín, la propia Leda con su cubo lleno de berberechos, con su saco de almejas, estuvieron todas » (*TES*, p. 114).

<sup>513</sup> FERNANDES CIPRESTE, Karla, BORGES GREGORIO, Isabella, « A intrahistoria de Manuel Rivas e as luzes da literatura sobre as sombras do pasado ». <[https://www.academia.edu/40273684/A\\_INTRAHISTORIA\\_DE\\_MANUEL\\_RIVAS\\_E\\_AS\\_LUZES\\_DA\\_LITERATURA\\_SOBRE\\_AS\\_SOMBRAS\\_DO\\_PASSADO](https://www.academia.edu/40273684/A_INTRAHISTORIA_DE_MANUEL_RIVAS_E_AS_LUZES_DA_LITERATURA_SOBRE_AS_SOMBRAS_DO_PASSADO)>, page consultée le 24 juillet 2022.

la valorisation du savoir et du savoir-faire de ces personnes, comme les lavandières capables d'identifier les prémices d'une tempête (*LVB*, p. 110), ou « le zahorí » (*Ibid.*, p. 89) apte à détecter une source d'eau, présent aussi dans *Todo es silencio*<sup>514</sup>. Preuve en est encore la description faite par le père concernant le fonctionnement du niveau utilisé en maçonnerie. La manière dont le narrateur désigne ces savoirs est élogieuse : « el albañil es el que arma todo donde no había nada, el que pone el laurel en lo alto », lit-on par exemple (*LVB*, p. 85). Mais cela n'occulte pas les difficultés du métier. Ainsi, le père du narrateur voudrait que son fils devienne peintre en bâtiment (*Ibid.*, p. 85) et sa mère lui ordonne de chercher un métier où il ne subirait pas les intempéries (*Ibid.*, p. 112). Ceci témoigne du fait que les parents veulent que leurs enfants échappent aux dures conditions de vie auxquelles les exposeraient ces métiers manuels peu reconnus et difficiles. Et, cette évolution de la société, contée depuis l'intérieur, pourrait-on dire, est perceptible dans les récits. En effet, si le père du narrateur de *Las voces bajas* « casi no pudo ir a la escuela » et que « comer no comía mucho » (*Ibid.*, p. 46), il n'en est pas de même pour ses enfants qui vont pouvoir accéder à l'éducation ; d'ailleurs, à travers le récit qu'en fait le narrateur, le lecteur se rend compte que les méthodes d'enseignement de l'époque étaient particulièrement sévères, que les élèves craignaient leurs enseignants et s'en méfiaient. L'école apparaît, d'une certaine manière, comme un microcosme de la situation vécue alors dans le pays comme le révèle le vocabulaire utilisé dans les passages suivants : « interrogatorio » (*Ibid.*, p. 28), « nos quedamos en un silencio cauto [...] un silencio mudo » (*Ibid.*, p. 28), la « vara de mando » du maître (*Ibid.*, p. 123), « el castigo físico formaba parte del régimen escolar » (*Ibid.*, p. 127), « No era un asunto del que se hablase fuera del aula » (*Ibid.*). Par ailleurs, l'évocation de l'école permet aussi de voir les évolutions de celle-ci avec, par exemple, la création du premier « instituto mixto de Galicia » (*Ibid.*, p. 157), qualifié de « revolución » (*Ibid.*).

Un autre aspect fondamental de la société galicienne est l'émigration. Les récits permettent d'aborder différentes facettes de ce sujet à travers divers personnages. Ainsi, on apprend que, à l'époque où le narrateur de *Las voces bajas* allait à l'école, même les enfants souhaitaient émigrer ce qui, d'une part, montre l'ampleur du phénomène dans la région et, d'autre part, le manque de perspectives d'avenir qui s'offraient à la jeunesse<sup>515</sup>. Émigrer c'est

<sup>514</sup> « Su padre ya descubría manantiales. Era vidente. Un zahorí. Todos los pozos de por aquí los señaló él, con las varas o con el péndulo. Hay gente así, que ve en lo oculto » (*TES*, p. 25), c'est ainsi que Leda présente le père de Chelín.

<sup>515</sup> « Años después, en la escuela de Castro de Elviña, un día el maestro nos preguntó qué pensábamos ser de mayores. [...] se oyó desde atrás como grito festivo la voz de a quien llamábamos O Roxo do Souto, que decía:

aussi ce que font la narratrice de *Los libros arden mal*, Ó, et son frère. À travers le témoignage de la jeune protagoniste, on perçoit les difficultés rencontrées face à une nouvelle langue ainsi que la découverte d'une nouvelle culture, comme lorsqu'elle constate l'importance des animaux domestiques dans le pays d'accueil : « Era algo impensable allí de donde yo venía. Que una perra pariese en la cama, encima de una colcha de raso rosa » (*LAM*, p. 720). Le rapide récit, fait par Ó, à son père de son parcours à Londres laisse entrevoir non seulement les difficultés rencontrées par les émigrés, dans les pays étrangers, dont elle est une représentante, mais aussi le comportement qu'ils adoptent afin de protéger leurs familles restées au pays :

No te lo había contado, le dije a Polca, pero antes de encontrar el trabajo del hospital fui camarera en una cafetería. Ahí no me fue muy bien. Tuve una discusión, por eso no te lo conté. El dueño estaba todo el tiempo fastidiándome. (*Ibid.*, p. 790)

Decías que estabas contenta. Escribías y decías que estabas contenta. Todo eran risas. ¿Qué iba a decir? Cuando escribo no me salen las penas. Los demás me veían, la señora y el señor Sutherland, Pinche, la perra Popsy. Pero yo no. Eran muy amables conmigo, pero yo no me veía. (*Ibid.*, p. 789)

Les paroles de Ó décrivent les postures adoptées par les émigrés afin de pouvoir faire face à l'adversité : « Con el paso del tiempo, haces chistes de los apuros » (*Ibid.*, p.719). L'émigration est également évoquée dans *La mano del emigrante* et plus précisément le déchirement ressenti par ces personnes obligées de quitter leur pays natal afin de gagner leur vie comme le suggère ce propos du narrateur : « Al principio, la maleta no pesa, por más que vaya llena. Pero luego, aunque el equipaje sea ligero, pesa lo que el hombre que la lleva » (*LME*, p. 31). On ressent également toute la tendresse et l'affection pour leur terre natale à travers le possessif utilisé dans l'expression « nuestra tierra » (*Ibid.*). Dans ce récit sont abordés les motifs de ces départs ainsi que le voyage en lui-même et, les paroles de Castro nous laissent entrevoir toute l'amertume, teintée de colère, que pouvaient éprouver ces personnes obligées de laisser leur pays et leurs familles pour des motifs économiques :

Métete con el gobierno, como todo cristo, pero no maldigas al país que te abrió la puerta. ¿O es que tengo que explicarte por qué llegamos con una maleta de cartón? Embarcamos en un tren como ganado. No había ni retretes. Tenías que sacar el culo al aire para hacer tus *business*. En la frontera de Irún, un tipo nos arengó hablando de la gloriosa historia de España. ¡Españoles! ¡Siempre con la cabeza alta! ¡Qué cabrón, un discurso! Mejor sería que nos hubieran dado una copa de Felipe II. ¡Qué bien nos vendría un trago de coñac para la posteridad! En las despedidas

---

“¡Emigrantes!” [ ... ] Los niños del Imperio soñaban con ser emigrantes » (*LVB*, p. 29). Ceci figure également dans *La mano del emigrante* : « Por eso, cuando de niños nos preguntaban qué queríamos ser de mayores, los ojos iban fugitivos de la cárcel al cementerio. Por fin, encontraban la salvación en el viejo faro. Y una voz interior exclamaba: ¡Emigrante! » (*LME*, p. 24).

todos lloramos, sí. Pero, recuerda, ¿quiénes eran los que más lloraban? Los que quedaban en tierra. Ellos sí que tenían morriña. Morriña de no poder marchar. (*Ibid.*, p. 19)

L'utilisation de certains mots un peu crus reflète la dureté des conditions du voyage, et nous constatons que si l'éloignement est difficile pour ceux qui immigrerent<sup>516</sup>, il l'est parfois davantage pour ceux qui restent au pays car ils voient ainsi s'évanouir la possibilité d'une vie meilleure. En témoigne l'expansion du sens du mot « morriña » ainsi défini par le dictionnaire de la Real Academia : « Tristeza o melancolía, especialmente la nostalgia de la tierra natal<sup>517</sup> ». C'est aussi ce que souligne le narrateur dans *Las voces bajas* :

En la emigración, se habla siempre de la morriña o saudade del que marcha a otra tierra y no de quien se queda. En quien se iba, había tristeza, pero también esperanza. La tristeza desabastecida era la de quien no marchaba. En aquel tiempo, ya toda la emigración era a Europa, en especial a Alemania, Inglaterra, Suiza y Francia. Pero en Castro, como en el resto de Galicia, y mucho antes que Marshall McLuhan, ya habían descubierto la teoría y la práctica de la aldea global. Muchas veces para huir del medio hostil y asfixiante del caciquismo, como reflejaba aquella copla que rescató Xurxo Souto y se cantaba cuando desatracaban los grandes transatlánticos rumbo a América: «¡Ahí os quedáis, ahí os quedáis, / con curas, frailes y militares » (*LVB*, p. 120).

Cette citation illustre précisément le désir de mettre en lumière certains aspects peu traités par les historiens comme la tristesse de ceux qui ne peuvent émigrer ; elle est également significative de la fonction que la littérature remplit en matière d'intra-histoire, et de la façon dont elle doit la représenter ou la raconter :

La literatura tiene que contar la intrahistoria, las emociones, los sentimientos de las personas, aproximarse a las zonas de sombra de la historia, que es algo diferente de lo que hacen los historiadores<sup>518</sup>.

De cette manière, le lecteur comprend à la fois la peine de ceux qui restent et leur joie quand les émigrés reviennent au pays avec leur valise comparée à « un arca en la que venían las maravillosas novedades » (*LVB*, p. 120). L'impact de cette émigration au quotidien est également souligné à travers les noms de certains commerces qui renvoient aux pays où ont émigré leurs propriétaires :

---

<sup>516</sup> Dans *La mano del emigrante*, on nous parle également du départ de Rosalía, une galicienne qui voyage en même temps que le narrateur et qui « no se separaba de un bolso que abrazaba en el pecho » (*LME*, p. 38). Quelques lignes plus loin on apprend qu'il contient des noix qu'elle mange au cours du trajet « como si fuese la provisión de una ardilla » (*Ibid.*). Ces noix semblent être le souvenir de sa terre d'origine qu'elle emporte afin de pouvoir affronter le voyage.

<sup>517</sup> <<https://dle.rae.es/morri%C3%B1a>>, page consultée le 04 août 2022.

<sup>518</sup> FERNANDES CIPRESTE, Karla, BORGES GREGORIO, Isabella, *op. cit.* p. 88.

Porque Monte Alto era un barrio de esquinas, donde los nombres de bares, comercios, talleres evocaban las esquinas del mapa de América. De una calle a otra, de Buenos Aires a Montevideo. (*Ibid.*, p. 27)

Y al frente, como una modelo del calendario Pirelli, como una revolución óptica en aquella época de luto textil, allí estaba la Rubia de Vilarrodrís. Había estado en la emigración en Francia y, de regreso, abrió un bar llamado Odette. Se peinaba al estilo *garçonne*, y andaba con un aire que recordada a la actriz Brigitte Bardot. (*Ibid.*, p. 105)

Et encore, dans *Todo es silencio* :

Se detuvieron para desayunar en el local de África. Un pequeño bar y tienda que hacía esquina entre la carretera de la costa y la pista que llevaba a la nave frigorífica. (*TES*, p. 246)

Dans ce même ouvrage, est abordé un autre aspect de l'émigration : celui de son exploitation dans un but lucratif par certains individus peu scrupuleux, comme c'est le cas de Mariscal. Il n'hésite pas en effet, à monter une affaire pour faire passer clandestinement des personnes en France moyennant finance<sup>519</sup>.

L'évocation du passé à partir du point de vue des classes sociales laborieuses et de leur quotidien permet aussi d'accéder à un vocabulaire spécifique et révélateur des usages. Los « *engajadores* » (*TES*, p. 80) de Mariscal, censés lui trouver des personnes aspirant à aller en France, en sont un exemple mais nous pouvons également citer l'expression utilisée par Rumbo pour désigner le billet de cent pesetas de l'époque qu'il propose à Leda : « Toma. ¡Una morena! » (*Ibid.*, p. 43). D'autres vocables utilisés par les personnes permettent au lecteur de rentrer en contact avec la réalité de l'époque comme la « *bilbaína o económica* » (*LVB*, p. 112) utilisés pour désigner les anciennes cuisinières en fonte, « *pinche* » (*Ibid.*, p. 8) pour les apprentis, « la mili » (*Ibid.*, p. 110), ou la « *Cucaracha* » (*Ibid.*, p. 76), surnom donné au vieil autobus qui conduisait les habitants du village jusqu'à la ville de La Corogne. À cela s'ajoutent des éléments comme la moto « Montesa » (*Ibid.*, p. 9) du père du narrateur de *Las voces bajas*, la voiture de son oncle : « un Seat 600 » (*Ibid.*, p. 24) ou encore celle de Mariscal : « Mercedes Benz del 66 » (*TES*, p. 177). Enfin, le vocabulaire permet de rendre compte d'habitudes bien particulières comme dans la manière de s'occuper des potagers :

Había en el ciclo de los trabajos, y no sólo en las fiestas, una voluntad de estilo. Incluso en los cultivos de huerta. Las lechugas atadas eran la joya del valle de Elviña. Las ataban con tiras de

---

<sup>519</sup> « Y descubrió un negocio magnífico. Se hizo con un camión cisterna... No llevaba aceite, ni vino. ¡Llevaba gente! Tenía sus ganchos, los *engajadores*, en Portugal. Los emigrantes le daban todo lo que tenían para llegar a Francia. Y él, de noche, en un monte cualquiera de por ahí, los hacía bajar y gritaba: "¡Ya estáis en Francia, coño! La France, acordaos. ¡A correr, a correr!". Y ni Francia, ni hostias. Los dejaba a veces de este lado de la frontera, perdidos en cualquier monte nevado, sin comida, sin un puto duro, muertos de frío » (*TES*, p. 80).

espadaña hasta formar en círculos una pirámide acampanada. Cien lechugas, ni una más ni una menos. Se mantenía así la frescura e incluso hacían que la planta « preñase », que siguiera viva después de cortada. (LVB, p. 110)

Le fait d'accorder une place importante au monde du travail ainsi qu'à celui des fêtes, comme c'est le cas du Carnaval ou bien de la fête de « Los Caneiros » évoquée dans *Los libros arden mal* par différents personnages qui devaient y participer si la guerre civile n'avait pas éclaté, peut illustrer la perspective de l'intra-histoire dans la mesure où les dates de ces fêtes appartiennent à un « tiempo vivido », qui est celui du peuple, contrairement au temps calendaire, avec des dates commémoratives imposées par le régime comme le dit la professeure Daniela Fumis<sup>520</sup> :

Podríamos pensar, con Ricœur, que la narratividad no resuelve las contradicciones del tiempo sino que las vuelve productivas, haciéndolas trabajar. La primera cuestión a señalar en este sentido es la operación mediante la cual el texto nos muestra ese carácter problemático del tiempo: la contraposición que se produce entre “un tiempo del calendario” y un “tiempo vivido”. En la línea que ya hemos señalado, en la ruptura entre un imaginario del “discurso oficial” y otro de “lo cotidiano”, el tiempo del calendario estaría ligado al primero. El tiempo del calendario es una propiedad-apropiación del régimen. Y las fechas son motivo de conmemoración, de instauración de ritos, parte de la maquinaria de consolidación de su imaginario<sup>521</sup>.

Dans le deuxième chapitre de son livre, *La encrucijada de la memoria*, Ana Luengo rappelle que l'historien et le romancier utilisent certaines composantes communes comme les dates de l'Histoire ou encore leur mémoire personnelle en tant que « homo sociologicus<sup>522</sup> ». L'auteur va non seulement s'appuyer sur des documents, des faits historiques mais aussi sur sa propre mémoire pour rendre compte de faits « más personales y quizás irrelevantes para la marcha de los acontecimientos generales<sup>523</sup> » afin de donner une vision complète et cohérente de la période historique. À cela s'ajoute l'utilisation de « signos de historicidad *explícitos*<sup>524</sup> » qui permettent de situer temporellement l'action, comme les modèles de voiture, l'argent, cités précédemment, les musiques... et aussi « los *implícitos*<sup>525</sup> », comme par exemple la manière de penser de certaines personnes, qui relève de ce que Maurice Halbwachs a désigné par

---

<sup>520</sup> FUMIS, Daniela, « Modos de representación del pasado en la narrativa española contemporánea. El caso Manuel Rivas ». <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/login>>, page consultée le 25 octobre 2022.

<sup>521</sup> *Ibid.*

<sup>522</sup> LUENGO, Ana, *op., cit.* p. 55.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>524</sup> *Ibid.*

<sup>525</sup> *Ibid.*



« mémoire collective ». Ce dernier point est très important dans les ouvrages de Manuel Rivas car c'est celui qui permet d'accéder à un aspect fondamental pour l'auteur qui est l'être humain et sa complexité comme il le mentionnait déjà au sujet de son récit *El lápiz del carpintero* :

No estoy hablando de tratados científicos o de historia, esto es otra cosa, es la intrahistoria, es como un viaje encarnizado hacia el misterio del ser humano. Y eso seguirá siendo lo más importante<sup>526</sup>.

Dans un autre entretien accordé au journaliste Armando G. Tejeda, Manuel Rivas reprenait l'expression d'un écrivain galicien pour désigner l'Histoire qui était la « *maquinaria pesada*<sup>527</sup> » et ajoutait : « ¡Hay que tener mucho cuidado con la maquinaria pesada porque la verdad siempre, como decía Renard, es de pequeño tamaño. Y también es muy frágil<sup>528</sup> ».

On peut dire que le vécu de l'écrivain et de ceux qu'il a côtoyés, les récits qu'il a entendus et qu'il a gardés en mémoire nourrissent ses écrits. Cependant, on verra que pour Manuel Rivas réalité et fiction sont étroitement liées notamment par le biais de la littérature. Il précise :

La calidad de la literatura se mide por la calidad que coincide en la línea de sutura entre la realidad y lo que llamamos ficción, que, para mí, lo que llamamos ficción es un círculo más de la realidad. Lo que pasa es que normalmente la visión que hay de realidad es un círculo pequeño que no se corresponde con lo que es realidad<sup>529</sup>.

### III. A. 2. La mémoire active

La diosa de la memoria es Mnemosine [...], Mnemosine era la diosa de memoria, la madre de la poesía, de la danza, de las artes, de alguna forma era madre de la creación, de los procesos creativos, madre de Clío, la diosa de la historia. Hablar de literatura es imprescindible hablar de memoria [...]. Al igual que la literatura es poner libertad en el cuerpo del lenguaje, esa tarea es imposible si el lenguaje no tiene memoria. No es posible ser libre sin memoria. somos lo que recordamos, pero también somos lo que olvidamos. Pero en ese proceso de ver lo que no está

---

<sup>526</sup> ESTRADA BETANCOURT, José Luis Estrada, « En Cuba la voz más sobresaliente de la literatura gallega contemporánea » Juventud Rebelde, *Diario de la juventud cubana*, 24 febrero 2008. <<https://www.juventudrebelde.cu/cultura/2008-02-24/en-cuba-la-voz-mas-sobresaliente-de-la-literatura-gallega-contemporanea>>, page consultée le 26 octobre 2022.

<sup>527</sup> « Había un escritor gallego, un hombre muy conservador de familiar aristócrata pero muy demócrata, que era una auténtica fuente de saber, pero que se comprometió con la República y él siempre decía que hay que estar siempre en contra y tener cuidado de la maquinaria pesada. Esa era una reflexión ecológica para salvar la tierra pero también que sirve para todo. ¡Hay que tener mucho cuidado con la maquinaria pesada porque la verdad siempre, como decía Renard, es de pequeño tamaño. Y también es muy frágil ».

TEJEDA, Armando, « Manuel Rivas : “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” ».

<<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 26 octobre 2022.

<sup>528</sup> *Ibid.*

<sup>529</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqbS0>>, page consultée le 30 octobre 2022.

bien visto es imprescindible el trabajo de recordar. La memoria es además un acto, es un activismo. Recordar recordando No esta idea, convencional un poco de memoria, unos trastos que están ahí en el desván y que vamos a recuperar, unas ideas, hacer arqueología. No, no hay memoria si no hay activismo de la memoria, lo que Walter Benjamín llama, un proceso de rescate. Un proceso de rescate, además, un rescate donde además encuentras las chispas de esperanza de la historia, las encuentras en la historia. [...] La boca de la literatura está conectada con la memoria, está conectada con la memoria que es la que fermenta. La que la fermenta mediante la imaginación<sup>530</sup>.

C'est en ces termes que Manuel Rivas parle de la mémoire, qui, pour lui, induit un processus actif. Tout d'abord, comme le souligne Paul Ricœur, « la distance temporelle est inhérente à l'essence de la mémoire<sup>531</sup> » et cette distance permet en quelque sorte la fermentation. Parce que l'individu change et évolue, le souvenir de son passé changera également. C'est ce que démontrent Jean-Yves et Marc Tadié dans un essai consacré à l'histoire physique et mentale du souvenir qui s'appuie à la fois sur des travaux scientifiques et des œuvres littéraires. Dans leur introduction on peut lire : « Le rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit. Mais on retrouve moins qu'on ne reconstruit. Il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée<sup>532</sup> ». Et ils utilisent la même métaphore du grenier que Manuel Rivas :

La mémoire est aussi imaginative : loin d'être un réseau de souvenirs intacts dans lequel nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier, nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir<sup>533</sup>.

Dans les œuvres de Manuel Rivas il y a la présence de cette mémoire active, dont l'origine est une volonté délibérée de se souvenir du passé mais aussi une mémoire plus spontanée ou involontaire qui est celle que l'on retrouve chez Marcel Proust à travers l'épisode de la madeleine. Manuel Rivas revendique une fusion des deux dans ses écrits :

Hay dos tipos de memoria. En la literatura están presentes como dos tipos de memoria. También en la vida. Un tipo de memoria que era lo que Marcel Proust, que era todo memoria él, en la búsqueda del tiempo perdido llama intermitencias del corazón que es un tipo de memoria espontánea. Esa idea de la magdalena, el sabor, un sabor que de repente nos despierta tantas cosas. Yo creo que todos tenemos en algún momento ese tipo de experiencia. Puede ser un sabor, puede ser un olor puede ser un color determinado, un detalle de la vida, un pequeño fósforo que se enciende. Y otro tipo que sería una memoria más trabajada, más laboriosa, más consciente,

---

<sup>530</sup> Conferencia de Manuel Rivas. «La boca de la literatura». 1 de octubre. <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqBS0>>, page consultée le 30 octobre 2022.

<sup>531</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du seuil, Collection points, 2000, p. 23.

<sup>532</sup> TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 9.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 15.

el ir reconstruir a través de documentos. Para mí lo más importante, es que en literatura [...] la memoria no sería nada, sería simplemente arqueología, o sería un desván lleno de trastos si no actuase ahí lo que sería la levadura el fermento como para el pan, que creo que es la imaginación. La memoria para mí tiene sentido que casi mira hacia adelante. No es una especie de mirada nostálgica, sino que es algo que se mueve hacia adelante<sup>534</sup>.

Cette longue citation permet de compléter la précédente. Toutes deux donnent à voir une composante importante dans les récits de l'écrivain en lien avec la mémoire et l'évocation du passé qui est à mettre en relation avec le présent et le futur. Il y a là aussi une démarche active, pourrait-on dire, car évoquer le passé permet d'établir de nouvelles bases pour le futur. Il s'agit de garder une trace du passé, des générations antérieures, comme le montre le terme « rescate », non pas de manière figée mais en y puisant des éléments susceptibles d'améliorer le futur : « las chispas de esperanza ». La métaphore de la lumière apparaît également dans la deuxième citation par le biais « del fósforo » et l'on ne peut que penser au personnage de Olinda qui était une « misteira », ouvrière dans les usines de fabrication d'allumettes.

À une époque où en Espagne l'évocation et la récupération du passé sont importantes et vont donner lieu à « la Ley de Memoria Histórica », 2006, est publié *Los libros arden mal*. Manuel Rivas y démontre une volonté d'éclairer certains faits du passé, de donner la parole à des protagonistes oubliés ou délibérément réduits au silence par le Régime autoritaire afin de donner la version de ceux qui en ont été les victimes. Cependant, comme le relève Dolores Vilavedra, la manière dont il le fait se traduit par « una propuesta conciliadora e integradora o, por lo menos, no excluyente<sup>535</sup> ». Se souvenir du passé est important mais il est aussi essentiel de le transmettre aux générations futures. C'est sans doute pour cela que la parole est très importante pour Polca dans *Los libros arden mal*. Grâce à ses récits, sa fille Ó peut connaître le passé. Et si la mère, Olinda, garde le silence à cause du traumatisme subi, le père voit dans la transmission de ses souvenirs le moyen de les pérenniser. C'est ainsi qu'il insiste auprès de sa fille pour qu'elle se souvienne de Arturo da Silva :

Aquí no hubo guerra, nena, eso que llaman guerra fue una cacería y a él lo cazaron. [...] El futuro es incierto, dijo Polca. No sabemos lo que va a pasar. Quizá llegará un momento, hija, en que sólo tú sabrás quién era Arturo da Silva, y que existió El Resplandor en un lugar ahora tan tristón. Y conserva también esta palabra. Arturo da Silva era anarquista. ¿Anarquista? Pero... Sí, ya sé. Ya está dicho. Da miedo esa palabra. Tú déjala ahí. Ella se cuida por sí misma, no

---

<sup>534</sup> Manuel Rivas en ConversanDos, 23 oct.2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, page consultée le 02 novembre 2022.

<sup>535</sup> VILAVEDRA, Dolores, « Literatura en el espacio público. Rivas y su obra: un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica ». *Olivar*, 16 (24). <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/304>>

tiene ni pizca de grasa. Es lo único que te pido. Que la guardes ahí. Le haces un hueco, y no es preciso que vuelvas por ella. No te molesta más. (LAM, p. 405)

C'est également grâce au récit transmis par son père et repris par Ó que l'on peut découvrir l'histoire de l'homme mutilé par les soldats et jeté du pont dans le fleuve Minho comme le dévoile la dernière phrase du chapitre : « Así, contó Polca, así son las bofetadas de los muertos » (*Ibid.*, p. 225). Tout le chapitre laissait croire que nous avions affaire à un narrateur omniscient or cette dernière phrase apporte un autre éclairage. On découvre alors que Ó détient l'histoire de son père, qui, lui-même, la détient peut-être d'une tierce personne. Cette fusion des voix montre l'importance de la transmission orale de la mémoire de ce qui s'est déroulé dans le pays, ainsi transmise à la jeune génération afin qu'elle ne soit ni oubliée ni occultée. Quand Polca est sur le point de décéder Ó se souvient de cette faculté de faire revivre le passé qui la fascinait étant petite et qui permettait de lutter contre les temps gris de la dictature. Ce qui illustre l'idée exprimée auparavant d'une mémoire active qui peut trouver dans le passé une lueur d'espoir :

Me pareció que su nuez era un péndulo que le movía los labios y que el aroma de sus palabras le pronunciaba los ojos, que eran al tiempo sus ojos y sus recuerdos, en donde se veía lo que él contaba.

Ese mecanismo de Polca, puesto en marcha, iba en dirección contraria a la noche. Podía resistirla. (*Ibid.*, p. 787)

La nuit est non seulement un indicateur temporel de l'instant où se déroule la scène mais peut aussi être comprise comme la métaphore de ce qui se passe dans le pays. Le personnage de Ó a ainsi pour fonction d'être « portadora de la memoria<sup>536</sup> » comme le dit Anna Lammers. Ce personnage est aussi un exemple de ce que démontre Maurice Halbwachs dans son ouvrage *La mémoire collective* puisque sa mémoire individuelle s'insère dans la mémoire collective avec laquelle elle est en interaction et ses souvenirs sont à la fois individuels et représentatifs d'un collectif :

Il existe à chaque époque un étroit rapport entre les habitudes, l'esprit d'un groupe et l'aspect des lieux où il vit. [...] La vie de l'enfant plonge plus qu'on ne croit dans des milieux sociaux par lesquels il entre en contact avec un passé plus ou moins éloigné, et qui est comme le cadre dans lequel sont pris ses souvenirs les plus personnels<sup>537</sup>.

---

<sup>536</sup> LAMMERS, Anna, « Lugares de memoria, lugares de amnesia. La familia como colectivo amnésico en *Os libros arden mal* de Manuel Rivas ». *Olivar*, 16 (24), 2015. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/304>>, page consultée le 04 novembre 2022.

<sup>537</sup> HALBAWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 116-118.

Anna Lammers désigne la famille Crecente comme représentative de la mémoire réprimée et marginalisée. En effet, Ó est la dépositaire des souvenirs du père mais aussi de ceux que sa mère essaie d'oublier et de fuir en se réfugiant dans le silence, reflétant ainsi les deux comportements de la société face au passé. À l'opposé de cette famille se trouve celle du juge Samos. Ce personnage, contrairement à celui de Polca, parle peu du passé à son fils et élude le rôle qu'il a joué dans les événements qui eurent lieu dans la ville. C'est ainsi que Gabriel va devoir mener sa propre enquête, en fouillant dans les affaires de son père, « a la manera de un arqueólogo » (*LAM*, p. 358), et reconstituer certains faits du passé. Son personnage, discret et silencieux, lui permet d'être témoin des conversations entre son père et ses amis ce qui le conduira à faire des recherches et à dévoiler les mensonges du juge. Celui-ci souhaite occulter le passé, les actes commis et ne pas en parler, reniant par là sa part de responsabilité. C'est ainsi qu'il prétend ne pas détenir le livre volé dans la bibliothèque de Santiago Casarès, à savoir *Lo prohibido* de Galdós, que son ami Sulfe demande à emprunter. Le juge dit à son ami : « Y si he compartido contigo algún secreto, algo que no recuerdo, supongo que lo mantendrás en el cofre » (*Ibid.*, p. 438). L'image du coffre symbolise la volonté de ne pas évoquer le passé ni certaines actions et est tout l'opposé d'une mémoire active. En revanche, Gabriel joue un rôle extrêmement actif dans la réhabilitation de la mémoire que son père veut effacer, car, outre le livre de Galdós que son père prétend ne pas avoir, et qu'il retrouve très facilement dans la bibliothèque, il va, par ses recherches, faire revivre Santiago Casarès et reconstruire son passé à travers. Le Régime autoritaire de la ville s'était employé à détruire toute trace de cet homme politique de la Seconde République allant jusqu'à effacer son nom des registres :

El gobernador Arellano envía un escrito al presidente de la Audiencia con la propuesta de que se decida arrancar y eliminar la hoja del Registro Oficial donde figura inscrito Santiago Casares Quiroga. Que se le someta a un castigo hasta ahora desconocido. Hacer desaparecer su nombre. [...] ordena también que el nombre Santiago Casares Quiroga sea borrado del acta del Colegio de Abogados y de cualquier otro libro para que « las generaciones futuras no encuentren otro vestigio suyo que la ficha antropométrica del forajido ». (*Ibid.*, p. 201-202)

Ces efforts nier l'existence de ce personnage et ce qu'il représente sont vains car, à partir des documents qu'il récupère dans les affaires de son père et malgré les difficultés, car il n'y avait que des « retazos de información » (*Ibid.*, p. 454), Gabriel le fait revivre et ce qu'il découvre contraste avec le discours officiel. Car si les autorités se sont efforcées de faire disparaître la personne de Santiago Casarès des documents publics et officiels, le juge a gardé certains de ses papiers intimes comme des photos ou la correspondance avec ses parents qui

sont autant d'autres formes de transmettre la mémoire des vaincus<sup>538</sup>. Il est intéressant de remarquer qu'ici, c'est le fils d'un homme qui appartient au camp des vainqueurs qui réhabilite la mémoire de Casarès, afin de montrer un contre-discours et peut-être aussi la volonté de la nouvelle génération de remettre en question la version dominante du passé. Plus il se plonge dans la lecture de la correspondance de Casarès, plus Gabriel ressent de l'admiration et de l'empathie, comme le révèle le champ lexical correspondant : « se identificaba con lo que decía la firma », « le impresionaba el humorismo », « una alegría arqueológica » (*LAM*, p. 454). Ce vocabulaire contraste avec celui utilisé par les amis de son père : « Señorito, Masón, Hiena, Asesino, Tísico Resentido [...] Nefasto Casares » (*Ibid.*). Contrairement à Ó, il n'y a pas de transmission de la mémoire entre père et fils car Gabriel semble très différent du juge aussi bien au niveau des centres d'intérêt que de l'idéologie politique. Il est d'ailleurs plus proche de la famille de sa mère qui défend la République. À la fin du récit, il rendra certains des livres ayant appartenu à Santiago Casares à sa fille María, en choisissant ceux qui portent la signature de son père, « como un retrato caligráfico » (*Ibid.*, p. 754). Choisir ceux qui portent le nom de l'homme politique est un moyen de faire perdurer son existence, de ramener son souvenir et ils ont certainement une plus grande valeur affective. Le personnage de Gabriel pourrait incarner une certaine position par rapport au passé traumatique du pays : la volonté de le reconnaître et de l'accepter afin de mieux se tourner vers le futur.

Ce schéma de transmission générationnelle de la mémoire peut s'observer également entre deux autres personnages : el Maniobrador de Grúas et Corea. Le premier évoque l'ancien champion de boxe galicien Arturo da Silva mais le jeune homme lui rétorque : « ese campeón del que tanto hablas, dijo Corea, nadie sabe de él. Nadie se acuerda. Ni en los billares, ni en los gimnasios. ¿Arturo da Silva. ¡Ni puta idea! » (*Ibid.*, p. 478). Ceci démontre que sans transmission, une partie du passé finit par tomber dans l'oubli. À cela s'ajoute la différence entre les générations qui rend le jeune Corea moins réceptif aux vieilles histoires. Il réplique ainsi à Gabriel : « Sí, ya te he oído que es muy antiguo. Una mierda. No me gustan las cosas

---

<sup>538</sup> Puisque le Régime impose sa version des faits et donc la mémoire dominante il fallait que le peuple ait recours à d'autres moyens pour transmettre leurs souvenirs comme le relève Ana Luengo : « Entonces, la cuestión es cómo cedieron los vencidos aquellos recuerdos a sus hijos e hijas, porque sin duda alguna muchos así lo hicieron. Si la memoria dominante sólo hacía pública una partidista visión de los hechos, las otras versiones tenían que transmitirse oralmente y en pequeños círculos del ámbito de lo privado, y el círculo más privado es la familia. Pero no sólo a partir del diálogo se transmitieron los recuerdos de la guerra, sino también a partir de imágenes de humillación, silencios, anécdotas, igual que de algunos signos de tendencia a la paranoia y al terror (signos implícitos). También se transmitieron de otra forma, mediante los objetos conmemorativos de cada familia o grupo reducido (signos explícitos): una fotografía, una carta, una revista escondida, una gorra militar, una bandera o libros entre otros. Los objetos dan verosimilitud a las historias de los antecesores, y ayudan a recrear la escena de esos recuerdos legados ». LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, op., cit. p. 86.

antiguas » (*Ibid.*, p. 457) ; et le Maniobrador de Grúas d'observer : « Aquel muchacho, Corea, tenía la cabeza dura. [...] Además de la diferencia de edad, había muy pocas semejanzas » (*Ibid.*, p. 474). Le comportement de Corea peut représenter celui de la nouvelle génération qui ne comprend ni ce qui s'est passé ni le cruel comportement des autorités qui se sont attaquées à des innocents. Ainsi, le chapitre qui évoque les échanges entre le conducteur de grues et Corea commence par une brève phrase nominale : « Lo inexplicable » (*Ibid.*, p. 469). Plus loin surgit l'interrogation du jeune homme : « ¿Por qué lo mataron si era un campeón ? » (*Ibid.*), qui souligne l'absurdité et la cruauté de l'action. Pour ceux qui n'ont pas connu la guerre civile ces actes barbares semblent relever du non-sens. Néanmoins, le Maniobrador va s'obstiner :

Lo inexplicable. Eso no había cambiado con el paso del tiempo. A veces, el alcance del brazo de la grúa no bastaba para rescatar un pecio visible en el fondo del agua. [...] Lo mataron. Te lo he explicado mil veces, repitió con un suspiro de impotencia el Maniobrador de Grúas. [...] Tenía que ser discreto. Había gentes impenetrables. La memoria hace como los moluscos, segrega una concha protectora. Pero a veces él se encontraba con costras feas, repugnantes, hechas con la materia del horror: las que lo negaban. Lo de Corea era diferente. Él sentía la extraña obligación de intentar explicar lo inexplicable. (*Ibid.*)

La grue qu'il conduit semble être la métaphore de la situation du pays et de la volonté d'enfouissement du passé de la part des autorités et parler de certains sujets peut s'avérer dangereux. Cependant, il ressent la nécessité d'éclairer le jeune homme car, en ce qui concerne Corea, il ne s'agit pas de nier le passé ni de l'oublier, comme le font d'autres, mais tout simplement d'ignorance. Il doit savoir qu'à une certaine époque ce qui pouvait sembler impossible s'est produit. Le jeune homme va lui-même faire l'expérience de cette brutalité car il sera arrêté par la police et violenté pour avoir des relations avec la fille d'une riche et puissante famille de la ville. Lors de l'interrogatoire, le policier lui dit que pour ces personnes il est « Un cero » (*Ibid.*, p. 477). Ainsi, comme le dit la deuxième phrase de la citation, le temps avance mais les choses ne changent pas : les autorités et ceux qui ont du pouvoir peuvent faire arrêter des personnes et leur imposer leur volonté.

Outre Polca, Curtis est l'un des personnages du roman à se souvenir le plus intensément du passé. Ces personnages rappellent les « hommes-mémoires<sup>539</sup> » évoqués par Jacques Le Goff, qui, dans les sociétés sans écriture, étaient chargés de garder la mémoire de leur passé. Curtis va d'ailleurs arpenter la ville avec son appareil photo et immortaliser des images de ce

---

<sup>539</sup> LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, collection folio histoire, 1988, *op. cit.*, p. 113. Jacques le Goff poursuit en citant Georges Balandier qui dit qu'ils sont « la mémoire de la société » et qu'ils sont à la fois les conservateurs de l'histoire « objective » et de l'histoire « idéologique », *Ibid.*

qu'il voit, sans doute pour cela les partisans du pouvoir ne l'apprécient pas. Il est un personnage silencieux pouvant ainsi rappeler le silence imposé par le Régime autoritaire et empêchant, par là-même, la transmission de la mémoire. Mais Curtis va trouver un autre moyen pour s'exprimer à travers les photos qui représentent aussi la mémoire. Ces dernières occupent une place importante dans l'œuvre de Manuel Rivas. Nous pouvons voir après la dédicace de *Los libros arden mal*, dédié à la mémoire du « librero y naturalista » Antón Patiño Regueira, la photo qui représente la « Quema de los libros tras el golpe fascista del 18 de julio. Dársena de A Coruña, agosto de 1936 » (*LAM*, p. 8). La présence de cette photo est aussi la trace de la mémoire des évènements<sup>540</sup> qui se produisirent en ce lieu et qui rappellent le lien étroit qui existe entre espace et mémoire, comme le signale Maurice Halbwachs :

Le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. [...] Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable. Certes, les évènements exceptionnels se replacent aussi dans ce cadre spatial, mais parce qu'à leur occasion le groupe a pris conscience avec plus d'intensité de ce qu'il était depuis longtemps et jusqu'à ce moment, et que les liens qui le rattachaient au lieu lui sont apparus avec plus de netteté au moment où ils allaient se briser. Mais un évènement vraiment grave entraîne toujours un changement des rapports du groupe avec le lieu. [...] À partir de ce moment ce ne sera plus exactement le même groupe, ni la même mémoire collective<sup>541</sup> ».

Ce sont des conséquences observables dans le récit *Los libros arden mal*, après les évènements que l'on peut voir sur la photo et dans d'autres endroits de la ville :

Lo mismo sucedía en la plaza de María Pita. Los que bajaban por Porta de Aires y entraban sin saber en el espacio de la quema tenían que reaccionar en segundos ante algo desconocido, pues no podían imaginar que aquel humo tuviese que ver con los libros. No, no existía memoria de un humo así en la ciudad. En el andar apresurado, en el andar del miedo había, pues, implicaciones. Observados desde una terraza o desde la balconada del Palacio Municipal, los transeúntes trazarían ángulos obtusos en relación a las hogueras. En la manera de andar del miedo había cierta prisa, pero era una velocidad contenida que renunciaba a propósito a la aceleración. La plaza era la misma, pero había habido un cambio en la historia del andar. (*LAM*, p. 132)

Dans la mémoire des personnages va rester tout le passé de la ville avant que ne survienne la guerre ; l'épisode des livres brûlés et leurs souvenirs vont permettre de recréer l'atmosphère d'avant, de connaître différents évènements ainsi que de maintenir vivant le

---

<sup>540</sup> Jacques Le Goff précise au sujet de la photographie qu'elle « bouleverse la mémoire : elle la multiplie et la démocratise, lui donne une précision, une vérité dans la mémoire visuelle jamais atteinte auparavant, permet de garder la mémoire du temps et de l'évolution chronologique ». LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 161.

<sup>541</sup> HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 196.



souvenir de ceux qui ont disparu à cause du conflit, comme le boxeur Arturo da Silva ou encore des lieux comme El Resplandor, La Academia de Baile, Panadeiras ... Curtis, gardien de la mémoire, parcourt la ville avec sa caméra photographique et fixe les événements. Leica, à qui appartenait l'appareil, louait déjà sa mémoire qu'il qualifiait de « fotográfica [...] una cámara sin obturador » (*Ibid.*, p. 67). Curtis est en quelque sorte le dépositaire de ce passé et peut le faire revivre, ce à quoi il s'emploie tout au long du récit :

Muchos años después, cada vez que pasaba por allí con su cámara y el caballo Carirí, Curtis buscaba la ventana y el cristal, como placa, le devolvía la imagen de Vitola. Era sencillo. Había que fotografiar al revés. En vez de aprisionar las imágenes, soltarlas. (*Ibid.*, p. 75)

L'ami de Curtis, Luis Terranova, utilisait l'adjectif « portentosa. [...] Por-ten-to-sa » (*Ibid.*, p. 110) pour qualifier sa mémoire qui paraît tellement importante qu'il est précisé que « tenía el don aquel de la memoria » (*Ibid.*, p. 109). On apprend aussi qu'il aidait déjà son ami à se souvenir des paroles des chansons : « Su memoria vivía dentro de la del amigo » (*Ibid.*, p. 109), tout comme Polca qui aidait aussi le prêtre qui perdait la mémoire et pour qui il était devenu « su segunda memoria » (*Ibid.*, p. 47). C'est également le cas de l'inspecteur Mancorvo qui « actuaba como memoria de Ren cuando éste estaba ofuscado y sumido en una especie de nicho cronológico » (*Ibid.*, p. 668). Ren est, en effet, un policier adepte des méthodes violentes pratiquées en toute impunité aux yeux de tous, alors que Mancorvo a compris que les temps changent et qu'il faut dissimuler davantage leurs pratiques.

De la même manière, Curtis sait que, même s'il se souvient de ses amis et les regrette, il ne peut les nommer ouvertement car cela lui causerait des ennuis :

Se dio cuenta de que había cosas y personas que pedían no ser nombradas. Quedar exentas de las palabras. [...] Por el bien de él, por el bien de ellos. [...] Si le preguntasen quién era Sada, diría: No sé, no lo veo. Y Sada lo llamaría aparte: ¿De verdad no se me ve, Curtis? ¡Alabado sea Dios, viva el Paragüero del Universo! (*Ibid.*, p. 181)

On remarque que le verbe « ver » se substitue au plus attendu verbe « recordar », comme pour mieux souligner la mémoire visuelle de Curtis et sa fonction de témoin oculaire, pourrait-on dire, du passé et des événements qui ont détruit ce passé. Ce personnage est surnommé « Hércules », comme le phare, monument emblématique de la ville, omniprésent dans le récit. Curtis partage avec cet édifice la stature imposante et le statut de témoin muet qui voit tout. Sans doute pour cela, sa présence est dérangeante :

Su mirada orbital le causaba inquietud. No a él, sino a la memoria. La memoria del carajo, siempre a su aire. Iba detrás de las cosas sin su permiso. [...] El caso es que entre el caballo y el fotógrafo lo pusieron nervioso. Era mucho mirar. [...] ¿Por qué no se había marchado él también en vez de andar recorriendo la ciudad como un fantasma con un cuadrúpedo de madera? (*Ibid.*, p. 388)

La présence de Curtis active la mémoire et pourrait d'une certaine manière réveiller la mauvaise conscience de Dez pour les actes qu'il a commis. Il en est de même avec les poèmes que reçoit le juge Samos, lui rappelant le vol de livres qu'il a commis ainsi que sa part de responsabilité dans la destruction des ouvrages :

¿Qué carajo pasó aquel día, Samos? [...] Yo ya no me acuerdo, dijo Ren. El juez lo miró y calló. Habían pasado varias cosas. Tampoco él se acordaba, pero su memoria sí. Ventajas y desventajas de tener tan buena memoria. La memoria a veces anda a lo suyo, pensó el juez. Cuando te das cuenta, sin querer, tienes entre manos un libro con los cantos quemados que estaba allí, en la recámara. Podía ir en busca de otros, de otras joyas de bibliógrafo que también andaban por allí, ediciones inglesas con dorado en los cantos o dibujos en acuarela, maravilla de los impresores de Albión. Pero no, cuando se dio cuenta, lo que había hecho la memoria de las manos era ir a por aquel libro con los cantos y los bordes quemados con el símbolo de la vieira en la portada, el librito de los *Seis poemas galegos*. Con las cosas que habían pasado, justo tenían que ir a morir ese día el poeta y el editor, el 19 de agosto, el día de la quema. Tenía que estudiar esa ley que no estaba en los códigos. La de la casualidad. Causalidad, casualidad, qué endemoniadas son las palabras. (*Ibid.*, p. 384)

Les livres semblent exercer une attraction sur le juge et lui rappellent les exactions commises par le camp auquel il appartient. Les livres, ou encore les poèmes dans ce récit, rappellent l'interrogation soulevée par Óscar Bazán Rodríguez concernant la voix entendue par Herbal, le personnage de *El lápiz del carpintero* : ne pourrait-elle pas être « ¿la voz irreal de su conciencia ?<sup>542</sup> ».

Un autre personnage qui souffre également de ce que l'on pourrait appeler un excès de mémoire est Mariscal dans *Todo es silencio* :

Yo, desde luego, me acuerdo de todo. Estoy preocupado por la memoria. Todos se quejan de la memoria. Y yo cada vez me acuerdo de más cosas. Voy recalando en todos los nombres, en todos los recuerdos. Y eso es, a veces, *una ausencia de conforto*. (*TES*, p. 139)

À l'inverse de ceux qui perdent la mémoire, Mariscal est peiné par le fait d'en avoir trop. L'adjectif « preocupado » et l'expression « *ausência de conforto* » traduisent le mal être et la gêne que cela occasionne chez lui, comme si tous les souvenirs du passé le hantaient.

---

<sup>542</sup> BAZÁN RODRÍGUEZ, Óscar, « *El lápiz del carpintero* : la voz de los silenciados », <Dialnet-EILapizDelCarpintero-4953172 (1).pdf>, page consultée le 18 décembre 2022.

D'ailleurs, au cours d'une conversation, le docteur Fonseca lui dit qu'il aurait bien des choses à raconter : « Unas magníficas memorias diabólicas » (*Ibid.*, p. 94), faisant allusion à son passé trouble.

Dans ce même récit, « la subinspectora Mara Doval » (*Ibid.*, p. 195) est un autre personnage présenté comme ayant une excellente mémoire. Fins Malpica, travaille avec elle et la décrit en ces termes : « En confianza como *Mnemosine* o también *la Profesora* [...] –La diosa de la memoria, señor. La mismísima *Mnemosine*. Todo está en esa cabeza » (*Ibid.*, p. 196).

Il existe néanmoins une différence entre la mémoire de Mara et celle de Mariscal. Celle de la première relèverait davantage de ce que Jean-Yves et Marc Tadié nomment « mémoire volontaire<sup>543</sup> » qui « est la forme de mémoire la plus proche de l'ordinateur<sup>544</sup> ». C'est d'ailleurs avec humour que Fins souligne cette capacité : « Esperó. Sabía que ella estaba rumiando la información. El Departamento de Test de Mentira de la diosa *Mnemosine* trabajando a tope » (*Ibid.*, p. 215). Une plaisanterie reprise par Mara elle-même, quand elle répond : « Informando *Mnemosine* » (*Ibid.*, p. 213). Ces éléments, qui restent gravés dans la mémoire, font également penser à l'image de la « cire imprégnable, don de *Mnémosyne*<sup>545</sup> », utilisée par Platon. « Ce qui s'empreint, nous en aurions mémoire et science tant que persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point<sup>546</sup> ». Tout comme le langage et le silence sont les deux faces d'une même pièce, la mémoire et l'oubli sont indissociables. « Une des conditions de la mémoire, c'est l'oubli », « vivre, c'est acquérir et perdre<sup>547</sup> » sont des maximes utilisées par Tadié pour synthétiser la thèse de Ribot, principal fondateur de la psychologie scientifique. Ricœur souligne, quant à lui, que la métaphore de la cire « conjoint les deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l'oubli<sup>548</sup> ». Manuel Rivas exprime cela en ces termes : « somos lo que recordamos, pero también somos lo que olvidamos ». S'il y a différentes sortes de mémoire, il y a également différents types d'oubli que nous allons évoquer. Notre cerveau n'ayant pas la faculté de tout retenir, excepté le cas de personnes mnésiques, oublier est un acte normal. Cependant, quand il est excessif il devient une maladie : l'Alzheimer. Dans les récits qui nous occupent, certains personnages souffrent de ce trouble. Hormis le cas du prêtre don Benigno dans *Los libros arden*

---

<sup>543</sup> TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire, op. cit.*, p. 162.

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>546</sup> TADIÉ citant Platon (*Le Théétète*), Gallimard, p. 129.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>548</sup> RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 10.

*mal*, auquel Polca sert de « segunda memoria » (*LAM*, p. 47), ce sont toujours des protagonistes féminins. On relèvera Amparo, la mère de Fins Malpica dans *Todo es silencio*, Comba dans *El último día de Terranova*, Olinda dans *Los libros arden mal* et enfin la mère du supérieur de Fins Malpica<sup>549</sup>. Amparo et Comba se réfugient dans des périodes heureuses de leurs vies comme pour mieux supporter leur peine et peut-être fuir l'absence laissée par leurs conjoints disparus. Concernant Comba, il est précisé que :

No había perdido la memoria, sino que escogió una, estacional, la de la primavera de la vida. [...] Vivía en la juventud. En los tiempos en los que cosía con su madre en la casa de la calle Sinagoga. De repente, decía alarmada:  
¿Están<sup>550</sup> escondidos detrás de la pared? (*UDT*, p. 61)

Pour ce qui est d'Amparo :

El tiempo que ella conservó fue justamente el que vivió hasta que de joven se marchó de Uz a Noitía, donde se casó con Lucho, y se fue a vivir a la casa marinera de A de Meus. Él sabía que la dinamita no sólo había estallado en el barco. La madre, a su manera, puso fin a una vida en la que él también iba incluido. (*TES*, p. 112)

Les verbes à la forme active mettent l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un acte délibéré de la part de ces femmes qui ne subissent pas la maladie ni ne souffrent. Bien au contraire, elles paraissent avoir choisi (le verbe est d'ailleurs utilisé) l'époque durant laquelle elles ont été heureuses pour finir leurs jours. Elles choisissent de se souvenir des jours heureux et d'oublier les passages plus douloureux. C'est ce qu'explique la médecin à Fins Malpica : « Su mente, para sobrevivir, descartó ese trozo que lo dañaba todo. La memoria tiene sus estrategias » (*Ibid.*, p. 112). Cette stratégie affecte son fils qui se voit exclu des souvenirs de sa mère, ne faisant pas partie des jours heureux qu'elle a choisis :

–Entonces todo consiste en que se olvida de lo que quiere olvidar –dijo sin poder disimular un tono de reproche.  
Al hablar con la doctora Facal, tuvo la sensación de que le desentrañaba la psicología del mar. Y que el mar, otra vez, de golpe, lo expulsaba. (*Ibid.*, p. 113)

Fins fait ici allusion au fait d'être malade chaque fois qu'il est sur un bateau, fait inhabituel dans ces petits villages côtiers où tous semblent bien supporter d'être en mer. En écoutant les explications de la médecin il se sent aussi rejeté par sa mère. L'analogie est évidente

---

<sup>549</sup> « El Alzheimer es terrible –dijo el teniente coronel Alisal–. Mi madre también lo sufrió. ¡Me confundía con el hombre del tiempo! Lanzaba besos con la mano cuando salía el hombre del tiempo en la televisión... » (*TES*, p. 173).

<sup>550</sup> Comba se réfère ici à son mari, Amaro et à son frère, Eliseo.

car l'eau de la mer peut rappeler le liquide amniotique de la mère. De même, le verbe expulser est aussi un terme médical utilisé pour les accouchements. Dans la citation, accompagné de l'expression « de golpe », il souligne la violence certainement ressentie par ce fils qui pense ne pas faire partie d'une période heureuse vécue par sa mère.

Olinda est la troisième femme affectée par cette maladie. Le chapitre qui décrit son état porte le titre de « Tu nombre » car la dernière chose dont se souvient Olinda avant de sombrer totalement dans la maladie est le nom de sa fille :

Lo único que Olinda no había olvidado era mi nombre. Para el nombrado, eso es mucho recordar. Que de todos los nombres, de las miles de palabras, el único sonido que sale de su boca (porque no se queja, no solloza, no maúlla, no gime) sea tu nombre. (*LAM*, p. 531)

Dans ce bref chapitre composé de 36 lignes, dont Ó est la narratrice, le mot « nombre » est répété onze fois en plus du titre, soulignant ainsi l'importance qu'il revêt aux yeux de sa fille. De manière très poétique le chapitre donne à voir la fragilité provoquée par le vieillissement ainsi que les liens qui s'inversent entre parents et enfants quand les premiers prennent de l'âge :

Come una bicada, eso que el pájaro deposita en el pico de la cría. Y con eso le llega. Se fue marchitando. Encogió. Podría llevarla en brazos como a una criatura. [...] Después, sólo mi nombre. Ó. Decía Ó y yo aprovechaba la O para darle algo. Se mantiene con una bicada. El trazo del cuerpo. El pispís. La bisutería. La semilla. Mi nombre. Un círculo en los labios, un suspiro. (*Ibid.*, p. 532)

L'allitération<sup>551</sup> en « o » crée une grande musicalité et accentue l'effet de répétition du prénom de la narratrice. Il y a un jeu entre la forme de la lettre et celle que prend la bouche pour la prononcer et cette forme circulaire se retrouve dans les différents éléments cités dans le chapitre : « redondea », « unas castañas », « huevos de codorniz », « unas bolitas », « melocotón », « guindas », « cerezas ». La forme circulaire rappelle la circularité de la vie mise en évidence dans le chapitre. C'est aussi une forme que Manuel Rivas affectionne particulièrement car il cite souvent les spirales des pétroglyphes et nous verrons ultérieurement qu'elle doit être mise en lien avec son œuvre. Dans ce chapitre qui évoque la fin de vie de Olinda, l'importance du nom est importante. Dans le récit *La sombra del cielo*, de

---

<sup>551</sup> Selon la définition du Gradus : « Allitération : retours multipliés d'un son identique ». Et apporte comme remarque 2 : « Morier propose de réserver assonance aux répétitions de voyelles et allitération aux répétitions « de consonnes, notamment consonnes initiales, mieux perçues et souvent mises en évidence par l'accent affectif ». C'est restreindre le sens d'allitération et étendre celui d'assonance ».

Alfons Cervera, le décès d'un homme inspire à l'un des personnages la réflexion suivante : « Los muertos ya no necesitan apellidos, ya no necesitan nada. [...] Los nombres. Esa piel que sobrevive siempre a quien la lleva<sup>552</sup> ». Le nom est synonyme de l'identité de l'individu et à la fois rend compte du poids de la filiation et de la transmission. Ó prend conscience de cela ainsi que la force de l'amour entre parents et enfants à travers le fait que son prénom, et donc elle, est la seule chose que sa mère garde encore en mémoire : « Redondea los labios. Ves tu nombre dibujado. Eso es mucho peso. Es como llevarte encima a ti mismo » (*LAM*, p. 531). Manuel Rivas évoque en ces termes l'importance du nom dans un entretien avec le journal *El País* :

Al tener nombre, aquello que se nombra es una forma de defenderlo. En una aldea abandonada, mientras se mantenga el topónimo, mientras esté el letrado, aunque las casas estén medio derruidas y haya una sensación de abandono, el nombre está aguantando todavía.<sup>553</sup>

Le nom est à mettre en relation avec la filiation, les origines et l'identité. Dans *El último día de Terranova*, ces thématiques sont très importantes et apparaissent à travers l'évocation d'Ulysse. Le narrateur, le jeune Vincenzo Fontana, était parti à Madrid pour ses études et ne voulait pas reprendre la librairie familiale. Il ne communiquait avec son père que par écrit. Quand il revient avec son amie Garúa il redécouvre sa famille, la librairie et apprend à aimer tout cet univers qu'il désirait fuir auparavant. À la mort de son père, sur les conseils de sa mère il s'endort au même endroit où son père « quería dormir trescientos años » (*UDT*, p. 228) et « enfebrecido, discutía con el recuerdo de Amaro » (*Ibid.*). Leur échange porte sur Ulysse et Vincenzo demande à son père la clé de lecture de ce récit :

Tú debes saberla. Recuérdalo siempre: Trece perales, diez manzanos, cuarenta higueras y cincuenta liños de vides. Eran los árboles de la huerta de Ítaca. Al fin, ese será el detalle decisivo, la llave para que lo reconozcan. Porque es Laertes, el padre, el ciego, desengañado, el que cuando oye el nombre y el número de árboles sabe que quien habla no es un impostor como creyó al principio. Es la inconfundible boca de la tierra la que al fin habla. Lo que él le había enseñado de niño yendo solos por la huerta. A Ulises, ese náufrago que el mar arroja a la playa, lo reconocen el perro, el porquero, el ama de cría, gente humilde, porque el resto anda a lo suyo. Pero el reconocimiento decisivo es el del padre ciego, y la clave es el recuerdo de los árboles. Todo el viaje de la *Odisea* puede verse como una sucesión de complots, una confabulación para que Ulises pierda la memoria. [...] Ulises sobrevive, abrazado al mástil, para llegar a la isla donde no existe el tiempo. Le ofrecen la inmortalidad y él la rechaza. [...] ¿Y por qué? Porque es un hombre que quiere volver a casa. No quiere ser un dios, ni un semidiós. Eso supondría renunciar a su memoria humana. Perder la clave de los árboles. [...] Ahora tiene que combatir

---

<sup>552</sup> CERVERA, Alfons, *Las voces fugitivas*, op. cit., p. 402.

<sup>553</sup> CRUZ, Juan, « Manuel Rivas : Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos », *El País*, Cultura, 27 dic 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/man-uel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 28 décembre 2022.

consigo mismo, un viaje hacia dentro, deshacerse del héroe y construir la persona. Por eso lucha sin tregua para proteger ese núcleo de su memoria. Ese secreto. El del nombre y el número de los árboles de Ítaca. (UDT, p. 230)

Derrière cette lecture de l’*Odyssée* par Amaro Fontana on devine celle de l’auteur, comme le confirme la lecture de son discours fait à l’Institut Cervantes de Utrecht le 15 novembre 2022<sup>554</sup>. On peut relever différents sujets importants qui traversent l’œuvre de Manuel Rivas et qui sont étroitement liés. Non seulement l’importance des liens familiaux et de la transmission au sein de la famille entre parents et enfants, mais aussi le rôle prépondérant de la langue. C’est grâce à l’oralité que le père reconnaît le fils dans l’*Odyssée*. De plus il y a l’importance de la terre natale. Ulysse parti d’Ithaque n’a qu’un seul objectif : y revenir (ce qui n’est pas sans rappeler les émigrants dont il a déjà été question). L’attachement qu’il porte à sa terre natale est si important qu’il refuse de devenir un dieu afin de ne pas perdre sa mémoire d’homme. Car sans doute cette terre natale est son identité profonde, ainsi Amaro parle de « un viaje hacia dentro », de « deshacerse del héroe y construir la persona », montrant que le plus

---

<sup>554</sup> « Para mí el viaje de la *Odisea* es el proceso de reconstrucción de la memoria. Un hombre quiere volver a casa. La nave en la que viaja Ulises es la de la memoria. La memoria es lo que lo hace avanzar. El sentido de la memoria es el porvenir. Su diosa, Mnemosine, es una diosa fértil. Es la madre de las musas. Tiene más que ver con Eros que con Tánatos. Su pulsión es la del deseo y no de la muerte. La memoria fermenta en la excitación creativa, se anula en la excitación destructiva. Los peligros más serios para Ulises serán los propios de la desmemoria, como cuando los compañeros deciden tomar la flor de loto, pese al riesgo de olvidar todo, incluso los propios nombres, hasta el de caer en la tiranía de Polifemo, que todo lo vigila con su ojo panóptico, anticipo del Big Brother que todo lo controla en la pesadilla de la distopía tan realista del *1984* de Orwell.

Ulises, el Odiseo, vuelve a Ítaca donde nadie lo reconoce, excepto su viejo perro, Argos, que yace en el estiércol y muere después de postrar saludo. Homero deposita en un animal la condición de primer custodio de la memoria. Luego, serán la nodriza Euriclea, que reconoce a Ulises por una cicatriz, y el porquero Eumeo, tan desinteresado que lo había acogido cuando se presentó como un mendigo. La verdad sabe elegir a su estirpe. Pero aún habrá una sorpresa mayor respecto al proceso de rescate de la memoria y de la verdad.

Un momento extraordinario, inolvidable, en la boca de la literatura.

Después del reencuentro amoroso con Penélope, Ulises se encamina a ver a su padre. Se trata de un reencuentro decisivo, una especie de rescate, porque en este caso la muerte ronda el olvido. Laertes está solo en la huerta y jardín de Ítaca. Además de envejecido, es un hombre decrepito, triste, abandonado de sí mismo, al que solo sostiene el cuidado de la tierra. Viste una túnica sucia y remendada. Está harto, sin esperanza y desconfía de las palabras, de los charlatanes que se presentan como falsos Ulises. Se concentra en limpiar rastros, como un último destino. El tiempo de la *Odisea* se pausa, merodea en círculos, hacia dentro. Las manos del tiempo también limpian rastros. Ulises se presenta como un extranjero. La imaginación abre paso a la realidad. La huerta de Ítaca es ya un lugar de porqués. Laertes empieza a ver al hijo en aquel extranjero, pero esta vez no puede permitirse una equivocación. Le pide señales. Ulises le enseña la cicatriz. Pero la prueba decisiva es cuando Ulises recuerda ante el padre el nombre y el número de los árboles de la huerta de Ítaca:

Los cinco centenares de ringleras de vides,

Los trece perales,

Los diez manzanos,

Las cuarenta higueras...

El reencuentro, el reconocimiento, es posible gracias a la memoria fértil que custodia el sentido de las palabras. La huerta de Ítaca aparece como el lugar germinal, el Punto Cero de la Boca de la Literatura: un final que estaba vibrando, invisible, en el principio del poema relato ». RIVAS, Manuel, *Por una luciérnaga (La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra)* », Madrid, 26 de septiembre de 2022.

<[https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/rivas.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/rivas.htm)>, page consultée le 03 janvier 2023.

important est l'essence de l'homme et non pas l'image qu'il peut donner. Le voyage intérieur conduit certainement l'homme à affronter ses peurs, à subir des tentations, à se faire violence parfois, en vue de mieux se connaître et surtout de ne jamais perdre de vue d'où il vient. On retrouve cette quête intérieure et cette importance des origines dans le récit *Siete palabras* de l'écrivain galicien Suso de Toro. Le narrateur homodiégétique porte le nom de Toro, et après des problèmes de santé assez graves il éprouve le besoin de connaître les origines de son grand-père dont il ne sait presque rien. Comme son père est atteint d'Alzheimer il décide de se rendre sur les lieux de son enfance et d'interroger les membres de la famille, des amis, des connaissances et de mener l'enquête. La mémoire est omniprésente et le personnage-narrateur se questionne sur sa place :

Así se integró Miguel en el proyecto. Miguel, otro hombre extraño. Extraño en el sentido literal de la palabra, ajeno a ti; y, con todo, cargas con su nombre. En la memoria de tu familia figura en el apartado de hombres extraños, desconocidos. Un lugar frío donde moran figuras lejanas y apagadas. En esta investigación también deberías buscar a Miguel, todo es la misma historia. La historia de esos hombres, tu abuelo, tu padre, tu tío. O tres niños, un hospiciano y dos huérfanos. ¿Estás tú en esa historia? ¿Qué lugar ocupas en ella? El que tiene que cavar<sup>555</sup>.

On observe des similitudes entre Suso de Toro et Manuel Rivas, notamment à travers l'utilisation de la métaphore du fardeau pour parler du passé et de l'héritage familial. Suso de Toro utilise ici le verbe « cargar », précédemment le personnage-narrateur se disait à lui-même : « tu padre va metido dentro de ti, tú eres el portador<sup>556</sup> », et de façon similaire, Ó, le personnage de Rivas, parle en termes de « peso » qu'il lui revient de « llevar[te] encima ». Chez les deux écrivains, les enfants semblent être les dépositaires du passé familial et constituer un prolongement de la lignée héritant les préoccupations mais aussi l'idéologie des parents. Ainsi Vincenzo hérite-t-il de la librairie mais aussi de l'amour inconditionnel pour les livres et de la lutte contre une société trop spéculative et consumériste qui ne valorise pas la culture. Pour sa part, Ó hérite de l'art de parler, de raconter des histoires et de l'esprit libre de son père. Gabriel ne partage pas l'idéologie de son géniteur mais devient néanmoins, comme ce dernier, collectionneur de livres et juge. Dans *Todo es silencio*, Fins Malpica a choisi d'exercer un métier qui lui ferait mettre fin aux activités délictueuses de Mariscal que son père condamnait et qui l'ont conduit à la mort. En revanche, l'image finale du récit laisse à penser que Leda suivra les traces du capo, dont il est suggéré qu'il pourrait être son père biologique. C'est aussi ce que ressent le narrateur de *Siete palabras* quand il arrive à la fin de son enquête :

---

<sup>555</sup> DE TORO, Suso, *Siete palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 45.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 220.



Aquí estás dejando ese peso que cargaste, que llevaste contigo sin saber toda la vida, los encargos de tu padre, de Valentina. Buscar fantasmas desaparecidos. Y conducirlos a casa. Valentina, Faustino te quiso, tu enamorado te quiso. Papá, os quería, no os abandonó. Díselo a tu hermano Miguel.

Esta parte de ti queda aquí, les pertenece, les pertenezco. El resto de ti se va ahora<sup>557</sup>.

Le narrateur prononce ces mots devant la tombe de son père et de la famille après avoir réussi à trouver la réponse qu'il cherchait, une recherche semblable à la quête d'Ulysse :

Reparas en que caminas con decisión, con alegría, con el sentimiento verdaderamente absurdo de estar de vuelta en ese lugar, como si retornases a un lugar de origen. Ulises de vuelta<sup>558</sup>.

Enfin, la deuxième citation permet de voir qu'une même peur anime ces personnages : celle de l'abandon. C'est de cela dont parle Manuel Rivas dans le premier chapitre de *Las voces bajas* comme on peut le lire dans un entretien intitulé « Manuel Rivas. Todos tenemos algo de Ulises<sup>559</sup> ». Ce récit sous forme autobiographique donne l'occasion à l'écrivain de revenir sur ses origines personnelles et professionnelles se laissant mener par la mémoire :

Pero esto pasó después, mucho después del primer miedo. La memoria anda a su manera errante, va campo a través, cruza de frontera temeraria la Avenida, camina como el vagabundo de Charlot en el cine Hércules. (*LVB*, p. 20)

Cette personnification de la mémoire rappelle ce qu'écrivait Jean-Jacques Rousseau sur les souvenirs et les sensations qui « ressuscitent, tantôt involontairement, tantôt de manière volontaire<sup>560</sup> ». Tadié souligne le rôle joué par l'affect et l'émotion dans les images ou événements gardés en mémoire, que ce soit de manière positive ou traumatisante et d'autant

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>559</sup> « Pero es también una historia del miedo que aparece en todas las células madre de la escritura. Los “Cuentos de Grimm”, “Pedro y el lobo”, “Hansel y Gretel”, “Pulgarcito”, “Blancanieves”, “Los músicos de Bremen” son en el fondo formas de adiestramiento contra el miedo. En los cuentos de hadas el miedo humano es el miedo al abandono. En todos está ese miedo mayor » reflexiona Rivas. REINOSO, Susana, « Manuel Rivas : todos tenemos algo de Ulises », 11/ 06 /2014.

<[https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises\\_0\\_ByVm3P2qD71.html](https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises_0_ByVm3P2qD71.html)>, page consultée le 03 janvier 2023.

<sup>560</sup> TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire, op. cit.*, p. 115.

plus pendant l'enfance<sup>561</sup>, qu'il désigne comme la « mémoire du cœur<sup>562</sup> ». Sans doute pour cela le ton de ce récit est-il empreint d'une certaine nostalgie. On relèvera que l'adjectif numéral ordinal « primero » apparaît cent trois fois dans ce récit, dont soixante-deux en lien direct avec le narrateur : « el primer miedo », « el verdadero primer viaje », « el primer souvenir », « recuerdo la primera peregrinación », « los primeros cigarros », « los primeros poemas », « los primeros abrazos », « fue lo primero que aprendí », « la primera vez que viví ». Le récit se termine sur ces mots : « la primera casa », faisant référence à celle de l'enfance où l'auteur et sa sœur María connurent leur première peur. La structure circulaire du récit renvoie, d'une part à la circularité de la vie et, d'autre part, à l'absence des parents et de la sœur désormais disparus néanmoins toujours présents dans sa mémoire.

Une autre occurrence lexicale à souligner dans ce récit est le mot « inolvidable » qui y figure à six reprises : « había noches inolvidables » (*LVB*, p. 39), « una de las obras que deja una huella inolvidable » (*Ibid.*, p. 149), « había otros lugares inolvidables » (*Ibid.*, p. 166), « Y algo de viento iba, porque agitaba la maleza cuando se abrió para lo Inolvidable » (*Ibid.*, p. 104), « la Enigmática Organización de lo Inolvidable » (*Ibid.*, p. 102), « En la Enigmática Organización de lo Inolvidable figura una segunda estampa de la Chica Voladora » (*Ibid.*). L'utilisation des majuscules montre une mise à distance du fonctionnement de la mémoire et souligne l'impuissance du sujet à comprendre son organisation et par conséquent le fait qu'il ne maîtrise pas l'apparition des souvenirs. De plus, cela renforce la puissance des souvenirs qui s'imposent à lui, s'ajoutant à l'utilisation du présent qui fait irruption dans les descriptions au passé :

En clase, era eficaz y duro. Incluso podía llegar a ser cruel en el castigo corporal. [...] Lo estoy viendo, o eso creo ver. (*Ibid.*, p. 126)

Abrió otro, lo estoy viendo, de Henry Miller, algo que leyó que le impresionó, y miró a María. (*Ibid.*, p. 136)

---

<sup>561</sup> « Lorsque nous explorons nos souvenirs, la plupart d'entre eux sont restés imprimés d'une façon tout à fait indépendante de notre volonté. Lorsque nous explorons notre passé, spontanément ce sont toujours les mêmes images ou scènes qui réapparaissent. Certaines sont bien souvent associées à des photographies que nous avons regardées fréquemment ou à des objets à partir desquels nous revoyons les scènes d'autrefois. Mais la plupart de nos souvenirs sont ceux qui, d'une façon ou d'une autre, et en tout cas uniquement par nous-mêmes, ont eu une charge émotionnelle ou affective plus importante que le reste de notre vie quotidienne. [...] La décharge affective face à une situation présente donnée est indépendante de notre volonté et c'est elle qui conditionne en grande partie e fait que nous allons nous souvenir, parfois toute notre vie, de telle ou telle scène. Voilà pourquoi certaines visions peuvent avoir une influence sur la personnalité d'une personne, alors même qu'elle ne l'aurait pas voulu. Cela est sans doute particulièrement vrai de l'enfant, dans la période où va se constituer, pour la plus grande part, la personnalité de l'adulte qu'il deviendra [...]. Peu d'autobiographes modernes ne parlent pas de leurs parents », *ibid.*, p. 124.

<sup>562</sup> *Ibid.*

¿Se abre la maleza? ¿Quién viene ahora por el camino? Es otro ciclista. [...] ¿Quién es aquel que viene por el camino en moto? [...] Es Rafael de Miguel, el zapatero. (*Ibid.*, p. 103)

Si la memoria se deja ir y desciende por la escalera de redacción a talleres, ya no va a poder ocuparse de otra cosa que del nuevo olor, el que procede de las palabras en fundición. [...] Vaya, he ahí mis magdalenas. Además de los erizos de mar, el olor a plomo de las palabras. (*Ibid.*, p. 180)

Ces exemples démontrent non seulement la vivacité du souvenir mais aussi son cheminement. Cela fait écho aux mots de l'auteur dans la citation donnée au début de ce paragraphe quand il mentionne Proust et les « intermitencias del corazón », sans oublier les sens, essentiels dans le surgissement du souvenir et aussi pour leur fixation initiale. L'expression « o eso creo ver » permet de penser que le souvenir n'est pas toujours fiable. Étant donné la distance temporelle qui sépare le sujet des événements passés, il est naturel que certains faits soient oubliés ou parfois confus. L'action de la mémoire relève alors d'une reconstruction. Sunta, la narratrice de *El color del crepúsculo* s'interroge sur cela : « una singladura que ahora regresa en la forma de un recuerdo no sé si adulterado porque no sé si hay recuerdos en estado puro<sup>563</sup> ».

Cette importance des sens pour activer le processus mémoriel est présente dans *Los libros arden mal*. Par exemple, quand Curtis pense au passé, ou que celui-ci ressurgit sous l'effet d'une odeur, d'une situation ou d'une image, les souvenirs lui reviennent de manière si intense qu'il en retrouve les sensations : il peut les entendre à nouveau et même les revoir. C'est ainsi qu'en pensant à Arturo de Silva : « Lo estaba viendo » (*LAM*, p. 268), « entonces sentía las teclas en la yema de los dedos, la voz de Arturo da Silva dictando el texto » (*Ibid.*, p. 107). Il en est de même pour Ó se remémorant un souvenir d'enfance :

Debo de tener los ojos desparejados, y que llevo un atado de pensamientos también desparejados, ahora recuerdo el sabor de aquella escuela. Era el sabor de la leche en polvo. Un sabor amarillo. No sé muy bien decir si era dulce o amargo. Era amarillo. (*LAM*, p. 289)

Avec l'éloignement temporel le souvenir est moins précis, mais il est des aspects qui marquent selon les individus, essentiellement ceux qui relèvent de l'affect comme on le disait précédemment. Ainsi, pour Ó ce souvenir ressurgit après en avoir évoqué un autre qui provoque en elle un « Escalofrío. Yo lo llamo así, el escalofrío, porque es el recuerdo más terrible que tengo » (*Ibid.*, p. 288). Il s'agit, en effet, d'une femme tenant un poupon fait de feuilles de maïs et ayant pénétré dans la classe suivie de son mari, lequel, se mit à frapper, avec sa ceinture en

---

<sup>563</sup> CERVERA, Alfons, *Las voces fugitivas*, op. cit., p. 91.

cuir « el lomo de la tierra » (*Ibid.* p. 289). On devine pourquoi la femme semble avoir perdu la raison et aussi pourquoi il s'agit d'un souvenir terrible, tant l'acte est violent et injuste. La mémoire est indissociable des individus puisqu'elle renvoie au passé et que nous sommes le résultat de celui-ci ; par conséquent, restent gravées dans notre esprit des images plus ou moins heureuses. Une constante dans tous les récits qui nous occupent est la reconstruction rétrospective à laquelle se livrent les différents personnages, soit en tant que témoins soit en tant que protagonistes de ce qu'ils narrent. Comme il a déjà été dit dans la première partie de ce travail, les descriptions physiques sont rares ; en revanche le passé des protagonistes est souvent évoqué, soit par eux-mêmes soit par d'autres. C'est, par exemple, le cas de Viana qui raconte son histoire à Fontana ainsi que celle de son ami Zas, recherché par le contrebandier qui l'a payé pour aller en prison à sa place. C'est également le cas du prêtre Sibelius qui renonce à sa vocation par déception, ou encore de Goa, autre personnage qui trouve refuge dans la librairie Terranova. Tous semblent porter des stigmates de leur vécu et la librairie avec ses livres est un endroit réconfortant et qui libère la parole. Au sujet de Goa, il est précisé que « había en ella siempre un resabio de suspicacia. Cicatrices del pasado » (*UDT*, p. 248) et Sibelius reconnaît : « Hace tiempo que tengo ganas de hablar » (*Ibid.*). La parole semble avoir un rôle libérateur, comme en psychanalyse et aide à apprivoiser certains souvenirs du passé. Les vers d'un poème de Manuel Rivas, « Somos lo que soñamos ser » exprime l'idée d'une mémoire tournée vers l'avenir, énoncée au début de cette partie. Une mémoire personnifiée, indépendante, voyageuse, mais positive car elle incite à aller de l'avant et nourrit ce qui fait avancer l'homme, à savoir ses rêves :

Somos lo que recordamos  
La memoria es nuestro hogar nómada  
Como las plantas o las aves emigrantes  
Los recuerdos tienen la estrategia de la luz  
Van hacia delante  
A la manera del remero que se desplaza de espaldas para ver mejor  
Hay un dolor parecido al dolor de muelas  
A la pérdida física  
Y es perder algún recuerdo que queremos  
Esas fotos imprescindibles en el álbum de la vida  
Por eso hay una clase de melancolía que no atrapa  
Sino que nutre la libertad  
En esa melancolía como espuma en las olas  
Se alcanzan los sueños<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> <<https://revistaliterar1.wordpress.com/2016/10/25/somos-lo-que-sonamos-ser-manuel-rivas/>>, page consultée le 04 janvier 2023.

### III. A. 3. L'envers de l'Histoire

Invité par l'université de Séville, dans le cadre du programme de conférences « Imago Mundi », Manuel Rivas s'exprime sur le pouvoir autoritaire qui, quelle que soit l'époque, adopte les mêmes processus pour s'imposer, comme celui de brûler des livres et de manipuler les mots. Avant de lire le début du chapitre « Arden los libros », de *Los libros arden mal*, en guise d'introduction Manuel Rivas s'exprime en ces termes au sujet de son livre :

[...] es una literatura que expresa historia, que es decir documentada y al mismo tiempo imaginación. A mí me parece imprescindible que caminen juntas la memoria y la imaginación, la realidad y la imaginación. Es un error contraponerlas. Se suele hacer. Sí, podríamos con otras palabras, como fantasía o algo así. Incluso, toda obra donde hay fantasía, tiene un principio de realidad. Pero es un error contraponer realidad e imaginación porque la realidad tenemos que entenderla como un proceso de búsqueda. Sabemos que la imaginación nos ayuda en esa búsqueda porque, lo que a veces se presenta como realidad, simplemente es una máscara o un decorado de cartón piedra, o es algo que no está bien visto, en el doble sentido. No está bien visto porque se oculta o, no está bien visto porque se nos tapa. Tampoco está bien visto porque a veces resulta incómoda. La realidad sobre todo en este mundo tan fragmentado en que el infierno se asemeja al caos y a un mapa hecho añicos, justamente la imaginación, a veces, actúa como salvadora de la realidad o nos permite salvar, rescatar la realidad, dándole una coherencia, un sentido, un por qué, una causalidad a todo eso que aparece como añicos<sup>565</sup>.

Il évoque également la conception philosophique de l'Histoire selon Walter Benjamin, qu'il résume en ces termes : « detrás de un documento de civilización siempre hay un envés, o casi siempre, un envés de barbarie<sup>566</sup> ». C'est certainement cet « envers » qui intéresse Manuel Rivas et celui qu'il désire mettre en lumière à travers la fiction. Face à la version de l'Histoire des vaincus, il propose celle des vainqueurs ou de ceux qui furent laissés à la marge. Comme le note Ana Luengo :

Es así como la oficial va incitando otra paralela y subversiva, crítica, y que presenta también sus versiones de los hechos, deslegitimando el discurso dominante. [...] a la vez, la ficción puede compartir también esa responsabilidad de deslegitimar la Historia escrita en España durante el Franquismo<sup>567</sup>.

Dolores Vilavedra relève, par ailleurs, l'impact et le rôle de ces œuvres dans la société :

En última instancia, revelar el valor performativo que llegan a alcanzar determinadas obras literarias es un buen ejemplo de su dimensión ética pero también de cómo la propia sociedad civil es capaz de dotarse de mecanismos compensatorios con los que colmar esos agujeros negros de su pasado y capaz también de poner en marcha estrategias simbólicas que palían

<sup>565</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=Kdpb0Haq44A>>, page consultée le 04 janvier 2023.

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria, op. cit.*, p. 55.

déficits políticos. El caso de Rivas resulta [...] paradigmático de ambos fenómenos, en la medida en que ha contribuido a la legitimación y dinamización de los discursos en defensa de la memoria histórica y de las soluciones políticas que se han ido proponiendo en las últimas décadas<sup>568</sup>.

Dolores Vilavedra souligne ensuite la contribution importante de la littérature dans le débat concernant la mémoire historique et dans le fait qu'elle ait grandement participé à en faire un sujet sociétal. C'est aussi l'avis que partage Isaac Rosa, comme on peut le lire dans un entretien accordé à Elodie Richard : « Dans le cas de l'Espagne, la fiction occupe une place qui n'est pas la sienne, parce que les historiens et les autres acteurs de création de mémoire l'ont délaissée<sup>569</sup> ».

La fiction permet d'aborder des facettes négligées ou bien d'explorer des domaines que le métier d'historien n'autorise pas, comme les sentiments ou la psychologie des personnages. Tel est ce que suggère la citation de Manuel Vázquez Montalbán que Raquel Macchiuci met en exergue dans un article intitulé « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario » : « La oposición al franquismo está llena de datos y aromas; los historiadores pueden llegar a los datos, pero no a los aromas<sup>570</sup> ». Il n'est donc pas surprenant que les œuvres de Manuel Rivas soient citées par ces universitaires comme exemples de fictions prenant appui sur la réalité<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup> VILAVEDRA, Dolores, « Literatura en el espacio público. Rivas y su obra : un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica », *Olivar*, vol.16, n°24, diciembre 2015. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a02/7326>>, page consultée le 04 janvier 2023.

<sup>569</sup> RICHARD, Élodie, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015/3 (N° 127), p. 77-84. DOI : 10.3917/ving.127.0077. URL : <<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-3-page-77.htm>>, page consultée le 04 janvier 2023.

<sup>570</sup> MACCIUCI, Raquel, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario ». <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.2814/pm.2814.pdf>>, page consultée le 04 janvier 2023.

L'article d'Elvire Diaz aborde également cet aspect-là et cite l'expression de l'historien Jacques Le Goff pour qui « tous les documents légués par les sociétés » doivent être étudiés. Ainsi : « Le document littéraire, le document artistique doivent notamment être intégrés dans leur explication, sans que la spécificité de ces documents et des visées humaines dont ils sont le produit soit méconnue. C'est dire qu'une dimension-essentielle- qui manque encore en grande partie à l'histoire est celle de l'imaginaire, cette part du rêve qui, si on en démêle bien les rapports complexes avec les autres réalités historiques, nous introduit si loin au cœur des sociétés ». DIAZ, Elvire, « Démocratie et fiction. Écriture de la Transition (1975-1982) dans le roman espagnol contemporain », *La construcción de la democracia en España. Actores, espacios y representaciones (desde 1868 hasta la actualidad)*, Nov 2015, Paris, France, hal-03106702. <<https://hal.science/hal-03106702/document>>, page consultée le 04 janvier 2023.

<sup>571</sup> Raquel Macchiuci le cite en ces termes : « La novela que hoy se entrelaza con la historia, el testimonio o el documento, a través de las modalidades híbridas de la crónica y del articulismo (como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Los libros arden mal* de Manuel Rivas, *Mala gente que camina* Benjamín Prado entre otras) revela un interés de que las obras sumerjan al lector en la realidad presente o pasada », *op. cit.*, p. 25. Quant à Elvire Diaz, elle écrit que « Le roman met en scène les points de vue et les réactions qui ont accompagné le processus (peur, espoir, déception...) », parle de l'incompréhension et incertitudes suscitées par l'arrivée de la Transition, présentes

Celle-ci transparaît tout d'abord à travers l'ancrage géographique parfaitement identifiable et l'utilisation de toponymes réels tels la « Costa da Morte », sa ville natale de La Corogne, les quartiers de son enfance comme « Monte Alto », « Castro de Elviña », le monument emblématique de la ville, la « Torre de Hércules » ou encore d'autres lieux de la région, comme le pont de Castrelo sur le fleuve Minho qui sépare l'Espagne du Portugal (LAM, p. 222). Un pont qui fut le lieu d'atrocités de la part des troupes franquistes comme le rappelle le chapitre du livre : « La bofetada de los muertos ». Il y est question d'un homme que les soldats jettent dans le fleuve, qui se raccroche au bord du pont et auquel ils coupent les doigts pour le faire lâcher prise. Ce récit rapporté par Polca fait partie du patrimoine oral que se racontent les habitants de la région, sans que l'on sache s'il s'agit d'un fait ayant réellement eut lieu<sup>572</sup>. Néanmoins dans le récit se glisse un détail tout à fait réel, la plaque qui figure sur le pont avec le nom d'où provient la structure métallique ainsi que la date : « la marca de la fundición, Zorroza, Bilbao, 1907<sup>573</sup> » (LAM, p. 222). Cette précision sera reprise quelques lignes plus loin mais cette fois-ci pour décrire les doigts de l'homme qui s'accroche au pont : « sus manos eran de hierro, formaban parte de la fundición de Zorroza, Bilbao, 1907 » (Ibid., p. 223). Cette volonté de rester en vie semble transformer les doigts de l'homme en métal comme le remarque l'un de ses bourreaux qui s'exclame : « ¡Parecen del mismo metal que el puente, carajo! », ce qui va attiser leur colère et faire qu'ils s'acharnent à lui couper les doigts. Ce pont qui est devenu un lieu de douleur pour la victime était décrit au début du chapitre comme un bel endroit où il aimait se rendre avec son père, qui lui lisait ce qui était écrit sur la plaque et « le habló de progreso. El puente era hermoso. Mejora la naturaleza, dijo su padre » (Ibid., p. 222). Cette scène dénonce l'action des franquistes qui ternissent des lieux auparavant gais et paisibles pour les habitants.

À la localisation spatiale, s'ajoutent des précisions temporelles qui sont, soit placées au début des chapitres, comme c'est le cas pour *Los libros arden mal* et *El último día de Terranova*, soit insérées dans les récits. Dans le premier récit cité, le titre de neuf chapitres est accompagné

---

dans les romans et précise que « cette même incertitude traverse les romans autofictionnels, livres de souvenirs de romanciers notamment les bildungsromans, comme *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares, *Ardor Guerrero* (1995) de Muñoz Molina ou *Las voces bajas* (2012) de Manuel Rivas. [...] M. Rivas opposait les années noires du franquisme à la liberté suite à la Transition », *op. cit.* Ana Luego dans son ouvrage *La encrucijada de la memoria*, énumère des titres d'œuvres traitant de la Guerre Civile espagnole, parmi lesquelles elle cite : « Y cómo no, el famoso Manuel Rivas, que publica con gran éxito *¿Qué me quieres amor?*, [...] y años más tarde la novela de *El lápiz del carpintero* (1998) que se presenta como una novela coral », *op. cit.*, p. 101.

<sup>572</sup> <<https://diariodeunmedicodeguardia.blogspot.com/2010/02/labazada-dos-mortos-e-castrelo-de-mino.html>>, page consultée le 10 janvier 2023.

<sup>573</sup> <<https://ourensenotempo.blogspot.com/2014/11/el-puente-metalico-de-castrelo-de-mino.html>>, page consultée le 10 janvier 2023.

d'une date qui les situe dans le temps suivant un ordre chronologique. On remarque que trois chapitres sont consacrés au mois de juillet 1936 et aux événements historiques qui eurent lieu dans le pays et leurs répercussions en Galice. Les dates mentionnées sont le 12 et 17 juillet 1936 et le 19 août 1936, ce qui restreint la période temporelle évoquée à la manière d'un ralenti cinématographique. Ceci montre l'importance et l'impact des événements qui se déroulèrent sur cette période comme en témoigne le fait que le chapitre du 19 août 1936 soit le plus vaste de tout le livre : c'est celui consacré aux autodafés des livres, intitulé : « Arden los libros ». Le verbe au présent de l'indicatif actualise l'action et peut rappeler un cri d'alerte. Cet événement et cette date apparaissent également traumatiques car les personnages s'y référeront à plusieurs reprises dans d'autres chapitres montrant ainsi qu'elle est la charnière entre un avant et un après.

De la même manière, parmi les vingt-huit chapitres qui composent *El último día de Terranova*, quinze comportent un sous-titre en italique qui donne une indication géographique et temporelle comme : « Galicia, otoño de 2014 » (*UDT*, p. 9), « Madrid, otoño de 1975 » (*Ibid.*, p. 33). La date qui figure dans l'avant-dernier chapitre du livre : « El Imperio del Vacío, Galicia, invierno de 2014 », souligne la circularité du récit et révèle que quelques mois, ou seulement quelques semaines, se sont écoulés. Les incursions que le narrateur Vincenzo Fontana a faites dans son passé semblent essentielles et déterminantes dans sa décision de maintenir sa librairie ouverte et de renoncer à la liquidation de celle-ci. Replonger dans le passé, dans son histoire, l'éclaire sur ce que doit être son futur. Ainsi, si le premier chapitre s'intitulait « Liquidación final », introduisant une connotation d'achèvement négative, le dernier, « El origen del mundo<sup>574</sup> », est plus optimiste, tourné vers l'avenir et résonne comme l'annonce d'un renouveau plein d'espoir. Ceci est d'ailleurs renforcé par la dernière phrase du livre : « A ver quién anda hoy por la Línea del Horizonte » (*Ibid.*, p. 275).

On observe que certaines dates sont extrêmement significatives pour les lecteurs familiers de l'histoire de l'Espagne comme le 17 juillet 1936 ou encore l'automne de 1975 car elles renvoient à des faits réels de l'Histoire. À ces données viennent s'ajouter d'autres indications qui montrent un ancrage dans le réel, comme « La Ley de responsabilidades Políticas » (*LAM*, p. 687), une loi datant de février 1939. C'est le cas aussi dans *La mano del emigrante* qui évoque « la conservadora señora Thatcher [...] aquella Dama de Hierro » (*UDT*, p. 16). Dans *Las voces bajas* sont mentionnés « los pantalones de campana, las primeras minifaldas », ainsi que « el primer instituto mixto de Galicia » (*LVB*, p. 157) et celui de

---

<sup>574</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur le fait que ce titre soit aussi celui d'un célèbre tableau de Gustave Courbet exposé au musée d'Orsay.



Monelos, fréquenté par l'auteur. Ce dernier exemple permet de voir le lien qui existe entre la biographie de l'auteur et les éléments que l'on retrouve dans les récits. Il semble naturel que des données personnelles soient présentes dans cet ouvrage puisqu'il adopte la forme autobiographique pour convoquer « un recuerdo individual (*homo psychologicus*)<sup>575</sup> » selon la terminologie utilisée par Ana Luengo. À l'*homo psychologicus*, s'ajoute l'*homo sociologicus* qui résulte de « la influencia de la memoria de otros individuos para su construcción<sup>576</sup> ». Ainsi, l'auteur va puiser dans cette mémoire des éléments qui peuvent ne pas avoir d'importance sur le déroulement général de l'Histoire mais qui, néanmoins, constituent une reconstruction plausible. Ceci est à rapprocher de ce que Ana Luengo, reprenant les termes utilisés par Ana María Freire López, désigne comme « los signos *implícitos* de historicidad » :

[...] unos presupuestos ideológicos, vitales, de un momento histórico, que lleva a unos personajes, aunque sean ficticios, a actuar en un determinado sentido, propio de un determinado período histórico. [...] los signos, implícitos, incluirían aquellos elementos de la Historia no verificables ni archivados por la historiografía. Se puede considerar que esos signos implícitos se refieren a una forma de recepción y transmisión de la memoria colectiva, puesto que estos supuestos a los que hace referencia son más difícilmente catalogables con objetividad. La forma de pensar de un campesino en una determinada época no aparece normalmente en el discurso historiográfico. [...] Esos rasgos implícitos son marcas de la memoria colectiva, de las cuales el autor se ha apropiado para el texto literario<sup>577</sup>.

Analyser cette mémoire transmise permet d'entreprendre les intentions de l'auteur et la vision de l'histoire qu'il cherche à transmettre. Ainsi dans les récits de Manuel Rivas ce sont toujours des personnages qui ont été délaissés qui occupent une position centrale. De la même manière, le quotidien occupe une place importante car il permet de voir les difficultés et les injustices vécues par les plus humbles. C'est le cas déjà évoqué du personnage de Olinda, qui souffre des conséquences d'être la femme du détenu Polca, mais aussi des changements provoqués par les nouvelles autorités. La description de ce qu'elle a vécu permet de mettre en avant les souffrances de tous les autres habitants ; son cas acquiert donc une valeur collective :

A Olinda la despidieron de la fábrica de fósforos Zaragüeta. En realidad, despidieron a todo el personal, la mayoría cerilleras, unas trescientas, y declararon ilegal el sindicato en el que estaban organizadas. La fábrica estuvo parada varios meses. Luego abrió de nuevo con personal seleccionado por Falange y con la exigencia previa de adhesión al Glorioso Movimiento. Olinda no pasó la criba. Consiguió un informe no adverso pagando la extorsión de uno de los jefecillos que se multiplicaban en la cada vez más extensa cadena de mando que supervisaba las incautaciones. Pero todo se malogró cuando otro de esos jefes impuso la colocación de un nuevo grupo de recomendadas de reciente afiliación al partido fascista. En pocos meses, tras ocupar el poder al arrimo de los militares, aquel grupo marginal y fanático, pistoleros mal vistos en la

---

<sup>575</sup> LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 29.

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> *Ibid.*

Coruña liberal, pasó a dominar la ciudad. En su angustiado periplo, Olinda iba de asombro en asombro. [...] Olinda asistía a un cambio en muchas personas que iba más allá del oportunismo político. Era algo parecido a una muda biológica. No sólo por las apariencias. Había gente a la que le cambiaba la voz. (*LAM*, p. 208)

Mientras Polca estuvo fuera, había que ahorrar en todo. Como las mujeres vestidas de luto. Ellas también ahorrraban. No sólo llevaban aquella misma ropa de color sufrido, sino que todo su ser cambiaba. Hablaban menos, no reían, apenas gastaban en mirar a los demás. Se ahorrraban palabras, alegría, luz. Y, no obstante, toda la gente de luto, como Ó y Olinda, no sentían menos, tal vez más, ni tampoco tenían menos que decir, tal vez más. Ahorrraban. (*Ibid.*, p. 206)

Ces deux fragments donnent, à voir la généralisation qui est faite à partir des personnages clés du récit. On nous présente les conséquences que subissent ces femmes dans leur quotidien ainsi que leurs sentiments, comme le soulignent l'adjectif « angustiado » et le substantif « asombro » dont la répétition souligne l'incompréhension du peuple face aux événements. Dans le deuxième extrait, le verbe « ahorrar », utilisé anaphoriquement et conjugué à l'imparfait de l'indicatif, souligne la durée de leurs souffrances ainsi que les privations endurées. Par ailleurs, l'opposition entre « menos » et « más » contribue à signifier combien ces femmes, si « économes » en paroles, en sourires et en regards vers les autres, furent sans doute celles qui souffrirent le plus et qui auraient eu le plus de choses à raconter.

En outre, la condition des femmes, la tristesse à laquelle elles étaient condamnées par le Régime est également mentionnée dans *Las voces bajas* à travers l'expression « aquella época de luto textil » (*LVB*, p. 105), qui contraste avec les femmes qui ont émigré et qui en reviennent changées, pour ne pas dire émancipées : « como una revolución óptica [...] allí estaba la Rubia de Vilarrodrís. Había estado en la emigración en Francia [...] se peinaba al estilo *garçonne*, y andaba con un aire que recordaba a la actriz Brigitte Bardot (*LVB*, p. 105). La comparaison entre ces femmes met en exergue la mauvaise condition des femmes espagnoles de l'époque restées au pays<sup>578</sup>.

Par ailleurs, dans les extraits issus de *Los libros arden mal* nous pouvons retrouver des éléments qui permettent de situer l'époque tels « la Falange » ou « el Glorioso Movimiento ». Il s'agit ici des « signos de historicidad explícitos<sup>579</sup> », à l'image des dates déjà citées ou encore des noms de groupes musicaux, des maisons d'édition ou encore des personnages historiques. Ceux-ci sont nombreux dans les récits de Manuel Rivas et plus encore dans les récits

---

<sup>578</sup> Dans *Los libros arden mal*, le censeur Dez décrit une tenue portée par la femme du juge et parle « de un estilo à la garçonne » ; la description se termine par la conclusion suivante : « La guerra sepultó aquellas alegrías y pasarían muchos años hasta que una mujer, incluso Chelo Vidal, se atreviese a llevar pantalones en público » (*LAM*, p. 248).

<sup>579</sup> LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 56.

directement liés au passé historique du pays. On peut citer bien entendu Santiago Quiroga, sa fille Maria Casarès, le juriste allemand Karl Schmitt dans *Los libros arden mal*. Dans *El último día de Terranova* apparaissent les dictateurs argentins : Onganía, Levingston y Lanusse. Mais aussi Allende, Perón, López Rega ou encore Joe Martínez de Hoz.

Au sujet des patronymes on peut observer deux choses. Tout d'abord, dans les récits de Manuel Rivas les noms de personnages historiques illustres, ayant réellement existé, côtoient ceux issus de l'histoire locale. Ceci témoigne non seulement d'une volonté de donner à connaître ces personnes bien souvent méconnues par des lecteurs qui ne sont pas originaires de la région, mais aussi de mettre en valeur le patrimoine historique local. Ainsi sont mentionnés Alfredo Suárez Ferrín, politicien républicain originaire de la Corogne et ancien maire de cette ville (*LAM*, p. 91), Luis Huici, peintre (*Ibid.*, p. 92), Ánxel Casal<sup>580</sup>, maire de Saint Jacques de Compostelle. Tous trois sont évoqués par le juge Samos quand il est face au bûcher des livres. Il est intéressant de remarquer que leurs noms nous sont donnés par un représentant de ceux qui veulent les effacer, qui plus est, esquisse leur biographie dans son monologue intérieur<sup>581</sup>. En effet, Samos se souvient de la femme de Casal, « una conocida modista, María Miramontes » (*Ibid.*, p. 91), « Incluso su madre, Pilar<sup>582</sup> » (*Ibid.*). L'évocation de ces personnalités provoque même un certain trouble :

Algo parecido al vértigo al pensar que esas dos personalidades de la República, alcaldes electos por el pueblo, estaban ahora presos en calidad de enemigos de la nación. Pero era un vértigo excitante, embriagador. [...] Si alguien, algún día, escribía esa historia de la quema de los libros en Coruña, podría añadir una anotación no gratuita. Ánxel Casal y Federico García Lorca fueron asesinados aquella misma madrugada. [...] A la misma hora y a mil kilómetros de distancia. (*LAM*, p. 92)

Ce fragment, au-delà de la mise en abîme du travail de l'écriture du roman, rapproche le nom du fameux poète andalou et celui du fondateur de la maison d'édition Nós, valorisant ainsi ce dernier. De plus, il permet de voir la similitude de la situation dans toutes les régions

---

<sup>580</sup> Ánxel Casal figurait déjà dans *El lápiz del carpintero*. Une note de bas de page ajoutée par la traductrice, Dolores Vilavedra, apporte des précisions biographiques montrant ainsi qu'il ne s'agit pas d'un personnage fictif. Il en sera de même pour d'autres personnages ou institutions. En revanche, ce n'est pas le cas dans *Los libros arden mal*, alors qu'il s'agit de la même traductrice. Faut-il voir là une volonté de l'auteur de brouiller davantage les frontières entre réalité et fiction ?

<sup>581</sup> Dans son ouvrage *Hombre sin nombre*, Suso de Toro adopte ce même procédé. Hospitalisé à Saint-Jacques-de-Compostelle, un ancien franquiste se remémore son passé en ces termes : « Yo maté. Maté aquí a Ánxel Casal, maté a Camilo Díaz, a Xoán Xosé González, a Pepiño Areosa, a Narciso Vidal..., los maté a todos. Y no he matado a más porque no he podido ». On remarque la préservation de l'orthographe galicienne des noms propres même dans le cas d'éditions en castillan, ce qui traduit la volonté de préserver et de garder l'identité locale. Cf. DE TORO, Toro, *Hombre sin nombre*, Numen narrativa, Barcelona, 2006, *op. cit.* p. 351.

<sup>582</sup> « A Casal también lo conocía. EL alcalde compostelano había nacido en A Coruña y aquí había fundado la editorial » (*LAM*, p. 91).

d'Espagne et au quotidien à cette époque-là : la persécution dont étaient victimes les intellectuels ou opposants au régime autoritaire. En outre, avoir accès aux pensées d'un personnage oppresseur permet de mieux dénoncer la perfidie du régime, donne à voir le langage utilisé par les « enemigos de la nación » et leur manque de légitimité car ils n'ont pas été élus par le peuple.

On peut également citer d'autres exemples comme Vicente Martínez Risco y Agüero, un intellectuel galicien de la génération Nós, Salvador de Madariaga, (*Ibid.*, p. 496), un ingénieur né à La Corogne qui fut ministre de l'Instruction publique pendant la Seconde République espagnole, (*Ibid.*, p. 493), Valentín Paz-Andrade, homme politique galléguiste, (*Ibid.*, p. 498). À travers ces exemples on relève comme point commun, outre leur origine galicienne, que ces personnes ont défendu leur région, sa culture et son identité. Ceci explique la volonté du Régime franquiste de les réduire au silence et celle de Manuel Rivas de leur rendre hommage. Notons qu'il en est de même pour des écrivains ou des artistes comme le poète galicien Manuel Curros Enríquez (*Ibid.*, p. 86), la poétesse Dora Melella (*UDT*, p. 137), ou encore le poète Nicolás Olivari (*Ibid.*, p. 129), dont une étude qui lui est consacrée commence ainsi :

En el mundo entero de la filología, no hay muchos quienes se dignaron a dedicarle atención investigadora a Nicolás Olivari. Si hojeamos las 2.000 páginas del reciente *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) dirigido por Ricardo Gullón, sólo hallamos un « Véase » que remite a « Boedo » y « Vanguardias en Hispanomérica » donde el objeto de nuestro interés apenas figura en un cementerio de nombres no especificados<sup>583</sup>.

Les deux derniers poètes sont argentins, ce qui témoigne d'un souhait de mettre en avant des personnes d'autres pays également méconnues. C'est le cas dès la dédicace de *El último libro de Terranova*, où sont cités : Lorena Pastoriza, de la República de los Cirujas, « los estudiantes de Buenos Aires », « Lola, Begoña, Silvia, Amparo y Marta, librerías » (*UDT*, p. 7). Manuel Rivas met aussi en lumière des êtres du quotidien qui, pour lui, sont essentiels.

Un deuxième point important au sujet des personnages historiques cités est le fait que certains appartiennent à « l'autre camp », si on reprend la terminologie parfois utilisée pour désigner les protagonistes de la guerre civile espagnole. Ainsi, dans *Los libros arden mal* le

---

<sup>583</sup> REICHARDT, Dieter, « La nueva sensibilidad martinfierrista y los desplantes de Nicolás Olivari: *El gato escaldado* ». <[https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00001759/BIA\\_072\\_231\\_248.pdf;jsessionid=B87273617746000E8C1D38127C9030AF](https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001759/BIA_072_231_248.pdf;jsessionid=B87273617746000E8C1D38127C9030AF)>, page consultée le 10 février 2023.

juge Samos est un fervent admirateur du juriste allemand Carl Schmitt. Selon les mots du censeur Dez, « fue aquel *don Carlos* quien lo llevó de vuelta a Donoso Cortés y a Joseph de Maistre. Esa fue la pócima que transformó a Samos » (*LAM*, p. 251). D'ailleurs, ce dernier fera une thèse sur l'influence de Donoso Cortés sur la pensée du juriste allemand, comme le révèle l'échange entre le juge et son ami d'enfance Héctor Ríos. La conversation entre ces deux personnages semble symboliser la division qui commence à fracturer l'Espagne. Les deux jeunes hommes se croisent à Madrid en 1935 et Ríos essaie de ramener Samos à la raison en lui conseillant de lire Hans Kelsen car :

Frente al ascenso del nazismo, respondió Ríos, y mientras la mayoría de los juristas se camuflaban, Hans Kelsen tenía el valor y la claridad de decir que sólo había dos formas posibles de Estado: o democracia o autocracia. [...] Héctor Ríos le pidió, rogó, que meditase a continuación. ¿Se puede ser cristiano, incluso conservador católico, y aprobar el fascismo? ¿No es la tiranía el mayor quebranto moral? (*Ibid.*, p. 375)

Héctor Ríos échoue dans sa tentative car Ricardo Samos « se sentía invencible, estimulado por la ferocidad del discurso de acero. Podía hablar con descaro. Ahora el pipiolo iba a ser él, Héctor Ríos: *Auctoritas, non veritas, facit legem* » (*Ibid.*, p. 377). Cette réplique montre la voie que va choisir ce personnage, comme tant d'autres, celle de l'autorité et de la violence comme le souligne la dernière réplique du chapitre, qui est un ordre proféré par le juge « Tráeme en bandeja la cabeza de ese Black Eye » (*Ibid.*, p. 377).

Cet échange, qui reflète un antagonisme de position et d'éthique, se retrouve à plus grande échelle dans le récit. À travers l'opposition de ces deux hommes nous pouvons entrapercevoir la différence des discours. Face à celui du juge qui glorifie et légitimise les thèses défendues par Schmitt, le discours d'Héctor Ríos dévoile une autre vérité et fait l'objet d'un chapitre qui contraste avec les autres car présenté comme un extrait « (De Historia dramática de la cultura, inédito de Héctor Ríos) » (*Ibid.*, p. 602). Au cours de ce chapitre le narrateur reprend le déroulé des événements de l'hommage fait à Carl Schmitt, à Madrid en 1962 ainsi que des expressions issues des chroniques ou des journaux de l'époque entre guillemets et en donne une autre version où les positions politiques extrêmement critiques envers le Régime, en l'occurrence celle de celui qui écrit, sont parfaitement évidentes. Le chapitre décrit la pensée du juriste allemand, dénonce ses théories, leur impact en Allemagne et en Espagne ainsi que l'hommage qui lui est rendu dans ce dernier pays, où, parmi les personnalités qui y assistèrent, on retrouve « el entonces director del Instituto de Estudios Políticos, Manuel Fraga Iribarne », lequel « le entregó la distinción de miembro de honor a Carl Schmitt » (*Ibid.*, p. 591).

Les évènements alors racontés se trouvaient déjà mentionnés dans le chapitre précédent, intitulé « Las fotos », où Gabriel, le fils du juge, se souvient des paroles utilisées par son père pour parler de cet hommage :

[...] el día del gran homenaje. Cuando Carl Schmitt fue condecorado en Madrid. [...] aquel acontecimiento al que había tenido la suerte de ser invitado por quien actuó como maestro de ceremonias, y que poco después, en julio, sería nombrado ministro de Información. Vean precisamente. Era otra foto dedicada. La del ministro. Ya era conocido de su padre, incluso compañero de caza. (*Ibid.*, p. 460)

Si, dans ce fragment, le nom du ministre n'est pas cité, il l'est dans le chapitre « Una « fiesta sagrada », dont le titre reprend de manière ironique une expression utilisée par Schmitt :

Sucedió en el salón de conferencias del número 1 de la plaza de la Marina Española, sede central del partido único denominado Movimiento Nacional. « Numerosísima concurrencia », dicen las crónicas. Con la presencia de ministros y numerosas personalidades del Régimen, junto con miembros de la judicatura y de la jerarquía eclesiástica, el entonces director del Instituto de Estudios Políticos, Manuel Fraga Iribarne, le entregó la distinción de miembro de honor a Carl Schmitt. Era la primera vez que se concedía dicho galardón en ese centro concebido como una fábrica de ideas de la dictadura. Creado en 1939, después de la victoria franquista y en pleno apogeo de Hitler, el Instituto le dio siempre a Schmitt un trato preferente, de eje intelectual, publicando textos propios y exégesis de sus obras.

¿Quién era aquel jurista alemán que merecía tal homenaje en la España de 1962? [...] El principal artífice de la arquitectura jurídica del nazismo. El diseñador del permanente « estado de excepción » para quien, reinterpretando a Hobbes, *auctoritas, non veritas, facit legem*, la autoridad, no la verdad, hace las leyes. [...] la gran operación de ilusionismo histórico de Schmitt es convertir al tirano en Supremo Juez, el Hacedor de derecho, aquel que con sus pasos va imprimiendo la ley.

[...] instruye a los estudiantes para que sepan convertir ideas y conceptos en « armas afiladas ». Todo su pensamiento está marcado por una impronta bélica. Incluso la « verdadera » política, que considera inseparable de la dialéctica amigo-enemigo. [...]

Una falsedad biográfica amable con Carl Schmitt lo sitúa más o menos fuera de juego a finales de 1936, después de ser aludido críticamente en una revista de las SS. No obstante, el todopoderoso Göring le presta su apoyo. (*Ibid.*, p. 591-595)

Le ton utilisé par Ríos est très critique envers le juriste allemand et veut faire la lumière sur son implication et son influence au niveau des politiques menées par les régimes. Ainsi, face aux termes entre guillemets, issus des thèses de Schmitt comme « verdadera », Ríos va employer des mots tels « disfraz » (*Ibid.*, p. 595) ou « falsedad » (*Ibid.*) afin de dévoiler une autre version. Héctor Ríos va ensuite aborder l'influence de l'espagnol Donoso Cortés sur l'idéologie de Schmitt ainsi que la complicité de l'Église ; son ton devient alors de plus en plus véhément comme en témoignent les indices d'oralité et les interjections :

¿De qué habla ? ¡Viene a redescubrir a Donoso Cortés a los españoles! (*Ibid.*, p. 597)

El liberalismo es ... frívolo. ¡Frívolo!;Dios, qué asco! He ahí una huella de Donoso en Schmitt [...] He ahí el terrible pecado [...] Un híbrido de Donoso y Schmitt, Eugenio Montes, primero mascarón de proa intelectual contra la Segunda República y luego botafumeiro de la dictadura del caudillo Franco. (*Ibid.*, p. 598)

Héctor Ríos est un témoin du passé, partisan de la République et opposant au Régime. Dans *Los libros arden mal*, ce personnage écrit une œuvre sur l'Histoire, comme l'indique le titre, et le juge Samos le soupçonne d'être l'auteur des « novelas del Oeste » qu'il reçoit car le protagoniste lui ressemble beaucoup. Pour cette raison Ríos doit se cacher dans une pièce de La Rosa Taquigráfica, « como en un segundo exilio » (*Ibid.*, p. 687), afin de ne pas être arrêté par les autorités « incluso por lo que no había hecho » (*Ibid.*) comme l'explique Catia au policier Paúl Santos. Ce dernier était un élève de l'école de dactylographie où enseignait Catia et il désire écrire de la poésie : « Escribir poemas en los que cada uno tratase de un cubo de basura » (*Ibid.*, p. 682). Il pense même que « su oficio de policía era como el de un historiador. Y la búsqueda de las huellas, como ese rebuscar en un cubo de basura, no dejaba de ser un trabajo de arqueología » (*Ibid.*). Ce personnage, enquêteur plus moderne et qui prend des distances par rapport aux méthodes utilisées par ses prédécesseurs, permet de mettre en exergue ces dernières et de dénoncer les abus et la toute-puissance dont bénéficiait la police pendant la dictature.

Un autre personnage pourvu d'un rôle similaire est Ovidio Aldán, directeur du journal *Expreso*. Dans le chapitre « El hombre de Roswell », Aldán explique au Meritorio les règles à suivre dans le journalisme afin de ne pas avoir d'ennuis avec les autorités. Son discours, qui commence par des préconisations sur les sujets à aborder, dévoile l'impartialité de la presse de l'époque ainsi que la pression subie par les journalistes :

Usted tiene un brillante futuro, siempre que sea sensato. (*Ibid.*, p. 493)

En conclusión, Balboa, y yendo al meollo del asunto. El gobernador no quiere extraterrestres en la provincia. (*Ibid.*, p. 494)

¿Quiere un consejo? ¡No pregunte tanto por qué! Somos periodistas, sólo periodistas. [...] ¿Ha visto usted alguna vez un periódico con interrogantes? Esto no es una industria de porqués. [...] Ya no existen Primitiva ni Salud, ése es el destino de las grandes palabras. Podríamos publicar un enorme porqué a toda página. Un porqué local, universal, cósmico. Sería también un gran día para el periodismo hispano. Y el último para nuestro vespertino. Se levantó. Ovidio Aldán, director del Expreso, estaba irritado y en esos casos parecía más gordo. Hoy, el Meritorio le atribuía ese agrandamiento abdominal a aquella teoría de retener los porqués. (*Ibid.*, p. 495)

Puis, le directeur prend le journal, montre la photo de la fille de Franco en train de faire du ski nautique vêtue d'une jupe noire. Il dit au Meritorio qu'ils ont été obligés de rajouter la jupe : « Porque tuvimos una indicación, ¿entiende? Alguien de arriba llama por teléfono e

indica que hay que ponerle falda a la hija del Caudillo, que no se le vean las piernas desnudas. (*Ibid.*, p 495). Et il ajoute :

Quien manda en las palabras, manda en nosotros, por dentro y por fuera. Le voy a contar otra confidencia y que no salga de aquí. Aquel tic de mirar a los lados. Parecía que iba a arrepentirse de su propósito [...] Repitió en tono grave: ¡Qué no salga de aquí! (*Ibid.*, p. 495)

Le contrôle absolu du Régime est souligné ici, non seulement par les propos du journaliste mais aussi par son comportement : il est continuellement aux aguets et pense que le danger est omniprésent. L'assertion au sujet des mots montre combien le contrôle de ceux-ci est important et essentiel car il permet de manipuler l'information et l'idéologie.

À l'instar d'autres personnages, Ovidio Aldán, a également voulu écrire un livre sur un « gran polígrafo » (*Ibid.*, p. 496) originaire de la Corogne. Pour cela il va jusqu'à Madrid, rencontre le ministre en personne, et pense que « por ser gallegos, el ministro, el escritor y yo, el trámite sería fácil » (*Ibid.*, p. 496). Or, il n'en est rien et son projet sera refusé. Aldán insiste, alors le ministre répond : « ¿Por qué ? Le voy a decir por qué. Porque donde hay patrón no manda marinero » (*Ibid.*, p. 498). Cette réponse catégorique résonne comme un caprice et révèle l'aspect arbitraire du Régime. Il n'y a pas de justification cohérente ou sensée, les décisions ne sont prises qu'arbitrairement et témoignent d'une volonté d'affirmer un pouvoir personnel, ce qui fait dire à Aldán : « me parecía que aquella arbitrariedad era una derrota para toda la humanidad » (*Ibid.*). Un peu plus loin, il utilisera même le mot « censura » (*Ibid.*, p. 499) afin de mettre en garde El Meritorio.

Tout comme Héctor Ríos ou Polca, Aldán est un témoin du passé et de ce qui s'est déroulé dans la ville dont il décrit les changements :

Dos años antes tuvo lugar la quema de los libros de los ateneos y bibliotecas populares, cuando empezó la nueva dictadura. Eso sí que lo recordaba. [...] El sólo tenía un recuerdo fotográfico del Pabellón, con su fachada de arquitectura sensual. Lástima que ardiese. Había sido uno de los templos de aquella arquitectura, un peculiar art Nouveau atlántico [...]. Después de la guerra, el horror arquitectónico. La violación de la carnalidad modernista. La intimidación catastral. La corrosión del carácter de la ciudad. El rasgo más característico de la dictadura era su fealdad. Una conclusión impublicable. (*Ibid.*, p. 507)

Puis, il se souvient d'un carrousel :

Cierra los ojos. Por qué tiene que atravesar para él las paredes del tiempo ese sonido, ese viento del carrusel gangoso. [...] A lo mejor hay recuerdos que sólo escogen un testigo. [...] Cuando recuerda la quema de los libros todo se le reproduce con precisión sensorial. Tenía aquella perspectiva total, aérea, desde la terraza en María Pita. [...] Tenía que escribir un artículo y



pensaba hacerlo sobre el arte de andar. [...] Sí que se distinguía el andar del miedo. Sí, podría contarlo con toda exactitud, pero no puede escribir sobre ello. [...] Había algo vengativo en esa melancolía. No lo podía contar. Los incendiarios, los expoliadores, estaban ahí. Mandaban en la ciudad. Su jefe era el Jefe del Estado. ¿Cuándo podría contar que la Casa Cornide, el edificio histórico de mayor valor en la Ciudad Vieja coruñesa, había sido comprada para la familia del dictador por un duro, el precio de un paquete de tabaco? Nunca. Nunca podría escribir ese titular:

#### CINCO PESETAS

Ya sabemos en cuanto valoran  
Las autoridades nuestra dignidad

Si no luchaba contra esa melancolía se volvería ágrafo y mudo. No podría escribir ni hablar de otra cosa (*Ibid.*, p. 510)

Les souvenirs qui affluent à la mémoire du directeur permettent de reconstituer la ville, de souligner les changements survenus avec la dictature et, une fois encore, de dénoncer les procédés mis en place. La prétérition<sup>584</sup> insiste sur l'impossibilité de pouvoir parler de tout cela par le directeur du journal, le dévoilement étant ici réalisé par le biais du narrateur omniscient. De la même manière il évoque un repas auquel il a assisté en hommage à Valentín Paz-Andrade et qui « debería figurar en la historia honrosa de la ciudad » (*Ibid.*, p. 498). Comme il s'agit d'un galléguiste il va de soi que l'Histoire officielle ne lui rendra pas hommage, mais grâce à la mémoire de Andán son nom peut être cité.

On peut observer que dans *Los libros arden mal* certains personnages évoluent dans des milieux qui sont essentiels afin de comprendre la société de l'époque en lien avec la réalité politique. Ils fonctionnent en quelque sorte comme des révélateurs ou des négatifs photographiques qui permettent de confronter la version de l'Histoire officielle et celle de ceux qui furent opprimés. Aldán représente l'univers du journalisme et initie El Meritorio à toutes les difficultés du métier, Héctor Ríos dévoile la perfidie de l'idéologie fasciste et est le contre point du juge Samos<sup>585</sup>, Polca et Olinda sont les représentants du peuple qui racontent leur quotidien et les difficultés auxquelles durent faire face les hommes et les femmes de l'époque. Quand ces personnages racontent le passé, ils font revivre ce qu'était La Corogne avant la guerre civile et la dictature, l'activité intellectuelle de l'Ateneo, les fêtes, etc. Ils dépeignent les changements subis par la ville et ses habitants ainsi que certains épisodes peu mentionnés dans

---

<sup>584</sup> DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires, op. cit.*, p. 367.

<sup>585</sup> Notons que Gabriel remplit aussi cette même fonction car il est un observateur de l'espace intime du juge. Le personnage de Ríos permet de suivre la construction idéologique du juge alors que son fils permet d'avoir accès à ses fréquentations, ses paroles et les échanges qu'il a avec ses amis.

les livres d'histoire comme la mine de « wolframio<sup>586</sup> » où Polca avait travaillé en tant que prisonnier<sup>587</sup>.

C'est aussi le cas du narrateur de *El último día de Terranova* qui, enfant, malade de la poliomyélite se retrouve dans un sanatorium où sont également internées des petites filles bossues que l'on attache à leurs lits afin que « se enderezasen » (UDT, p. 81). Après la mort de son père Vincenzo découvre que celui-ci a essayé d'alerter sur ces décisions prises par le Régime au détriment de la santé publique :

*Volví a escribir otro artículo de denuncia. Sabía que en España era imposible que viese la luz. Toda la información relativa a la epidemia de la poliomielitis está manipulada o vetada. A medida que crece el número de afectados, miles de personas, sobre todo niños, fueron desapareciendo las noticias. Hay una negligencia criminal por parte del Régimen. Ni siquiera aceptan abrir un registro oficial de los casos, porque la cifra reventaría la ley del silencio. En Estados Unidos y en otros países pusieron en marcha hace dos años un programa de vacunación popular y los casos de infección van camino de reducirse al mínimo. Aquí, en España, se están incrementando de modo exponencial. ¿Qué está pasando? No puede responder a una intencionalidad, a un castigo más a la población, una locura así sería inconcebible, pero los efectos son semejantes. Intenté indagar aquí, en los organismos oficiales y en los medios sanitarios, pero todos son evasivas. Sea por complicidad, por servilismo o por miedo. (Ibid., p. 233, en italique dans le livre).*

Cet épisode que le Régime voulut étouffer est reconnu dans l'actualité. Des victimes se sont organisées en associations et la nouvelle loi de Mémoire Démocratique oblige à ouvrir des enquêtes et à les dédommager :

La oscuridad de la dictadura franquista no sólo ocultó la represión en las celdas de comisarías y prisiones, también tapó decisiones trascendentales para la salud de la población, como la de no vacunar a los niños contra la poliomielitis que en los años cincuenta se convirtió en pandemia, igual que ahora lo ha sido la covid-19. La Ley de Memoria Democrática, en vigor desde el pasado octubre, reconoce el sufrimiento de las miles de personas que se contagiaron entonces

---

<sup>586</sup> « Había tres bocas de mina de wolframio en la pierna de Polca. Dos en la parte del tobillo y una tercera en la rodilla. Había trabajado forzado, como preso, en las minas del río Deza. Lo hirieron en un intento de fuga. El suministro de aquel mineral abundante en Galicia era decisivo para las fábricas de armamento de la Alemania nazi » (LAM, p. 636).

<sup>587</sup> Dans l'introduction à son article : « El wolframio : de cuando Galicia era un Near West », Joan Maria Thomàs précise que jusqu'à une époque récente cet épisode historique n'avait intéressé que la fiction : « La del wolframio es una historia conocida en Galicia y en partes de León, Asturias, Extremadura, Salamanca o Córdoba, pero mucho menos en el conjunto del Estado español, si bien en los últimos años se han dado pasos notables en su conocimiento historiográfico y memorialístico, y se han producido excelentes trabajos en el orden del documental histórico (Cons 2017), redibujando un panorama dominado hasta entonces por la ficción ». Sachant que *Los libros arden mal* date de 2006, on peut relever que Manuel Rivas pointe cet épisode de manière novatrice.

<[http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG\\_2022\\_Entre-o-Terceiro-Reich-e-os-aliados\\_pp-117-136.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2022_Entre-o-Terceiro-Reich-e-os-aliados_pp-117-136.pdf)>, page consultée le 15 février 2023.

de la polio y obliga a adoptar medidas sociales y sanitarias para atender los efectos de esa enfermedad vírica que puede causar una gran discapacidad<sup>588</sup>.

Cet article datant de novembre 2022 dénonce les mêmes procédés que le père de Vincenzo Fontana en utilisant un vocabulaire similaire à travers les verbes « ocultar » et « tapar ».

Le choix des mots fait également partie d'une stratégie des autorités. La volonté de réduire au silence tous ceux qui étaient en désaccord avec le Régime n'est plus à démontrer mais il y a également un détournement perfide du sens de certains vocables que dénonce Manuel Rivas. Le directeur du journal enseignait au Meritorio : « Quien manda en las palabras, manda en nosotros » (*LAM*, p. 495). Une assertion qui, dans *Todo es silencio*, s'applique également à Mariscal que l'auteur qualifie de « padrino charlatán », « dueño de las palabras que utiliza las citas latinas como marcas de poder<sup>589</sup> ».

Dans *Los libros arden mal*, un épisode raconté par el Maniobrador de Grúas à Corea concernant trois frères gitans assassinés révèle les changements sémantiques opérés par le Régime qui deviennent source de peur. Enchâssé dans ce premier récit, il vient s'en loger un autre qui évoque ce que l'on ne peut appeler autrement que le vol d'une voiture sur laquelle les phalangistes jetèrent leur dévolu. Ces épisodes témoignent des méthodes utilisées ainsi que du détournement de sens initial de certains mots ou expressions :

Los falangistas habían salido en busca de alguien de San Pedro de Nós para «darle café». Ésa fue la expresión que usaron. Estaban en el café Unión, en la plaza de Pontevedra, y el que llevaba la voz cantante dijo: Hoy vamos a darle café a fulano. El delegado de Orden Pública había dado el visto bueno con la misma expresión: ¡Café! Las emisiones radiofónicas de un general golpista, Queipo de Llano, habían puesto de moda ese eufemismo de la muerte. (*LAM*, p.470)

¿Sabéis una cosa? Aún no le hemos arreado candela a ningún gitano.

Y añadió: Ya iremos más tarde a por el otro conejo. [...].

Éste, el guinda, es sólo un coche para pasear.

Como todos callaron, lo que acababa de decir recorrió los rincones del local. Captó el sentido pavoroso de la frase. *Paseo*. Al cambiar de manos, las cosas pasaban a tener otro significado.

Para eso nos lo llevamos, señor Alvedro, dijo uno de los confiscadores. Para pasear. [...]

Los Montoya aparecieron muertos en Montrove a la mañana siguiente. Cada uno de ellos presentaba un orificio de bala en la cabeza. « Hemorragia meníngea », según los certificados de defunción.

Café. Hemorragia meníngea. (*Ibid.*, p. 471-473)

---

<sup>588</sup> « La negligencia del franquismo que contagió de polio a miles de niños ». <<https://www.publico.es/politica/negligencia-franquismo-contagio-polio-miles-ninos.html>>, page consultée le 18 février 2023.

<sup>589</sup> <[https://www.youtube.com/watch?v=BBQI\\_Mij-28](https://www.youtube.com/watch?v=BBQI_Mij-28)>, page consultée le 18 février 2023.

L'utilisation des guillemets et de l'italique attire l'attention sur le fait que ce soient des expressions vidées de leur sens premier. Des mots, inoffensifs jusque-là, acquièrent une portée terrifiante. Les franquistes le savent et en jouent de manière cynique et cruelle. De la même manière, ils cachent les vrais motifs de la mort, même si la population n'est pas dupe. Mais nommer véritablement la cause de la mort aurait certainement été un aveu de culpabilité et ceci dénonce la lâcheté de ces hommes. *Las voces bajas* évoque aussi « el más terrible eufemismo en la historia del crimen », à savoir le moment où « una partida fascista apareció en la noche en Corpo Santo y arrancó al abuelo de casa con la intención de « pasearlo » (LVB, p. 36). Ce procédé est également évoqué dans *El periodismo es un cuento*, dans un article à la mémoire de Chonchiña<sup>590</sup>, dont le mari médecin et défenseur de la République avait été victime de « la simulación de los « paseos »<sup>591</sup>. Lors d'un entretien, datant de 2003, soit trois ans avant la publication de *Los libros arden mal*, Manuel Rivas mentionnait déjà l'utilisation de ce vocabulaire :

Existe un eufemismo terrible, que es una historia como para escribir un diccionario, que aquí se llamaba pasear; en la guerra decían vamos a darle el paseo, que significaba vamos a matar a esta gente y que en Coruña, por ejemplo, en el registro civil la mayoría de los miles de fusilados que hubo en toda esta costa la mayoría aparecen registrados que como causa de muerte fue por hemorragia interna. En esa época también escribí un poema que lleva ese nombre<sup>592</sup>.

Dans ce même article et dans des entretiens déjà mentionnés, il parle de chasse à l'homme pour qualifier les faits historiques qui se sont produits en Espagne :

En Galicia la forma que tuvo esto que llamamos de forma inexacta guerra civil; a veces es difícil encontrar la definición exacta, pero aquí en Galicia sí que encuentras una palabra precisa para definir aquello: fue una *cacería humana*, puesto que aquí no hubo ni un solo muerto por parte de los golpistas y sí hubo miles de muertos y exiliados y centenares de miles de gentes que sufrieron prisión y encarcelación. Por eso se hace especialmente tensa esa especie de llamada histórica, que se plantea casi como una obligación moral y una exigencia, ya que fue una auténtica *cacería humana* que duró muchos años<sup>593</sup>.

---

<sup>590</sup> Chonchiña figurait déjà dans la page Agradecimientos de *El lápiz del carpintero* : « A Chonchiña, y en memoria de su gran amor Paco Comesaña, el doctor Comesaña, que luchó contra el mal de aire. », RIVAS, Manuel, *El lápiz del carpintero*, op. cit., p. 7.

<sup>591</sup> RIVAS, Manuel, *Los libros arden mal*, op. cit., p. 62.

<sup>592</sup> TEJEDA, Armando, « Mi primer libro fue la memoria de mi madre ».

<<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 18 février 2023.

<sup>593</sup> *Ibid.* Manuel Rivas poursuit ainsi : « La Guerra Civil en Galicia fue una historia de adversidad terrible como pueblo, entre otras cosas, porque se había aprobado el 28 de junio de 1936 el estatuto de autonomía por una mayoría aplastante y que se convirtió en un día de fiesta, pues este pueblo a pesar de que pasa por ser un pueblo triste es muy festivo, *rabelesiano* y muy carnal, que conserva todavía ese espíritu medieval de fiesta pagana. Fue en esas circunstancias que en el verano de 1936, en medio de la fiesta y la alegría, se produjo ese terrible giro, ese seísmo

Cette expression ainsi que la métaphore de manière plus ample se retrouvent dans les récits qui évoquent ces événements du passé. Les représentants franquistes sont souvent présentés comme des amateurs de chasse, comme Samos, Ren ou encore le ministre, ami du juge. Parfois, les hommes sont animalisés par l'utilisation d'un vocabulaire qui met en exergue leur violence et leur puissance, comme la main de Dez : « *veloz como zarpa* » (*LAM*, p. 410), ses doigts : « *como garras en la presa* » (*Ibid.*, p. 408), les mains de Ren sont aussi « *zarpas herradas*<sup>594</sup> » (*Ibid.*, p. 172), « *los colmillos afilados* » (*Ibid.*, p. 328) et « *el olfato de braco* » (*Ibid.*, p. 327) de Eusebio, sont des aides indispensables pour le juge lors des parties de chasse. On retrouve dans ce récit deux axes d'utilisation majeurs de la chasse. Le premier est l'évocation de la chasse et du goût que des représentants du pouvoir ressentent pour cette activité, avec une ambivalence voulue de la sémantique :

Su padre, el juez, era cazador. (*Ibid.*, p. 298)

[Le juge] : Elige a un superior. Solamente la puede cazar quien conozca la presa mejor que a sí misma. (*Ibid.*)

En los huecos que dejaban los libros, o en la parte delantera de las repisas objetos religiosos, trofeos de caza y fotografías y grabados en marcos de plata. (*Ibid.*, p. 378)

[Ren parlant du juge] Sus conferencias en Coímbra, sus paseos con D'Ors por Santiago, las excursiones por Galicia con ese tal Schmitt para ver sepulturas, las hazañas de caza con el ministro. (*Ibid.*, p. 671)

Sur les étagères du juge les trophées de chasse côtoient les objets religieux, rappelant ainsi la position favorable de l'Église au regard des vainqueurs, tout comme le fait que le père Munio soit un habitué des réunions organisées par Samos. Le père de Sada, peintre « *librepensador* », utilise même le terme de « *cazador de almas* » pour désigner le prêtre à l'affût du dernier souffle de cet homme pour le convertir à la religion ; et de fait : « *sale triunfante del lecho moribundo y pregona : ¡Hoy he convertido a un hereje! El alma de mi pobre padre como un trofeo taurino. Como una oreja en la mano* » (*Ibid.*, p. 57).

---

que destruyó la vida de la gente. Es un escenario que también es un espacio mítico, es de esos momentos en que es como si quedara todo suspendido, congelado; es como si viéramos ahí un lienzo decisivo sobre la condición humana ». Cette citation semble intéressante car elle synthétise le sujet et l'ambiance du récit *Los libros arden mal*, alors que, comme nous l'avons signalé, le livre n'avait pas été publié. On peut avancer que dans ces mots se trouve déjà l'intention de ce que l'auteur se propose de faire dans le récit.

<sup>594</sup> Le jeune Paralelepípedo est aussi surveillé par ses supérieurs quand ils brûlent les livres : « *sintió un zarpazo en el hombro que le hizo tambalearse. Una garra que nada tenía que ver ni con el saludo ni con la amistad* » (*LAM*, p. 171). Lui même, quand il saisit un livre ayant appartenu à Santiago Casarès, sent « *que en algún lugar de Madrid, allí donde se encuentre, Casares estará teniendo en ese instante la sensación de que dos zarpas lo apresan por las solapas y le abren por el pecho su débil costillar* » (*LAM*, p. 80).

La deuxième utilisation du mot « chasse » vise à désigner clairement l'action des franquistes sur la population :

[Pombo conseillant Curtis] : Espera a que acabe la temporada de caza, chaval. (*Ibid.*, p. 100)

A aquellos dos no los cazaron. (*Ibid.*, p. 169)

A él, al Paralelepípedo, esta noche no le toca salir de caza. (*Ibid.*, p. 170)

Ceci est également repris dans *Las voces bajas*, quand le narrateur parle de ses grands-parents face aux pratiques franquistes : « sintieron cerca las garras de la cacería humana que se desató con el triunfo del golpe fascista, en el verano de 1936, en Galicia » (*LVB*, p. 41) ; et le terme « garras » est clairement associé au pouvoir : « cuando se declaraba el estado de excepción, o había huelgas y el régimen sacaba las garras, Chao desaparecía » (*LAM*, p. 154). Dans *El último día de Terranova*, la même terminologie est utilisée quand il s'agit de décrire les militaires argentins afin de mettre en avant les similitudes de ces régimes dictatoriaux. Ainsi Garúa « consiguió huir de Argentina cuando iban a cazarla » (*UDT*, p. 134), mais « un cazador » (*Ibid.*, p. 167, 170) retrouve sa trace à Terranova. Il y est également question de la « Operación Cóndor. La caza de huidos y exiliados para ser intercambiados por los aparatos represivos » (*Ibid.*, p. 215). Et, malgré le temps écoulé, on constate qu'il y a encore des personnes victimes de cette chasse humaine, comme Viana et Zas qui souffrent de l'autorité d'un trafiquant local, lequel « andaba a la caza de Zas » (*Ibid.*, p. 241). Enfin, el Máster, qui s'adonne au vol et au trafic d'objets d'art, a lui aussi un homme de main pour lui procurer les pièces : « tenía a un experto en arte sacro para sus pesquisas como cazador de tesoros » (*Ibid.*, p. 259). L'utilisation du même vocabulaire pour traiter des faits en lien avec la guerre civile, la dictature et d'autres faits de société beaucoup plus contemporains illustre ce que dit Manuel Rivas sur son intérêt pour l'histoire :

Hay que decir que el interés no es sólo histórico ni local. Es lo que decía antes: la Guerra Civil y la dictadura es un escenario terrible llevado a los extremos, que es una especie de suspensión de conciencias. Y éstos son problemas contemporáneos y habituales, por eso el interés por la guerra no es con la intención de hacer una especie de ajuste de cuentas con la historia sino que tiene que ver con nuestra realidad más actual<sup>595</sup>.

Il y a donc une démarche constructive dans le fait d'utiliser les éléments historiques du passé et même si à l'origine de ses récits Manuel Rivas dit qu'il y a toujours une réalité, il ne recherche pas à la représenter fidèlement. L'auteur « No reproduce sino que revela, hace

---

<sup>595</sup> TEJEDA, « Manuel Rivas : “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” », *op. cit.*

ver<sup>596</sup> ». Grâce à ses récits le lecteur peut avoir accès à une autre réalité, celle qui ne figure pas toujours dans les livres d'Histoire surtout quand un régime autoritaire cherche à en escamoter une partie et à orienter la lecture des événements. Concernant sa relation avec la représentation de la réalité dans les récits, Isaac Rosa dit pour sa part :

Creí que era posible representar la realidad, darle forma narrativa, hacer casi una fotografía de la realidad con la escritura. Pronto aprendí, según fui madurando, que no es tan sencillo, que hay espejos de distintos tamaños, inclinaciones, curvaturas, espejos cóncavos y convexos; que hay espejos que deforman más que reflejan; y que no hay observación que sea realmente fotográfica. Toda observación implica una selección, una interpretación un prejuicio por parte del autor. En definitiva, el espejo, el posible espejo que te permite la literatura, en la mayoría de los casos, antes incluso que la realidad, refleja al propio autor. Y acaba reflejando también al lector que se acerca a él, le devuelve su propio reflejo en relación con esa realidad<sup>597</sup>.

En effet, par les choix qui sont faits, comme il a été démontré, Manuel Rivas souhaite représenter la vision des vaincus et ceux dont la place est négligée dans la société, dévoilant ainsi une autre vérité sans que pour autant elle soit un reflet fidèle de la réalité. On ne peut que constater que les choix qu'il opère pour ses personnages, les situations ou les thèmes abordés sont des sujets qui lui tiennent à cœur dans la réalité. Les idées exprimées par certains personnages se retrouvent aussi dans ses articles journalistiques. Il n'est donc pas surprenant que Aldán, le directeur du journal, parle des questions que devraient pouvoir poser les journalistes et que *El periodismo es un cuento* s'ouvre sur un texte intitulé « Las preguntas » qui évoque les horreurs de la guerre civile et de la seconde guerre mondiale avec cette question : *¿Por qué ?*<sup>598</sup>. Ces événements, qui semblent relever de la fiction et qui pourtant n'en sont pas, montrent une humanité capable de créer des événements qui dépassent la fiction, ce qui rappelle une autre phrase de l'auteur : « La realidad es un capítulo de la gran ficción humana<sup>599</sup> ». *El periodismo es un cuento* commence par trois textes<sup>600</sup> qui suivent un ordre chronologique et exposent la vision personnelle de l'auteur au sujet de la littérature et du journalisme. On y

---

<sup>596</sup> CHAMPEAU, Geneviève, « De algunos tópicos sobre el realismo », dans ESCUDERO, Xavier, NOYARET, Natalie, PEYRAGA, Pascale, *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine*, Éditions Orbis Tertius, 2020, p. 19.

<sup>597</sup> ROSA, Isaac, « ¿Es el realismo siempre una representación de la realidad? », *op. cit.*, p. 37.

<sup>598</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, *op. cit.*, p. 16. La deuxième épigraphe du livre est un extrait de l'ouvrage de Primo Levi, *Si esto es un hombre* et soulève d'ores et déjà la question du « pourquoi ? » : « –Warum? –le pregunté en mi pobre alemán. / –Hier ist kein warum («aquí no hay ningún porqué») –me ha contestado, echándome dentro de un empujón ».

<sup>599</sup> MARIN, Maribel, « Manuel Rivas: “La realidad es un capítulo de la gran ficción humana” », <[https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812_850215.html)>, page consultée le 06 mars 2023.

<sup>600</sup> Il est difficile de nommer ces premiers chapitres car le premier se présente sous la forme d'un poème en italique de forme libre et les deux suivants reviennent sur des faits plus biographiques. Le premier s'intitule *Las preguntas* ; le second, *La educación sentimental de un periodista*, daté de 1997 évoque le trajet professionnel de l'auteur ainsi que les liens qu'il établit entre littérature et journalisme ; le dernier, *La segunda vida*, daté de 2015, est, quant à lui, une présentation de l'édition.

retrouve des positions que nous avons déjà explicitées mais également une interrogation sur le rapport de la fiction à la réalité :

Creo que el hecho más irrelevante puede esconder una piedra de toque, el comienzo de un asunto interesante. Prefiero seguir a un campesino en burro que a la comitiva motorizada de Manuel Fraga, pero si es Fraga quien va en burro procuraré estar a la altura de las circunstancias. ¿Y qué hay de la diferencia entre ficción y realidad? Esto no es un tratado, así que no me voy a poner pelma. El periodismo tiene unas exigencias a las que no está sometida la literatura. Los protagonistas de una noticia deben figurar en el registro civil. En un relato literario, no. Pero ¿son por ello menos reales Don Quijote o Emma Bovary? El hombre ha llegado a la Luna, pero un escritor llegó antes sin moverse de su buhardilla en París. Exigencias de comprobación aparte, la historia del periodismo está llena de mentiras que a veces duran cuarenta años. Cuando tienen valor, el periodismo y la literatura sirven para el descubrimiento de la otra verdad, del lado oculto, a partir del hilo de un suceso. Para el escritor periodista o el periodista escritor la imaginación y la voluntad de estilo son las alas que dan vuelo a ese valor. [...] La literatura, la metáfora, la mirada personal, es hermana de una cámara como la de Walker Evans o Sebastián Salgado<sup>601</sup>.

On ajoutera, en point d'orgue à ce chapitre, que les éléments historiques sont partie intégrante des récits de Manuel Rivas. Les entretiens ou articles concernant cet auteur soulignent bien souvent la place importante qu'occupe la Guerre Civile espagnole dans son œuvre. On ne peut que penser au conte *La lengua de las mariposas* qui contribua largement à le faire connaître ainsi qu'à *El lápiz del carpintero*. Dans ces deux œuvres ainsi que dans l'un des ouvrages de notre corpus, *Los libros arden mal*, cet épisode traumatique de l'histoire espagnole occupe une place centrale. Néanmoins, on retrouve toujours des références à ce passé dans les autres récits tant ce sujet est impactant pour le pays et pour l'auteur. Il revient lui-même sur les conséquences de cette guerre d'autant plus volontiers que né en 1957 il a connu la dernière période de la dictature, la Transition mais il a également été le dépositaire de récits, de souvenirs familiaux ou de ceux de son entourage, concernant le conflit et la répression :

Hay una memoria personal, pero esa memoria también se construye con lo más cercano, con esas voces bajas que te rodean. Al escribir aquello había una especie de viaje a una zona de sombra en lo que leía, que en parte venía de la historia oficial. Lo que escuchaba a mis padres no valía para nada en la escuela. Allí se enseñaba un imperio en el que no se ponía el sol. Pero por la ventana veíamos nubarrones que parecían venir del Antiguo Testamento y se quedaban allí como losas y no paraba de llover<sup>602</sup>.

---

<sup>601</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 23.

<sup>602</sup> CRUZ, Juan, « Manuel Rivas : Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos », *El País*, Cultura, 27 dic. 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 08 mars 2023.



On pourrait appliquer à Manuel Rivas cette observation de Georges Tyras à propos des œuvres d'Alfons Cervera dans lesquelles il voit « un exercice de récupération de la mémoire confisquée<sup>603</sup> ». Afin de réhabiliter une réalité escamotée par le discours officiel, l'auteur qui nous occupe choisit de l'aborder depuis l'intra-histoire. Ce choix est en adéquation avec ce qui a été mis en exergue dans la deuxième partie de notre ouvrage au sujet de la polyphonie, laquelle permet à ceux qui ont été les victimes de s'exprimer et de raconter, livrant ainsi leur témoignage du passé et leur propre version. La présence de personnages représentants du régime autoritaire est souvent accompagnée par un double qui permet d'éclairer, sous un angle nouveau, les agissements des premiers. D'autre part, la présence de narrateurs omniscients permet d'accéder aux pensées ou dialogues intérieurs de tous ces personnages contribuant ainsi à l'émergence d'un contre-discours face à l'officiel. C'est aussi dans la mémoire du peuple que restent gravés les souvenirs de la vie avant la guerre et la dictature, ce qu'étaient les institutions de l'époque, l'effervescence culturelle, les fêtes, les noms d'intellectuels ou de politiciens effacés matériellement ou symboliquement par le Régime. C'est par le biais de l'oralité et dans la sphère de l'intime que cette mémoire était transmise et le fait que ces récits les recueillent permet de rendre hommage à toutes ces personnes et de garder une trace de ce passé. On pourrait ainsi considérer les récits comme « des lieux de mémoire » pour reprendre l'expression de Pierre Nora pour qui « la mémoire, en effet, n'a jamais connu que deux formes de légitimité : historique ou littéraire. Elles se sont d'ailleurs exercées parallèlement, mais jusqu'à nos jours, séparément. La frontière aujourd'hui s'estompe<sup>604</sup> ».

Néanmoins, cette mémoire n'est pas figée. Bien au contraire, elle est toujours tournée vers le futur et en lien avec le présent. S'appuyant sur la thèse de Walter Benjamin, qu'il cite souvent, pour Manuel Rivas la mémoire aide à comprendre et à mieux appréhender le présent : « Las palabras de las voces bajas recordaban, pero su recuerdo no trataba del “tiempo perdido”, sino de un rescate. Traían información esencial sobre la condición humana. Creaban “otro tiempo” : un presente recordado<sup>605</sup> ». Passé, présent et futur semblent indissociables comme en témoignent des oxymores utilisés par l'auteur qui attirent immédiatement l'attention du

---

<sup>603</sup> TYRAS, Georges, « Poétique de la mémoire : la trilogie d'Alfons Cervera », dans CAMPUZANO, F. (éd.), *Transmissions politiques et évolution culturelle dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Université Paul-Valéry-Montpellier 3, coll. « Actes » n°3, 2002, p. 348.

<sup>604</sup> NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, Vol. 1, p. 43.

<sup>605</sup> RIVAS, Manuel, « Historia íntima de “Las voces bajas”: Los reyes y los cabezudos » , *Huffington Post*, 19/11/2012. <[https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo\\_b\\_2142697.html](https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo_b_2142697.html)>, page consultée le 07 mars 2023.

lecteur<sup>606</sup> : « melancolía del futuro<sup>607</sup> », « nostalgia del porvenir<sup>608</sup> », ou encore : « Brindemos por la infancia, que es el futuro ; por los mayores, que son la memoria. Y en medio nosotros<sup>609</sup> ».

Il va sans dire que la littérature remplit un rôle essentiel dans ce processus de conciliation entre mémoire et fiction, entre passé, présent et futur. Telle est, tout au moins, la conviction de l'auteur : « la vida es lucha y la literatura es importante como memoria pero como una memoria que mire hacia adelante, es como un acuerdo secreto entre generaciones<sup>610</sup> », « la literatura tiene sus propios tiempos, porque por una parte te peleas con la realidad y al mismo tiempo estás creando otra realidad<sup>611</sup> ». La fonction de la littérature, de ses manifestations et de sa représentation dans les récits qui nous occupent, voilà ce dont il nous importe de traiter dans la sous-partie suivante.

---

<sup>606</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur cette particularité stylistique de l'auteur et nous en expliquerons la portée.

<sup>607</sup> MARIN, Maribel, « Manuel Rivas : “La realidad es un capítulo de la gran ficción humana” », *El País*, 21/10/1998. <[https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812_850215.html)>, page consultée le 07 mars 2023.

<sup>608</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », NIUS, 28/11/2020. <[https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino\\_18\\_3049995038.html](https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino_18_3049995038.html)>, page consultée le 07 mars 2023.

<sup>609</sup> *Ibid.*

<sup>610</sup> PEÑA, Rafael, « Manuel Rivas: Parece que dejamos la utopía para meternos en una distopía », *El obrero*, Cultura, 03/06/2018.

<<https://elobrero.es/cultura/13496-manuel-rivas-parece-que-dejamos-la-utopia-para-meternos-en-una-distopia.html>>, page consultée le 07 mars 2023.

<sup>611</sup> *Ibid.*

### III. B. LA VOIX / VOIE DE LA LITTÉRATURE

Dans les différents entretiens accordés par Manuel Rivas à la presse écrite, auprès de divers médias ou encore lors de conférences, la littérature est toujours mentionnée. L'écrivain aime à mentionner bien souvent que son rapport à celle-ci remonte à sa plus jeune enfance. Il précise également que s'il n'y avait pas de livres dans la maison familiale, cela ne fut pas un obstacle pour lui car il est issu d'une famille qui aime les mots, comme sa mère qu'il qualifie de « verbívora » (*LVB*, p. 31) et dont il dit « que tenía libros dentro<sup>612</sup> », sa sœur qui avait « la boca llena de palabras » (*Ibid.*, p. 31) ou encore son oncle barbier qui était un excellent conteur d'histoires. C'est d'ailleurs dans le milieu familial qu'il situe sa première rencontre avec la littérature, quand il entendait sa mère parler seule et réciter des vers de la poétesse galicienne Rosalía de Castro. Il parle ainsi de la « boca de la literatura ». Cette expression permet à Manuel Rivas de décliner sa vision de la littérature en lien, non seulement avec les fonctions physiologiques de cet organe mais aussi avec toute sa portée symbolique.

En outre, il considère les livres comme des « seres vivos » qui nous parlent et, dans ses œuvres, nous pouvons entendre non seulement les voix de ceux qui ont été oubliés mais aussi celle d'autres auteurs qu'il admire. L'intertextualité permet de dialoguer à travers le temps et les époques et de rendre plus audibles et visibles certaines voix, galiciennes en particulier.

#### III. B. 1. Les représentations de la littérature

##### *III. B. 1. a. La bouche*

Qualifié comme « la voz más sobresaliente de la literatura gallega contemporánea<sup>613</sup> », Manuel Rivas a commencé à écrire dès l'adolescence puisque à l'âge de quinze ans il débute comme « meritorio », sorte d'apprenti, dans le journal local *El Ideal Gallego*, grâce à des poèmes que « no están mal » (*LVB*, p. 172). Même s'il débute dans le monde journalistique, il

---

<sup>612</sup> CABALLERO, Beatriz, « En mi casa no teníamos libros pero estaba mi madre que los llevaba dentro », *SER*, 21/04/2018. <[https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio\\_madrid/1524214838\\_883271.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio_madrid/1524214838_883271.html)>, page consultée le 10 mars 2023.

<sup>613</sup> <<https://www.39ymas.com/manuel-rivas-en-contra-de-todo-esto-con-ironia-y-humor-plasma-la-necesidad-urgente-de-expresar-verguenza/>>, page consultée le 10 mars 2023.

considère que cet univers est étroitement lié à celui de la littérature « es también una rama de la literatura<sup>614</sup> ». Celle-ci occupe de plus en plus de place dans ses récits car, à ses yeux elle est indispensable aussi bien sur le plan personnel que sociétal. En le lisant, nous constatons la place importante qu'occupent les livres, leur savoir à travers l'affection que leur portent différents personnages. On pourrait même dire que leur importance est croissante au fil des ouvrages que constituent notre corpus. Nous allons donc nous intéresser maintenant à la conception de la littérature selon Manuel Rivas et comment il la définit.

Manuel Rivas précise que, sous la dictature, la littérature était devenue pour lui « necesaria como el pan<sup>615</sup> ». Cette métaphore souligne combien la littérature nourrit l'écrivain qui nous occupe et nous la retrouvons dans l'expression mentionnée précédemment « la boca de la literatura ». L'organe buccal est utilisé pour nourrir l'homme mais il lui permet également de s'exprimer dans un mouvement qui associe sans cesse l'intérieur et l'extérieur. Cette double fonction synthétise parfaitement ce que permet la littérature. Dans le recueil de poésies *La boca de la tierra*, publié en 2016, sur la couverture de l'édition bilingue, galicien, castillan, figure une photo prise par la fille de l'auteur, Sol Mariño, qui représente une femme, probablement issue d'une ethnie indienne, comme le laisse supposer l'objet qu'elle porte dans sa main gauche. Il s'agit d'un gros plan sur son buste dénudé qui laisse voir l'un de ses seins. On ne peut qu'établir un lien entre le titre de l'ouvrage, la photo de la femme et son sein qui renvoient à l'image de la terre et de la mère nourricière. Manuel Rivas évoque l'impact qu'eurent ces liens sur son écriture et sa conception de la littérature :

Todo me hizo sentir una idea de Galicia, pensar que si este pueblo se encarnara en una persona sería en una mujer; y en vez de padre fundador o héroe militar lo que tenemos es una madre que se identifica con la tierra, con esa idea mítica de la tierra madre que se encarnó en nuestra heroína que lo que dejó fueron únicamente poemas. Pero sí, mis primeros libros de poesía eran sobre todo aquello, en los que yo intenté imitar en aquella máquina pequeña de mi padrino ese canto popular del pueblo<sup>616</sup>.

La citation témoigne d'emblée, d'une volonté de rendre hommage aux femmes et à leur rôle, davantage basé sur la transmission que sur la force, comme le laisse à penser l'expression

---

<sup>614</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, El orfebre de las palabras », NIUS, 28/11/2020. <[https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino\\_18\\_3049995038.html](https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino_18_3049995038.html)>, page consultée le 10 mars 2023.

<sup>615</sup> CRUZ, Juan, « Manuel Rivas: "Las palabras están hastiadas de la manipulación por parte de los brutos" » <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 10 mars 2023.

<sup>616</sup> TEJEDA, Armando G., « Mi primer libro fue la memoria de mi madre » <<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 10 mars 2023.

« héroe militar ». En outre, la figure maternelle est indissociable de la littérature pour Manuel Rivas, puisque ce fut par la bouche de sa mère qu'il entra en contact avec la littérature pour la première fois. Enfant, « perturbado y maravillado » (*LVB*, p. 143) il l' écoutait parler seule ou réciter des poèmes de Rosalía de Castro. Le chapitre de *Las voces bajas* intitulé : « Mi madre y el manifiesto surrealista » revient précisément sur ce qui peut être à l'origine de la littérature. On peut y lire :

No sabemos bien lo que la literatura es, pero sí que detectamos la boca de la literatura. [...] En aquel momento era, ni más ni menos, la boca de mi madre hablando sola. (*Ibid.*, p. 147)

De plus, le chapitre inscrit le trait de la bouche de la mère dans la lignée des « círculos concéntricos » (*Ibid.*, p. 141) qui composent les pétroglyphes et qui, selon l'auteur, racontent une histoire. Pour lui, il s'agit de la première manifestation de la littérature et il met en lien ces cercles avec des manifestes d'avant-garde et notamment le *Second manifeste surréaliste*. Ce parallélisme entre les époques montre la nécessité de la part de l'être humain de raconter des histoires et de s'exprimer.

Par ailleurs, cette expression revient souvent dans les entretiens avec l'auteur et figurait déjà dans le titre de son discours d'admission à la Real Academia Galega, en 2009 : « A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua<sup>617</sup> ». Il la reprendra le premier octobre 2019, pour une conférence à la Fondation César Manrique qui portera le nom « La boca de la literatura »<sup>618</sup>.

À ces occasions, Manuel Rivas précise que pour lui « la boca de la literatura » est partout : « estaba en mis padres, estaba en sus recuerdos, en su memoria, estaba en la escuela<sup>619</sup> » mais aussi à l'église, dans les paroles des personnes de son entourage, dans la lumière du phare<sup>620</sup>, dans ces « libros escritos en el aire, en la cultura oral<sup>621</sup> » écoutés chez les grands-parents maternels, assis sur les marches de l'escalier qui conduisait à la chambre. « E

---

<sup>617</sup> RIVAS, Manuel, « A boca de literatura. Memoria, ecoloxía, lingua », <<https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/228>>, page consultée le 15 avril 2023.

<sup>618</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqBS0>>, page consultée le 15 avril 2023.

<sup>619</sup> *Ibid.*

<sup>620</sup> « Unha vez óinlle dicir a un veciño, moi convencido, que ese camposanto era “o cemiterio máis san do mundo. A boca da literatura. Aínda así, non era unha referencia moi optimista, aínda que si futurista. Se mirabas á esquerda, aparecía a Prisión Provincial. Mesmo podíamos vela ben dende os penedos. Polas tardes, o patio adoitaba estar cheo, e había familiares que tamén dende os penedos intercambiaban sinais abaneando roupa. A boca da literatura». RIVAS, Manuel, « A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua », *op. cit.*

<sup>621</sup> Voir ESTRADA BETANCOURT, José Luis, « En Cuba la voz más sobresaliente de la literatura gallega contemporánea », *juventudrebeldede.cu*, 24/02/2008. <<https://www.juventudrebeldede.cu/cultura/2008-02-24/en-cuba-la-voz-mas-sobresaliente-de-la-literatura-gallega-contemporanea>>, page consultée le 15 avril 2023.

sempre, sempre pensei que había unha conexión entre esa escaleira da aldea e a escaleira do faro. E que esa conexión era a boca da literatura<sup>622</sup> », précise l'écrivain dans son discours d'admission à la Real Academia Galega. L'importance des histoires écoutées dans l'enfance et transmises oralement est un élément qui a également impacté la formation d'un autre écrivain de la même génération : Antonio Muñoz Molina. Il l'évoque en ces termes :

Entre los primeros recuerdos de mi vida están los recuerdos de oír a los mayores : en mi casa, en la familia o en el campo donde trabajaban mis padres. [...] Se hablaba, claro, en voz baja, y según con quién y se contaba según qué. En un mundo oral, como el mundo en el que yo me crié, esas historias de guerra formaban parte del catálogo de cosas que un niño estaba siempre escuchando. [...] Así que una parte muy importante de mi educación no tiene que ver con libros. Sí con la influencia -y quien haya leído alguno de esos libros lo notará- que tuvieron esos narradores orales, instintivos, que contaban lo que había ocurrido, lo que ellos habían vivido y, además, lo contaban de una manera muy sorprendente. Porque esas personas hablaban de la guerra sin ningún tono no ideológico ni épico<sup>623</sup>.

C'est également « acunados por las voces bajas » qui racontaient des « cuentos de aventura y viaje, la infinita saga de la emigración [...] Historias de huidos al monte, de los maquis. De crímenes y venganzas » (*LVB*, p.38), que s'endormaient Manuel Rivas et sa sœur. Plus que dans des œuvres, c'est en écoutant les histoires racontées par ces personnes d'origine humble que l'auteur situe sa première rencontre avec la littérature : ce sont « los primeros y primeras bocas de la literatura que escuché<sup>624</sup> ». Il qualifie d'ailleurs, les récits écoutés de « tesoros ». C'est sans doute pour cette raison que l'oralité, et la présence de personnes d'origine humble tiennent une place prépondérante dans son œuvre. La caractéristique de cette bouche de la littérature est qu'elle ne doit pas dominer : elle doit être excentrée, montrer ce qui n'est pas bien vu et ne doit jamais chercher à imposer.

### *III. B. 1. b. Le phare*

Un autre élément important qui appartient à la « psicogeografía » de l'enfance de l'auteur, « la que te queda y más te marca<sup>625</sup> », et qui, pour lui, est indissociable de sa vocation

---

<sup>622</sup> RIVAS, Manuel, « A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua », *op. cit.*

<sup>623</sup> MUÑOZ MOLINA, Antonio, « La memoria incompleta », Conferencia Spinoza, Centro Virtual Cervantes, 2011. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/munoz\\_molina.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/munoz_molina.htm)>, page consultée le 15 avril 2023.

<sup>624</sup> « Manuel Rivas », Literatura, ConversanDos : Arte y Cultura. <<https://www.youtube.com/watch?v=ezhTvFZdQv4>>, page consultée le 16 avril 2023.

<sup>625</sup> PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas : “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir », Jot Down, mars 2022.

<<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 16 avril 2023.

littéraire, c'est la lumière du phare. Cette lumière est un symbole de la littérature car « no discrimina, no pregunta para quién habla, a quién va dirigido<sup>626</sup> ». Il précise :

Recuerdo esa luz entrando en la habitación por la noche y la sensación de que ese haz de luz se llevaba también los sueños, los recuerdos y los guardaba. Está todo guardado allí, en la torre, en el faro. Es decir que también trabajaba, como trabaja la literatura, la escritura, esa luz es una luz que descubre, que se mueve hacia lo desconocido, no discrimina. La luz del faro no dice este barco sí, al otro no. Es de alguna forma una luz con memoria<sup>627</sup>.

Ainsi, le phare est toujours présent dans les récits, et sa lumière enveloppe et rassure, elle est « la luz amiga<sup>628</sup> » (*LVB*, p. 129) pour l'auteur et sa sœur mais aussi « el embozo de una sábana limpia » (*LAM*, p. 119) pour Hércules qui aime sentir la lumière du phare en passant la tête par la fenêtre de sa chambre. De la même manière, Chelo recommande d'emmener son fils Gabriel répéter son rôle pour une pièce de théâtre au pied du phare pour gagner de la puissance et c'est le juge Samos qui en revient « reconfortado » (*Ibid.*, p. 309). Il s'agit d'une présence silencieuse qui est témoin de tous les événements et peut écouter. Et comme nous l'avons relevé l'écoute est fondamentale dans la vie tout comme en littérature. Dans *El último día de Terranova*, les personnages trouvent un sommeil réparateur en orientant leur tête vers le phare, c'est le cas de Viana, de Garúa et aussi de Vincenzo Fontana :

Estaba echada en el sofá, con la cabeza orientada al Faro y a la Polar. (*UDT*, p. 66)

Garúa [...] se sentó, pestañeó y fue posando, como quien lleva un año sin dormir, la cabeza en el Faro y en la Polar. (*Ibid.*, p. 113)

Me acuesto orientado hacia el Faro y la Polar. (*Ibid.*, p. 235)

C'est aussi la lumière du phare qui permet de voir la beauté du mannequin que Hércules garde dans sa chambre :

Pensó que no tenía ojos, el maniquí. Ni boca. La cabeza, como una esfera ovoide. [...] Por la noche, con los destellos de luz del faro, Curtis ya percibe la hermosura del rostro del maniquí. La intermitencia de los destellos de da vida. [...] A la luz del faro, él se fija en la belleza ovalada que no puede retener. (*LAM*, p. 102)

---

<sup>626</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqbS0>>, page consultée le 01 mai 2023.

<sup>627</sup> <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>, page consultée le 01 mai 2023.

<sup>628</sup> Ou encore : « Lo único que nos tranquilizó aquella noche fue ver la luz del faro » (*LVB*, p. 80).

La littérature, comme la lumière du phare permet de donner un éclairage nouveau et de voir ce qui est caché, car selon l'auteur : « en literatura lo importante es lo que está a los lados, lo que no está bien visto. Porque está oculto o porque te lo ocultan<sup>629</sup> ». Par conséquent la littérature permet de faire sortir du silence certaines voix comme le fait l'auteur qui nous occupe et tel que nous l'avons démontré dans la première partie ou encore de donner d'autres versions des événements comme nous l'avons vu dans la deuxième. En outre, la lumière du phare n'est pas aveuglante mais subtile :

No era un destello repentino, perforador, sino que se desperezaba poco a poco, y avivaba las intermitencias con los últimos rescoldos del crepúsculo, en esa hora en que todo se convierte en extraño de sí mismo. (*LVB*, p. 26)

Les intermittences de la lumière établissent aussi des contrastes : entre cacher et dévoiler, la lumière et l'obscurité, le jour et la nuit. La charge symbolique de la lumière est très importante dans les différentes sociétés et religions, comme le démontrent les plus de cinq pages que lui consacre *Le dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant. Notons, entre autres, que pour les principales religions « la lumière succède aux ténèbres » et que :

Lumière et ténèbres constituent plus généralement une dualité universelle qu'exprime exactement celle du yang et du yin. Il s'agit au demeurant de corrélatifs inséparables, ce qui figure le yin-yang, dans lequel le yin contient la trace du yang et réciproquement. [...] dans la gnose ismaélienne, celle de l'esprit et du corps, symboles des principes lumineux et obscur coexistant dans le même être<sup>630</sup>.

La lumière du phare peut symboliser ces principes de dualité qui structurent nos existences comme la vie et la mort, le bien et le mal, le départ et l'arrivée<sup>631</sup>, etc. Mais c'est aussi un principe qui s'applique à l'être humain, qui est pétri de contradictions, rendant ainsi sa nature très complexe. Cette complexité peut être explorée par la littérature comme le révèlent les différents récits à travers la mise en avant de la complexité des personnages. Dans, *Los libros arden mal*, par exemple, de nombreux protagonistes ont un surnom. Hércules est celui de Vicente Curtis, Polca, celui de Francisco Crecente, Incógnito celui du jeune policier Paúl Samos, Meritorio celui de Tito Balboa...

---

<sup>629</sup> <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 01 mai 2023.

<sup>630</sup> CHEVALIER, Jean, GEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 586.

<sup>631</sup> Manuel Rivas souligne que le phare est la dernière chose que les immigrants voient en quittant la région galicienne mais aussi la première quand ils y reviennent. C'est ainsi que l'introduction au récit *La mano del emigrante* porte le titre de « El apego y la pérdida », mettant en exergue ces deux conditions qui sont communes aux immigrants et aux naufragés. Il reprendra cette formule dans la phrase « La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida » (*LME*, p. 8).



Par ailleurs, Ó renferme en elle un double : Armonía « una mil mañas que pone en orden todo este lío » (*LAM*, p. 285), Sulfe porte en lui « un personaje secreto » (*Ibid.*, p. 432) ; quant à Silvia « se dio cuenta de que uno de sus lados, el iluminado, engañaba al otro, el de sombra » (*Ibid.*, p. 578) et lorsqu'elle rencontre la Medusa, prostituée du port, elle observe :

Aquella mujer que sólo llevaba medio rostro descubierto como si fuese una figura en blanco y negro. [...] También por sus andares parecía que eran dos personas en una, entrelazadas, las que se movían. Una que tiraba de la otra. Una impetuosa y otra cautelosa, de manera que esos andares eran una mezcla de descaró y timidez. O mejor, de arrogancia y miedo. (*Ibid.*, p. 572)

De la même manière, il est question des « dos hemisferios » (*Ibid.*, p. 234) du visage de Dez, qui considère que « es propio de la condición humana ser contradictorio » (*Ibid.*, p. 411), Silvia dont Leica est amoureux s'aperçoit que « uno de sus lados, el iluminado, engañaba al otro, el de la sombra » (*Ibid.*, p. 578). Luis Terranova possède mille voix et « podía cantar como macho, hembra. O como un eunuco » (*Ibid.*, p. 130). Et, dans *Las voces bajas*, il est précisé que « la gente cambia, igual que tiene su derecho y su revés » (*LVB*, p. 139). Mais, il n'y a pas que les personnages qui sont régis par cette dualité. Les lieux le sont également, comme le salon du juge où « coexistían dos hemisferios casi simétricos » (*LAM*, p. 300), les objets comme les boîtes qui peuvent être doubles « una caja en realidad sean dos » (*Ibid.*, p. 212) afin d'y cacher des messages. Il convient de remarquer que la page de couverture de cet ouvrage est en noir et blanc, couleurs qui, outre rappeler la destruction des livres, symbolisent l'opposition, les contraires. C'est également le cas pour d'autres ouvrages de l'auteur publiés par la même maison d'édition Alfaguara, comme *El lápiz del carpintero*, *El héroe* ou encore *Las llamadas perdidas*. Soulignons que, dans ce dernier ouvrage, le conte initial s'appelle « Nosotros dos » et qu'il met en scène deux amis totalement opposés mais complémentaires. Schéma que l'on retrouve dans *Los libros arden mal* avec Luis Terranova et Curtis, dans *Todo es silencio* avec Fins Malpica et Brinco, dans *El último día de Terranova* avec Vincenzo Fontana et Dombodán ou encore dans « El miedo de los erizos », récit qui figure dans *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste*, dont les protagonistes sont Jimmy, le narrateur, et son ami Antón Santacruz.

Il est intéressant aussi de relever que « Selon saint Jean (I, 9), la lumière primordiale s'identifie au Verbe » et la lumière solaire est associée à la connaissance immédiate, « sans intermédiaire déformant, par intuition directe » et s'oppose à la lumière lunaire « qui, étant réfléchie, figure la connaissance discursive et rationnelle<sup>632</sup> ». Cette connaissance immédiate

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 587.

pourrait faire penser à la connaissance transmise par les générations, aux liens privilégiés avec la nature et la mer qui sont des éléments de l'identité régionale mis en avant par l'auteur qui nous occupe. La connaissance réfléchie pourrait être celle incarnée par les livres, également chère à l'auteur.

La présence du phare est très importante dans la vie de l'auteur car il fait partie de la géographie de son enfance et semble lié aux moments de bonheur. En outre, l'ancienneté du monument lui confère un statut privilégié comme s'il remontait aux origines, à la création, et le nimbe de mystère comme le montre l'expression « hipnosis del origen<sup>633</sup> » utilisée par l'auteur. On pourrait dire que les origines de l'auteur se fondent dans celle du phare et ce monument est la mémoire de la ville car il a perduré à travers l'histoire, comme il l'est rappelé dans *Los libros arden mal*, « el primer asentamiento de la ciudad, un monte fortificado » (LAM, p. 37). Tito Balboa, el Meritorio souhaite même lui consacrer un récit :

[...] en mi caso, la voz será el faro de Hércules [...] Nadie mejor a quien confiarle la voz. Una novela en la que el faro contará las cosas que ha visto. ¡Imagínate todo lo que habrá visto el faro! (*Ibid.*, p. 584).

Mais il abandonnera ce projet auquel avait participé le « doctor Montevideo ». Celui-ci l'avait aidé, en effet à noter « información sobre la historia oculta de la ciudad : aquello que el faro podía ver en la noche » (*Ibid.*, p. 617), car il se demande : « ¿A quién le iba a interesar la historia de un faro contada por sí mismo, aquella teoría de la subjetividad del paisaje, las cicatrices de la historia en el territorio, en los cuerpos y en las palabras ? » (*Ibid.*, p. 617). Cette réflexion du Meritorio<sup>634</sup>, comme une mise en abîme, peut faire penser au propos du récit *Los libros arden mal* qui raconte précisément les changements survenus dans la ville après le coup d'État de juillet 1936. Par ailleurs, sur la page de couverture de l'édition en langue galicienne, figure le phare dont la base semble dévorée par des flammes alors qu'au sommet la lumière irradie. On peut y voir la métaphore de ce qui s'est produit dans la ville avec la destruction des livres. Ce lien qui unit le phare et la littérature était même matérialisé par l'ancien blason de La Corogne, comme le rappelle Polca :

---

<sup>633</sup> RIVAS, Manuel, « A Coruña, el paseo de los abrazos », *El País*, 02/05/2020. <[https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619\\_445597.html](https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619_445597.html)>, page consultée le 01 mai 2023.

<sup>634</sup> Mariela Sánchez voit dans ce personnage « un claro trasunto de Rivas ». SÁNCHEZ, Mariela, « *El periodismo es un cuento*. Convergencias crónico-literarias en la obra de Manuel Rivas », *op. cit.*

Incluso había un libro en el escudo de la ciudad. ¿Sabe? El escudo de la ciudad es el faro. Pues encima del faro había un libro. Ese libro también lo quitaron y ya no hay vuelto. Ya no ha vuelto al escudo. Como si ardiesen también en la piedra, en el bronce. (*Ibid.*, p. 768).

C'est peut-être pour renouer avec ce symbole et pour montrer l'importance des livres et de la littérature que Manuel Rivas choisit de faire une présentation en haut de la Torre de Hércules, demandant aux personnes de sa maison d'édition de transporter jusqu'au sommet, des cartons remplis d'exemplaires de son récit *Los libros arden mal*<sup>635</sup>. Cet acte peut témoigner de la place que la littérature doit occuper, aux yeux de l'auteur : guider et éclairer les hommes, ce qui rejoint la quatrième acception du mot phare donné par le dictionnaire de la Real Academia : « Aquello que da luz en un asunto, lo que sirve de guía a la inteligencia o a la conducta<sup>636</sup> ». Nul doute que le choix du nom de la revue culturelle, créée en 2014, dont l'auteur est un des co-fondateurs, « Luzes », est également à mettre en lien avec la valorisation de la littérature. La présentation insiste précisément sur le plaisir et la nécessité de lire des histoires :

Luzes es una revista que surgió del convencimiento de sus principales impulsores [...] de que la prensa escrita estaba renunciando a uno de sus principales valores, quizás el mayor : el placer de leer historias de largo aliento<sup>637</sup>.

Notons que Luzes s'occupe également d'éditer des livres, d'organiser des événements ou des expositions.

Dans le dernier récit de notre corpus, par ordre chronologique, *El último día de Terranova*, le phare est encore plus présent que dans les œuvres précédentes<sup>638</sup>. Il est un lieu souvent évoqué par les personnages et auprès duquel ils se rendent soit pour admirer l'horizon, soit pour trouver du réconfort, il est ainsi cité seize fois et semble même être un personnage comme l'indique la majuscule « el Faro », qui lui confère un caractère d'unicité. Par ailleurs, il ouvre et clôt le récit, soulignant ainsi son caractère atemporel. Il n'est pas très éloigné de

---

<sup>635</sup> « En la primera década del 2000, Rivas trabajó el imaginario narrativo que reunió en *Os libros arden mal* (2006), un libro monumental que desde entonces echa luz sobre toda su obra. Inolvidable aquella presentación en la Torre de Hércules, subiendo las cajas de un libro que tiene 700 páginas por las escaleras del monumento coruñés. Tanto Celia como Manolo y yo llegamos sin aire a la sala diminuta donde habló ». CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado : Manuel Rivas y la visibilización de la literatura gallega », *Olivar*, vol.16 n°24 La Plata, jun. 2015. <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-44782015000200009](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782015000200009)>, page consultée le 06 mai 2023.

<sup>636</sup> <<https://dle.rae.es/faro?m=form>>, page consultée le 06 mai 2023.

<sup>637</sup> <<https://www.revistas culturales.com/revistas/169/luzes/>>, page consultée le 06 mai 2023.

<sup>638</sup> En 2021 est publié un recueil de poésies intitulé *O que fica fóra*. Le titre de l'ouvrage est disposé de manière à représenter un phare et montre à nouveau le désir qu'anime l'auteur de faire une place à ce qui est négligé dans la société afin de le remettre au centre. <<https://cadernodacritica.wordpress.com/2021/12/11/o-que-fica-fora-de-manuel-rivas/>>, page consultée le 07 mai 2023.

l'autre lieu fondamental : la librairie, qu'il éclaire de sa lumière. Le narrateur souhaite même que la lanterne du phare s'allume et que « enfoque acusador la fachada de Terranova » (*UDT*, p. 9), car il a annoncé sur une pancarte la fermeture de ce lieu. Comme le phare, la librairie est présentée comme un lieu sûr qui offre un refuge aux animaux et à tous ceux et celles qui fuient un danger ou qui ont vécu des événements difficiles. C'est le cas de Garúa, de Viana, de Sibelius, de Goa... Selon le fils de Old Nick, le propriétaire, il s'agit d'un « santuario de animales y un refugio de... indigentes » (*Ibid.*, p. 64). Au contraire, Viana pense que c'est « el sitio más seguro » (*Ibid.*, p. 240) pour s'y réfugier et mettre au monde son enfant. Cet aspect protecteur n'est pas l'apanage de la librairie Terranova mais semble être une caractéristique de toutes les librairies comme celle située en Argentine, Sabbatiello, décrite comme :

Una fonda popular [...]. Después de la guerra, muchos exiliados hallaban allí un primer refugio. ¡Un lugar hospitalario! (*Ibid.*, p. 128)

### *III. B. 1. c. La librairie*

Terranova est présentée comme un refuge également pour les livres. Ceux-ci sont à l'image de ce qui se passe dans la société à cause du Régime autoritaire : ils sont poursuivis et deviennent des « criaturas clandestinas » (*UDT*, p. 163) que l'on cache sous de fausses pages de garde où figurent des noms de ministres franquistes. Ceci rappelle que Eliseo et Amaro, eux aussi, ont dû se déguiser en femme et vivre comme « topos » afin d'échapper aux autorités. Ce sont les immigrants, entre autres, qui ramènent des valises remplies de livres non publiés en Espagne ou qui y sont interdits et qui remplissent de joie Amaro et Eliseo qui se définit comme « contrabandista internacional de libros » (*Ibid.*, p. 149) :

bullía cuando llegaban algunos de los de las maletas y baúles, hombres y mujeres emigrantes de los que nadie habría sospechado que venían de América con el peso de libros en un doble fondo, portadores de « botellas al mar », obras prohibidas o extranjeras, inéditas en España. [...] Sí, los libros que el propio Miguel Torga editaba en Coímbra, aquellos Diarios, la cosecha que nunca defraudaba [...]. Otra alegría, una alegría aún más inquieta, una alegría alerta, la que surgía cuando llegaban de vuelta los conductores frigoristas que hacían la ruta a París, con los libros y los Cuadernos de Ruedo Ibérico, ese « pescado » que de inmediato iba a las neveras de la Tierra Escondida. (*Ibid.*, p. 72)

Les métaphores présentes dans la citation rappellent l'idée exprimée par l'auteur que la littérature est aussi nécessaire que le pain. Par ailleurs la métaphore semble la dépendre comme un microcosme qui remplit différentes fonctions : ici, celle de grenier à provisions et de frigo mais c'est aussi un sanctuaire comme le sous-entend l'utilisation du mot « reliquias » (*Ibid.*, p. 273) ou « Sanctum Regnum » (*Ibid.*, p. 106). À ses débuts elle avait été aussi « bazar y tienda

de disfraces » (*Ibid.*, p. 114), et Vincenzo la décrit comme « un vivero universal » (*Ibid.*, p. 27), « como un puerto de mar » (*Ibid.*, p. 36), et même « un sueño » (*Ibid.*, p. 246). En outre, à l'intérieur de la librairie se retrouvent d'autres espaces qui semblent être autant de territoires : « la Cámara Estenoepica », « las fronteras del Laberinto, la Penumbra, la Mobilis in Mobili » ou encore « la Tierra Escondida » (*Ibid.*, p. 94). À cela s'ajoute une « botica y un hospital de campaña » (*Ibid.*, p. 200) au deuxième étage pour Garúa qui veut « curar libros » (*Ibid.*, p. 200). Mais la librairie semble aussi remplir les fonctions d'une pharmacie car on vient y chercher du réconfort comme le journaliste Cecilio qui, malade, demande à Vincenzo Fontana « algo intranquilo » (*Ibid.*, p. 262), « un huevo duro para leer. Algo peligroso. Nada de paja » (*Ibid.*, p. 263) et « necesito otro alivio » (*Ibid.*, p. 264). C'est aussi le cas de l'espion qui vient chercher des livres de poésie réclamés par sa fille sur le point de mourir du cancer. Face à ce besoin « el libro saltó del anaquel [...] el libro ya sabía lo que luego me contó Comba. No es fantasía. Hay libros que acuden » (*Ibid.*, p. 157).

Pour Garúa ainsi que pour les habitants de Terranova les livres sont de véritables êtres comme en témoigne leur personnification tout au long du récit, et le narrateur utilise même le mot « pederasta » (*Ibid.*, p. 155) pour désigner l'homme qui vient espionner la librairie et ses habitants<sup>639</sup> car il ne supporte pas qu'il touche les ouvrages. Goa, autre personnage qui trouve refuge dans la librairie a un rapport intense avec les livres : « devora los libros. Los huele. Baila con ellos. Llora. Los besa. Se enoja. Se enfada con los libros » (*Ibid.*, p. 247). Cette personnification traversait déjà *Los libros arden mal*. L'autodafé auquel les autorités ont soumis les livres rappelle les procédés utilisés par l'Inquisition pour faire disparaître aussi bien les livres interdits que ceux condamnés par ce Tribunal. Ainsi, la destruction de ces volumes laisse un souvenir traumatique chez les personnages comme Polca qui doit les enterrer et se souvient jusqu'à sa mort de « las uñas, los huesos, las vísceras de los libros. Un olor inconfundible que no se va de la nariz » (*LAM*, p. 769). Ce souvenir qui survient quand il est à l'hôpital dans l'avant dernier chapitre, fait écho à la description de son état quand il avait dû ramasser les cendres au début du récit dans le chapitre « El entierro de los libros » : « se concentraba en el pulso para que no le temblase la herramienta, para no derramar la ceniza, los lomos y puntas de piel tostada, las resistencias nerviosas de los bramantes, las astillas óseas del papel contraído.

---

<sup>639</sup> « Me molestaba que tocase los libros, sentía lástima por ellos, como si estuviesen en manos de un pederasta [...] Para mí son cuerpos entrelazados. [...] Son cuerpos que hay que alejar de la mano predadora. Como están los que llegan para un destinatario que no los ha pedido, que no sabía de ellos, pero que uno al ver el libro, sabe para quién viene, quién lo va a abrir, quién es abierto por él, por el libro. Se ve por la forma en que lo abre, con miedo a que se estropee la piel » (*UDT*, p. 155-156).

Los restos de los libros » (*Ibid.*, p. 179). Malgré les années passées le souvenir de l'odeur demeure vivace comme le résultat d'un traumatisme.

Les livres ont subi le même sort que les hommes « los libros son como reos, arrestados, contra la pared. De espaldas a la gente. En fila, apretujados, sin poder estirarse, en silencio mudo » (*Ibid.*, p. 81) et ont été victimes de la même violence : « Aquel otro libro fue a caer junto al patíbulo. Lo agarra por el lomo. Un poco más arriba. Por la nuca » (*Ibid.*, p. 83).

La personnification des livres se poursuit dans *El último día de Terranova* comme en témoigne la manière dont Vincenzo les décrit :

Algunos están ahí juntos, en la Penumbra. Para mí son cuerpos entrelazados. Los poemas de *En las moradas de la muerte*, *España, aparta de mí este cáliz*, *Cuaderno de un retorno al país natal*, *Sombra do aire na herba*, *Poeta en Nueva York*, *Mundo de siete pozos*... Son cuerpos que hay que alejar de la mano predadora. (*UDT*, p. 156)

La librairie Terranova apparaît comme un symbole de résistance qui a toujours protégé les ouvrages : dans le passé face à un régime autoritaire et dans le présent face à la diminution des lecteurs et à l'afflux des personnes vers les centres commerciaux « Con la crisis y el reclamo de los grandes centros comerciales, marchan los rostros pálidos, pero siempre quedan pieles rojas » (*Ibid.*, p. 27). L'image des peaux rouges témoigne de la volonté de défendre les territoires que représentent les librairies face à ceux qui veulent les faire disparaître.

El vacío avanza, y por su naturaleza, nadie se da cuenta de ese imperio hasta verse en el vacío. El desalojo de las almas, el abaratamiento del cerebro, la pérdida de oxígeno. Los viveros de las librerías, los talleres que bullen y cantan, las revistas de arte insurgente son los anticuerpos de la cultura libre que expulsan el vacío. (*Ibid.*, p. 240)

Para él, cada librería era una de las miles de bocas de una madriguera universal. Él podía moverse por todas esas galerías, incluso submarinas, y si cerraban una, salía por la boca de otra. (*Ibid.*, p. 265)

Ces citations insistent sur le caractère indispensable et vital des librairies qui sont des espaces de liberté car elles abritent le savoir et la culture. La dernière citation exprime le point de vue du personnage d'Eliseo qui pourrait être le porte-parole de l'auteur<sup>640</sup>. D'ailleurs parmi les dédicaces au début du livre figurent les prénoms de cinq femmes libraires : « A Lola, Begoña, Silvia, Amparo y Marta, libreras » (*Ibid.*, p.7), en guise d'hommage et de

---

<sup>640</sup> CABALLERO, Beatriz, « En mi casa no teníamos libros pero estaba mi madre que los llevaba dentro ». Manuel Rivas dit : « Si desaparecen librerías y tabernas desaparece la ciudad como tal ». <[https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio\\_madrid/1524214838\\_883271.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio_madrid/1524214838_883271.html)>, page consultée le 04 juin 2023.

reconnaissance. Notons que *Los libros arden mal* est aussi dédié à « Antón Patiño Regueira, librero y naturalista. In memórium », libraire, libre penseur qui participa aux activités de Germinal, qui côtoya des intellectuels, des galléguistes et des Républicains. Il dut s'exhiler en Argentine et à son retour fonda l'une des plus importantes librairies de Vigo, Librouro, qui abrita des ouvrages interdits à l'époque du Franquisme<sup>641</sup>. Son engagement rappelle celui du libraire de Terranova. De la même manière, dans l'essai, *Zona a defender*, dont la publication est postérieure au récit de notre corpus, Manuel Rivas défend à nouveau les librairies, en partant de l'évocation des « Misiones Pedagógicas » qui telles « una barca-biblioteca » parcourraient la Galice « capeando el temporal ». Il poursuit, en précisant qu'aujourd'hui ce sont les bibliothèques et les libraires qui assument ce rôle essentiel, montrant ainsi son attachement à la culture :

DEFIENDO LA ECO-BIBLIOTECA DEL FUTURO, LA BARCA DE LOS LIBROS. [...] En la psicogeografía contemporánea, las bibliotecas públicas, las librerías y los ateneos autogestionados serán y son los *almeiros*, los espacios limpios de miedo, igualitarios, donde se encuentran de forma presencial generaciones, géneros, identidades, tribus, espacios de ecología social, zonas a defender, donde germina el apoyo mutuo<sup>642</sup>.

*Los libros arden mal* en évoquant l'autodafé des livres à La Corogne, la destruction de la culture, la volonté d'effacer la voix de ces écrivains en désaccord avec le régime, leur rendait hommage et les sauvait de l'oubli et du « feu ». *El último día de Terranova* s'inscrit dans la continuité de l'hommage à la littérature mais cette fois-ci de manière plus ample, en élargissant le cercle de la littérature espagnole à celle universelle et en montrant son caractère essentiel.

---

<sup>641</sup> <<https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.23654.php>>, page consultée le 04 juin 2023.  
<[https://elpais.com/diario/2005/07/08/agenda/1120773610\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/07/08/agenda/1120773610_850215.html)>, page consultée le 04 juin 2023.  
<[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lemos/2005/07/06/faleceu-vigo-anton-patino-regueira/0003\\_3877799.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lemos/2005/07/06/faleceu-vigo-anton-patino-regueira/0003_3877799.htm)>, page consultée le 04 juin 2023.

<sup>642</sup> RIVAS, Manuel, *Zona a defender*, op. cit., p. 30.

### III. B. 2. Le dialogue intertextuel

La notion d'intertextualité a été introduite pour la première fois par Julia Kristeva<sup>643</sup> et reprise ensuite par Barthes pour qui « tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables<sup>644</sup> ». Gérard Genette dans *Palimpsestes* nous rappelle son concept de « *transtextualité*<sup>645</sup> » et les cinq relations transtextuelles qu'il a pu déceler, s'agissant pour la première de l'intertextualité, qu'il présente ainsi :

Je le [paradigme terminologique] définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>646</sup>.

Nous nous appuyerons sur cette définition de Gérard Genette afin d'analyser dans cette sous-partie, le dialogue intertextuel au sein des récits de Manuel Rivas mais aussi sur la notion d'« intertextualité restreinte » introduite par Jean Ricardou<sup>647</sup> qui désigne le rapport entre les textes d'un même auteur.

L'auteur lui-même reconnaît les liens qui unissent ses récits entre eux :

Yo escribo en círculos concéntricos. Los libros no son cuadrículas ni propiedades separadas. En mi caso, la célula madre es la poesía. En los ochenta escribí un poema sobre la memoria –“Pan negro”– y ahí está la semilla. Después vinieron *La lengua de las mariposas*, *El lápiz del carpintero*, *Los libros arden mal* y ahora este, que parte de la posguerra y llega hasta hoy. Siempre tengo la sensación de que cuando acabo un libro no se acaba la historia. Como en ese cuadro de Millet en el que las espigadoras recogen lo que quedaba debajo de la tierra después de la cosecha, cuando terminas una novela quedan granos que luego rebrotan. Son nuevos círculos con la misma simiente, no una prolongación<sup>648</sup>.

Mis libros son un rebrote que ha quedado de otro, aunque con una voz diferente<sup>649</sup>.

---

<sup>643</sup> RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 2002, *op. cit.*, p. 16.

<sup>644</sup> BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>, page consultée le 04 juin 2023.

<sup>645</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, *op. cit.*, p. 7 : « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 8. Gérard Genette évoque ensuite quatre autres relations qui sont le paratexte, la métatextualité, l'architextualité et enfin l'hypertextualité.

<sup>647</sup> Cité par LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, MIGUET-OLLAGNIER, Marie, LIMAT-LETELLIER, Nathalie, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p.17-64.

<sup>648</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Manuel Rivas : “España es una democracia amputada” », *El País*, 27 nov. 2015. <[https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069\\_855849.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069_855849.html)>, page consultée le 11 juin 2023.

<sup>649</sup> Manuel RIVAS, « Con la Transición ha habido una amnesia retrógrada y conformista », <<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-manuel-rivas-transicion-habido-amnesia-retrograda-conformista-20151123142840.html>>, page consultée le 11 juin 2023.



« Este » désigne *El último día de Terranova* et, comme l'indique l'auteur, les ouvrages cités sont étroitement liés à la guerre civile espagnole et ses conséquences. Bien que dans les trois autres récits qui composent notre corpus et qui ne font pas partie de ceux cités par l'auteur, la guerre civile et la période de répression ne sont pas les sujets principaux, ils sont néanmoins présents et on pourrait même dire qu'ils en explorent d'autres facettes. Ainsi, après avoir été obligés de quitter l'Espagne pour des motifs politiques comme Santiago Casares, par exemple, dont il est question dans *Los libros arden mal*, de nombreux Espagnols seront ensuite contraints de le faire pour des motifs économiques comme l'évoque *La mano del emigrante*. Ces Espagnols partent travailler en Allemagne, comme Ramón, le cousin du père de Castro, en Angleterre, comme Castro et le narrateur, qui tous deux travaillent dans un hôpital, et c'est également le cas de Pementa, l'ami de Ó. Celui-ci, tout comme Castro, a d'abord travaillé dans un hôpital psychiatrique d'Epsom, avant d'intégrer un établissement public. Les deux personnages ont également comme point commun leur aversion pour la première ministre britannique « aquella Dama de Hierro » (*LME*, p. 16) selon Castro, « aquella loca, aquella loca de verdad, aquella gobernanta<sup>650</sup> » (*LAM*, p. 743), selon les termes de Ó. Certains Espagnols essaient de gagner la France comme il est mentionné dans *Todo es silencio* mais d'autres profitent de cette situation pour en faire une affaire fructueuse comme Mariscal : « descubrió un negocio magnífico. Se hizo con un camión cisterna... No llevaba aceite, ni vino. ¡Llevaba gente! » (*TES*, p. 80). Il en est de même pour Manlle qui, dans *Los libros arden mal*, dit à Curtis, lorsque celui-ci vient le voir afin de faire sortir Terranova du pays : « Es el negocio de este país. La exportación de gente » (*LAM*, p. 269). Notons que tous deux portent des chaussures blanches qui contrastent avec leurs activités obscures et sont le symbole d'une vie aisée. C'est également le cas du patron du père du narrateur de *Las voces bajas*, « cuando llegó el patrón, que gastaba zapatos blancos, soltó un juramento » (*LVB*, p. 72). On constate que les différents récits apportent des perspectives diverses qui permettent de donner une vision globale du sujet : le déchirement de ceux qui partent et qui n'ont pas d'autre choix et le peu de scrupules de ceux qui profitent de la situation. Il est évident que les premiers attirent la sympathie du lecteur contrairement aux seconds qui dominant et abusent de leur pouvoir. À cela, il convient d'ajouter que la vision personnelle dans *Las voces bajas* montre l'impact de l'immigration dans les

---

<sup>650</sup> Les personnages semblent partager l'opinion de Manuel Rivas qui dit au sujet de Margaret Thatcher qu'elle était « el gusano metido en la manzana de la Unión Europea, entonces el símbolo del Estado del bienestar y autocrítica », voir l'article de SAINZ BORGÓ, Karina, « Manuel Rivas : "Hoy se desvanecen las escuelas de democracia" », Zenda, 05 mai 2018, <<https://www.zendalibros.com/manuel-rivas-hoy-se-desvanecen-las-escuelas-democracia/>>, page consultée le 11 juin 2023.

villages ainsi que les sentiments qu'elle suscitait pour ceux qui restaient et que l'on oublie souvent. Ceci témoigne de la volonté de l'auteur d'apporter un regard différent sur le sujet :

En la emigración, se habla siempre de la morriña o saudade del que marcha a otra tierra y no de quien se queda. En quien se iba, había tristeza, pero también esperanza. La tristeza desabastecida era la de quien no marchaba. [...] En nuestra infancia, la mayor parte tenía destino europeo. Y si la partida era triste, la vuelta de la maleta del emigrante era una fiesta para compartir. Era un arca en la que venían las maravillosas novedades. Para nosotros, no sólo juguetes aquí inalcanzables, sino también, en la adolescencia, el contrabando del deseo: los discos, las revistas con desnudos, las prendas atrevidas, la ropa de moda. (*LVB*, p. 120)

On comprend bien, non seulement pourquoi les écoliers, à la question posée par le maître sur le métier qu'ils souhaitaient faire plus tard, répondent : « ¡Emigrantes! » (*Ibid.*, p. 29), mais aussi, le regard porté sur « el tercer vértice » (*Ibid.*, p. 26) que représente le phare et cette ligne d'horizon qui est une invitation au départ. Ce triangle composé de la prison, du cimetière et du phare, est également un élément souvent mentionné dans les récits mais aussi dans les entretiens et conférences données par l'auteur car il fait partie de la géographie de son enfance. Ce triangle peut revêtir une connotation religieuse en rappelant « la perfection de l'Unité divine<sup>651</sup> ». Cette connotation religieuse se glisse discrètement dans les ouvrages car ce paysage dans lequel l'auteur a grandi est qualifié de « paraíso » : « conocí ese lugar de niño y en él crecí. Un paraíso » (*LVB*, 75). Il représente l'Éden perdu, soulignant ainsi la nostalgie de l'auteur. Le lexique dans *El último día de Terranova* relève également le caractère sacré du lieu, en ce sens que le narrateur vient y prier : « Yo había estado al lado del Faro durante horas. Rezando al mar » (*UDT*, p. 228). Un aspect que l'on retrouve dans *El periodismo es un cuento*, où l'auteur mentionne l'une de ses habitudes : « Como casi todas las mañanas he ido caminando hasta el faro de Hércules. Los minutos que dedico al mar él me los devuelve con una transfusión narcótica del Génesis<sup>652</sup> ». L'endroit semble investi de pouvoirs extraordinaires et relié aux temps originels sans doute en raison de ses lointaines origines. Peut-être l'auteur en ressent-il les effets bénéfiques et vient-il y puiser de la force.

*Las voces bajas*, souvent présenté comme un récit intime est –rappelons-le– le seul de facture autobiographique même s'il n'est pas revendiqué comme tel par l'auteur. Bien des épisodes qui y sont relatés sont présents dans les autres récits qui relèvent de la fiction. Par ailleurs, lors de conférences ou d'entretiens l'auteur ne manque jamais d'en reprendre un certain

---

<sup>651</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 972. Il est également précisé que le chiffre trois « exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme ».

<sup>652</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 25.

nombre montrant ainsi l'importance de l'enfance, de son entourage et des personnes qu'il a pu côtoyer. Au sujet de cette œuvre il dit même :

Tengo la sensación de que es el primer y último libro<sup>653</sup>.

On peut observer que quantité d'éléments introduits dans ce récit sont présents dans ses autres œuvres, comme la figure de son oncle, coiffeur et extraordinaire conteur, le perroquet « Pío Nono », ou encore des situations comme celle où l'auteur et sa sœur sont témoins d'un échange entre leurs parents qu'ils ne comprennent pas et que l'on retrouve dans *Todo es silencio* :

Mi padre lleva días inquieto, acorralado, soltando golpes de vaho en la ventana, desde la que puede verse maniobrar la décima legión de las borrascas.

De repente, estalla:

–¡Quién me diese una semana en la cárcel!

Mi madre está haciendo calceta....

–¡Y a mí siete días en el hospital!

María y yo estamos haciendo los deberes escolares en la mesa de la cocina. Nos miramos. ¿La cárcel? ¿El hospital? El futuro promete. (*LVB*, p. 15)

–¿Cuánto tiempo llevo sin poder ir a pescar, Amparo? [...]

–Algo hay que hacer. ¡Ojalá estuviera en la cárcel! [...]

–¡Vaya hombre! ¡Y yo en el hospital!

Sentado a la mesa, a Fins le parece que aquellas dos palabras, cárcel y hospital, se cruzan en el mantel y urden un extraño lugar con la cuadrícula roja y blanca del hule. (*TES*, p. 35)

« El rebrote » dont parle Manuel Rivas se retrouve également au niveau des personnages, comme, par exemple, celui de Dombodán, déjà présent dans des contes comme « Meu curmán, o robot xigante », « Un deses tipos que ven de lonxe » et que l'on retrouve dans *El último día de Terranova*. Ó, le personnage de *Los libros arden mal* s'appelle en réalité Expectación, comme un personnage de *El último día de Terranova*. Dans ce dernier ouvrage il y a aussi Garúa, la jeune réfugiée argentine dont le nom est également celui d'un des tangos préférés de Mariscal dans *Todo es silencio*, (*TES*, p.139). Ce genre musical est récurrent dans les récits et d'autres personnages affectionnent cette musique, notamment Luis Terranova qui aime chanter des tangos comme *Chessman*, « el tango del condenado » (*LAM*, p. 389).

---

<sup>653</sup> MATO, Mar, « Soy como un erizo porque me abro aunque tengo secretos », *Faro de Vigo*, 18.10.12, <<https://www.farodevigo.es/sociedad/2012/10/18/erizo-abro-secretos-17603789.html>>, page consultée le 17 juin 2023.

L'Argentine, souvent mentionnée, acquiert de plus en plus de protagonisme jusqu'à occuper une place centrale dans *El último día de Terranova*, sans doute pour les liens privilégiés qui unissent ce pays et la Galice et aussi les régimes politiques similaires<sup>654</sup>.

Par ailleurs, Dez, le censeur dans *Los libros arden mal*, éprouve un grand plaisir à intimider des personnes par téléphone en leur adressant la phrase : « Vives de permiso » (*LAM*, p. 413) et c'est cette phrase et ce même procédé qui plongent le père de Vincenzo Fontana dans une grande détresse (*UDT*, p 104). Dans ces deux ouvrages il est également question de jeunes filles enfermées et attachées à leurs lits afin de soigner leurs problèmes de dos :

La enfermera me contó que era para su bien, que tenían un problema en la columna vertebral, y de esa forma trataban de que se enderezasen. (*Ibid.*, p. 81)

El diagnóstico era que había que domar aquel espinazo deforme, impedir que se consumase la curva, la chepa. (*LAM*, p. 566)

Cet exemple montre la manière dont le Régime traitait les souffrances des personnes peu fortunées. On peut également considérer cette méthode brutale comme la métaphore de ce que les autorités font subir à tout le peuple espagnol qui ne partage pas l'idéologie dominante. À ces personnages fictifs s'ajoutent d'autres noms de personnes réelles qui figuraient également dans *El lápiz del carpintero* et qui retrouvent plus de protagonisme dans *Los libros arden mal*, comme Ánxel Casal, Luis Huici ou encore Manuel Luguís. En ce qui concerne Ánxel Casal, une note de bas de page indique aux lecteurs qu'il était ainsi que le fait que la maison d'édition Nós, qu'il dirigeait, avait été à l'origine de la publication de l'ouvrage de Federico García Lorca, *Seis poemas galegos*<sup>655</sup>. Dans *Los libros arden mal*, la trajectoire de ces personnes est intégrée à la diégèse comme s'il s'agissait de personnages fictifs. Néanmoins, le récit revient à plusieurs reprises sur la mort des deux premiers ainsi que sur l'assassinat de María Miramontes, épouse de Casal, afin de montrer la barbarie des fascistes. Autre personnalité rencontrée dans ce même récit est Maria Casares, fille de Santiago Quiroga à qui Gabriel rend des livres ayant appartenu à son père. Pour Mariela Sánchez cela témoigne du « renovado interés de Rivas por ese tema

---

<sup>654</sup> Au sujet de la place importante qu'occupe Buenos Aires dans *El último día de Terranova*, Manuel Rivas explique: «—Buenos Aires en el imaginario popular de Galicia era la tierra prometida. Cuando se produce la catástrofe de la Guerra Civil se encuentran allí el exilio y la inmigración. Esa cultura que había sido suprimida renace allí. Hablo de esas editoriales argentinas, como Fabril Editora. Yo iba al colegio con esos libros prohibidos debajo del jersey » in RODRÍGUEZ YEBRA, Martín, « Manuel Rivas: “Galicia es una máscara triste que tiene detrás un rostro que ríe” », *La Nación*, 22 de abril de 2016, <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/manuel-rivas-galicia-es-una-mascara-triste-que-tiene-detras-un-rostro-que-rie-nid1891711/>>, page consultée le 17 juin 2023.

<sup>655</sup> RIVAS, Manuel, *El lápiz del carpintero*, op. cit., p. 30.

que ya había despuntado en la entrevista con María Casares realizada años atrás y plasmada precisamente en *El periodismo es un cuento*<sup>656</sup>.

Dolores Vilavedra, dans un article paru en 2011, démontre également que l'œuvre de Manuel Rivas doit être appréhendée dans sa globalité et parle de « coherencia macrotectual<sup>657</sup> ». Elle souligne d'emblée les caractéristiques communes non seulement entre l'œuvre journalistique et fictionnelle de l'auteur mais aussi au sein même de cette dernière comme l'intérêt de l'auteur pour la guerre civile, la mémoire, sa région natale ou encore « el protagonismo de los marineros, las lavanderas, los seres desvalidos... » . *Los libros arden mal*, de par son extension et sa complexité structurelle, marque

[...] un punto de inflexión en su corpus, que no sería posible sin el proceso previo de construcción de su personal universo ficcional y de su particular concepción del discurso narrativo<sup>658</sup>.

Trois des ouvrages de notre corpus ont été publiés postérieurement par rapport à la date de cet article et l'on observe que l'auteur est revenu à des formes plus brèves puisqu'aucun des récits n'excède les trois cents pages. En outre, Manuel Rivas, inscrit lui-même *El último día de Terranova* dans la continuité de *Los libros arden mal* et, comme nous l'avons démontré précédemment, les deux récits abordent le sujet de la destruction des livres et, plus largement, de la culture. La disparition des lieux d'expression et de liberté sont des sujets d'inquiétude pour l'auteur, tout comme pour le narrateur propriétaire de la librairie Terranova, comme le montre le début du récit qui rappelle un des textes introductifs de *El periodismo es un cuento*. Étant donné la longueur des fragments, il nous a paru plus pertinent de les reproduire en bas de page<sup>659</sup>. Concernant *El último día de Terranova*, Manuel Rivas mentionne un lien de parenté

---

<sup>656</sup> SÁNCHEZ, Mariela, « *El periodismo es un cuento*. Convergencias crónico-literarias en la obra de Manuel Rivas ». L'auteur de l'article relève également « otra escena fundacional en Rivas que ha sido convocada nuevamente por él en diferentes momentos y soportes, en artículos pero también en conferencias, y en *As voces baixas*. Es la escena que alude a la motivación familiar que estaría en el origen de la elección del oficio ». Mariela Sánchez fait ici référence à la phrase, « –Y tú, cuando crezcas, a ver si buscas un trabajo donde no te mojes » (*LVB*, p. 112) qui figure dans *El periodismo es un cuento*, p. 19, sous la forme: « Cuando seas mayor, busca un trabajo donde no te mojes », <<https://xdoc.mx/preview/el-periodismo-es-un-cuento-convergencias-cronico-5dadb5e453605>>, page consultée le 17 juin 2023.

<sup>657</sup> VILAVEDRA, Dolores, « La obra literaria de Manuel Rivas: Notas para una lectura macrotectual », 2011. <[https://www.academia.edu/2940953/La\\_obra\\_literaria\\_de\\_Manuel\\_Rivas\\_Notas\\_para\\_una\\_lectura\\_macrotectual](https://www.academia.edu/2940953/La_obra_literaria_de_Manuel_Rivas_Notas_para_una_lectura_macrotectual)>, page consultée le 18 juin 2023.

<sup>658</sup> *Ibid.*

<sup>659</sup> « Estoy de pie frente al mar y tengo miedo a girarme, a darles la espalda, y que todo desaparezca para siempre. También ellos. Que cuando me vuelva, solo encuentre un inmenso vacío partido por la Línea del Horizonte, una línea fósil, sin recuerdos que se muevan en ella como ahora lo hace Garúa en bicicleta con su lote de libros en las alforjas. Que de pronto se encienda de día la linterna del Faro y un destello de luz negra, humeante, recorra la

avec une autre œuvre, son recueil de poèmes : *A boca da terra*. L'intertextualité restreinte embrasse non seulement les œuvres en prose mais aussi la poésie ou encore les articles journalistiques ou les déclarations de l'auteur, confirmant ainsi la « cohérence macro-textuelle » dont parle Dolores Vilavedra :

[...] tiene una hermana transgénero que es este libro [saca de la cartera *A boca da terra*, un poemario publicado en verano por Xerais]. Son hermanos siameses<sup>660</sup>.

L'utilisation des termes « transgénero » et « hermanas siamesas » indique la parenté des œuvres en dépit de leurs formes différentes. Manuel Rivas parle sans doute de son travail autour des mots et de la langue poétique<sup>661</sup> qui est une des caractéristiques de son écriture et qui sera pour nous objet d'étude dans une partie ultérieure, mais cela peut également concerner les résonances qui existent entre les œuvres. Ainsi, par exemple, la première partie du recueil s'intitule *La tierra que se esconde*, se compose de poèmes comme *El paraíso inquieto*, *El monte de la madre*, *Monelos*, *Murmullo* qui rappellent *Las voces bajas*. Dans la dernière partie, *Oraciones fúnebres*, nous pouvons lire *Los gitanos cesteros*, en hommage aux trois jeunes gitans assassinés par les fascistes, raconté également dans *Los libros arden mal*. Enfin on peut citer *Singer y Minerva* en souvenir d'Ánxel Casal et de son épouse María Miramontes.

Dans la première citation de Manuel Rivas, il précise que ses livres sont issus de la « misma simiente » et évoque le poème, « Pan negro », comme étant « el germen, la semilla » de son œuvre. Ce poème est dédié à ses grands-pères ainsi qu'à son fils et établit ainsi une transmission intergénérationnelle chère à l'auteur. Dans ce poème il est question de la mémoire et aussi de la peur :

---

ciudad y enfoque acusador la fachada de Terranova y el letrero del escaparate en el que escribí: Liquidación final de existencias por cierre inminente » (*UDT*, p. 9).

« Hoy en un día de primavera de 2015. Como casi todas las mañanas, he ido caminando hasta el faro de Hércules. Los minutos que dedico al mar él me los devuelve con una transfusión narcótica del Génesis. Un ion positivo y un suplemento de la vista para afrontar lo que el poeta y navegante Manuel Antonio llamaba “enfermos horizontes”. En el camino, todos los quioscos de prensa –en hierro forjado, a imitación del esplendor modernista– han amanecido clausurados con un letrero lapidario: Cierre por liquidación », *El periodismo es un cuento*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>660</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, Manuel Rivas : « España es una democracia amputada », *op. cit.*

<sup>661</sup> Manuel Bragado, qui était alors directeur de la maison d'édition Xerais, évoque la particularité de la publication de *El último día de Terranova* : « La singularidad de la edición de *O último día de Terranova* fue la publicación unos pocos de meses antes del libro de poemas *A boca da terra*, donde participamos muy activamente en la elección del título, para el que Rivas había manejado diversas posibilidades, entre ellas una que me gustaba mucho : *Poemas de 21 gramos na báscula Ohio*. Ambos libros comparten atmósfera y muchas palabras, incluso un aroma poético que contagié la escritura de la propia novela », in CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado: Manuel Rivas y la visibilización de la lectura gallega », *op. cit.*

[...] un miedo que silba furtivo,  
acechando entre las hiedras,  
desnudo, terriblemente flaco y pálido,  
como los ojos por dentro. [...]  
el miedo,  
un miedo omnipresente que cuelga del techo,  
quien sea el que os hable

[...]

Quien sea el que recuerde,  
el que remueva con ternura en mi memoria de violetas  
que bordeaban los juegos,  
mi memoria de columpios en el recio robleal,  
mi memoria de prados musicales.

Quien sea el que os hable,  
el que pose sus dedos invernales  
en mi memoria,  
el que acaricie con sus manos seculares  
mi memoria,  
el que con gestos suaves palpe mi memoria  
de pan blanco  
con esas manos de desgranaron el negro pan  
de los Cuarenta<sup>662</sup>.

La tonalité nostalgique de ce poème datant de 1997 rappelle celle qui imprègne *Las voces bajas* paru en 2012 et qui, est l’occasion pour l’auteur de se remémorer son enfance et son adolescence. On observe le contraste entre, d’une part, les souvenirs heureux, certainement ceux de Manuel Rivas, symbolisés par le pain blanc, et, d’autre part, le pain noir des années quarante qui renvoie à une période difficile pour la famille de l’auteur. Quarante est aussi l’âge de l’auteur quand est publié le recueil où figure ce poème comme si cet âge invitait à faire une rétrospective ou à s’interroger sur soi comme pourrait l’indiquer l’expression « quien sea », présente dans le poème. Il y est également question de peur et c’est précisément sur « El primer miedo » que s’ouvre *Las voces bajas* (LVB, p. 7). En effet, la mère de l’auteur les laissa seuls, sa sœur María et lui à la maison. Comme ils entendirent de la musique dehors ils s’approchèrent de la fenêtre et furent alors effrayés par les visages des « gigantes cabezudos » (*Ibid.*, p. 22). Le récit débute par cette brève phrase « Estábamos solos, María y yo » afin de souligner la panique des enfants de ne pas se sentir protégés par la mère absente. La littérature, l’écriture, serait donc un moyen d’exorciser ses peurs, de lutter contre celles-ci<sup>663</sup> et aussi d’accompagner l’être

---

<sup>662</sup> RIVAS, Manuel, *El pueblo de la noche*, op. cit., p. 53.

<sup>663</sup> À l’occasion de la publication de son ouvrage *Chispas*, Manuel Rivas, au sujet de la période de la dictature, dit encore : « La literatura era un instrumento de entretenimiento, pero también de defensa contra el miedo », CRUZ, Juan, « Manuel Rivas: “Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de

humain dans des moments difficiles, comme les sentiments de solitude et d'abandon dus à la mort d'êtres chers<sup>664</sup>. La description des derniers moments du père de l'auteur présente des similitudes avec ceux de Polca : tous deux ont des lits médicalisés et demandent qu'on les élève le plus haut possible, ce en quoi on peut aussi voir une connotation religieuse, ou tout au moins une dimension symbolique :

En cuanto a mi padre desplegó toda la ironía acumulada del corifeo. Pidió que lo levantásemos en la cama ortopédica, armada por Paco, para subir hasta lo más alto y curar el vértigo de una vez. (*LVB*, p. 200)

Y así, cuando venía alguna visita, Polca mandaba que lo subiesen hasta arriba del todo y desde allí saludaba, desde lo alto, con aquel ademán de ministro del Carnaval. (*LAM*, p. 791)

À l'exception de *La mano del emigrante*, où il est question du décès de Castro, l'ami proche du narrateur, tous les récits dont on traite abordent la mort des parents. Dans *Todo es silencio*, la mort du père de Fins Malpica bouleverse son quotidien et l'engage à partir de Noitía pour poursuivre ailleurs ses études, rompant ainsi les liens avec ses deux amis, Brinco y Leda. À la fin du récit Brinco, qui apparaît comme le fils spirituel de Mariscal, décèdera à son tour laissant son fils orphelin. Dans les trois autres ouvrages, les pères décèderont à des âges plus avancés. D'une part, on observe dans tous les cas que des liens privilégiés unissent père et enfant même si parfois la relation est émaillée d'incompréhensions. D'autre part, il se produit un même mouvement d'aller-retour : les enfants qui s'éloignent de leur lieu d'origine pour diverses raisons y reviennent pour la fin de vie des parents ou pour y rester. On pourrait même dire qu'ils s'inscrivent dans la continuité du père. Ainsi Fins Malpica, tout comme son père, ne se laisse pas corrompre par Mariscal. Quant à Brinco même s'il semblait destiné à remplacer son « parrain », le livre se termine sur l'image de Mariscal qui s'éloigne avec sa fille illégitime, Leda, ce qui laisse supposer que c'est elle qui prendra sa suite. Dans *Los libros arden mal*, Ó est la dépositaire de son père, de son passé, de ses histoires et de sa mémoire. Polca est un farouche défenseur des mots et du savoir qu'il transmet à sa fille : « Él quería que supiésemos » (*LAM*, p. 729). L'injonction de Carmiña dans *Las voces bajas*, « a ver si buscas un trabajo donde no te mojes » (*LVB*, p. 112), témoigne aussi d'un désir de voir son fils avoir une vie plus facile que la sienne et celle de son père. De même, le fait que le père, déjà adulte, ait décidé d'obtenir « el certificado de Estudios Primarios. Estudió mucho » (*Ibid.*, p. 132) révèle un attachement à l'instruction et au savoir. Cet aspect est encore amplifié dans le dernier récit

---

los brutos" », <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 18 juin 2023.

<sup>664</sup> Il en va de même avec le personnage, « el Confidente » dans *El último día de Terranova*.



publié : *El último día de Terranova*, où le narrateur, après avoir pris ses distances avec son père et la librairie, décide d'y revenir et de se battre contre sa fermeture, comprenant mieux la tâche entreprise par son père et sa famille. Et ce, d'autant que la librairie avait été achetée par le père de Comba au prix d'un travail acharné que le récit souligne en insistant sur le sang qu'il dut verser<sup>665</sup>.

Le retour des enfants établit une boucle, un cercle qui rappelle les « círculos concéntricos » évoqués par Manuel Rivas dans la citation. C'est celui de la vie, du temps et de l'humanité que l'on retrouve symbolisé par l'image des parents qui deviennent enfants et sont portés par leurs descendants, comme le remarque Ó à propos de sa mère : « podría llevarla en brazos como a una criatura » (*LAM*, p. 532) et au sujet de son père : « vio que bajaba una escalera en brazos de Polca y que subía otra con él en sus brazos » (*Ibid.*, p. 788). À l'image des générations qui passent, les derniers récits de Manuel Rivas tendent de plus en plus vers la valorisation de la littérature. L'homme a besoin de celle-ci comme « nourriture », comme refuge ou moyen de connaissance de soi, des autres, du monde ou encore pour rêver. *El periodismo es un cuento*, se termine par un article intitulé « La resistencia erótica del libro » qui avait été publié en juin 2012 dans le journal *El país* et qui synthétise la vision et la conception de la littérature de l'auteur :

En el Talmud se dice que Dios inventó al ser humano para oírle cantar cuentos. [...] Pero la literatura no solo es necesaria para entretener a Dios y de paso a los humanos. Si hay algo común en todos los cuentos tradicionales, esos cuentos que llamamos infantiles y que en realidad son del género de narrativa criminal, es que tratan del miedo. Más en concreto, del peor de los miedos. El miedo al abandono. Para esclarecer el fondo de muchas cosas que pasan hoy, la *reforma* (liquidación) laboral por ejemplo, sería más recomendable leer *Los músicos de Bremen* que los informes económicos con que nos abruman los burócratas. [...] Lo importante es no dejar de ejercer el derecho a soñar. Preguntarnos qué hace y dónde está el « contador de historias ». Qué teme. Cuanto más nos despojemos del derecho a soñar, y de « soñar hacia adelante », más sombras seremos. Un rebaño de sombras<sup>666</sup>.

Dans cet article, comme on le voit ici à travers la mention du Talmud et du recueil de contes *Los músicos de Bremen*, Manuel Rivas s'appuie, souvent de façon explicite, sur bon

---

<sup>665</sup> « Había hecho su trabajo y el de otros. Extras como lañar el pescado y arrancar hígados, además del oficio de contraaestrate. Y aquellos trabajos los pagaban en dólares. Cada vez que se hacía carbonada en puerto, echaban cuentas. Y él hacía hucha con todo. Tenía una misión. Tenía prisa. Cuando después de toser notaba sangre en la boca, metía la yema de los dedos para calentarlos. [...] Pero esa mano de rayo a veces se congelaba. Un hombre helado era un bulto en el barco. Así que el único remedio era pincharse con una aguja. Los dedos de las manos y de los pies. Reviviendo con la propia sangre. Otra vez la mano de rayo de Antón arrancando hígados. Hasta que la sangre que gotea en el hielo, que se mezcla con la de las manos y la de las entrañas del pescado, es la sangre del pecho. Lo enterraron allá, en Terranova. Años después, en 1946, gracias a sus ahorros, a aquellos *extras*, Comba pudo abrir la librería » (*UDT*, p. 54).

<sup>666</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 444.

nombre d'auteurs et/ou de textes, qui parsèment également sa production narrative, et qui, à l'image de son œuvre élargissent le cercle du local jusqu'à l'universel comme nous le verrons dans la partie suivante. L'image des cercles concentriques peut s'appliquer également à l'intertextualité. En effet, après un premier cercle de l'intertextualité restreinte concernant les œuvres de l'auteur entre elles, on peut déceler un deuxième qui englobe le rapport avec des œuvres de sa région natale et enfin un dernier avec celles d'ailleurs.

### III. B. 3. Voix littéraires de Galice et d'ailleurs

Comme nous l'avons observé précédemment, dans sa relation avec la littérature Manuel Rivas ne manque jamais de citer l'importance de sa mère : « la boca de la madre » (*LVB*, p. 141). C'est à travers elle qu'il entend pour la première fois, sans les identifier alors, les poèmes de Rosalía de Castro, qu'elle connaissait par cœur comme beaucoup d'autres Galiciens : « Los primeros poemas que escuché eran de Rosalía, los recitaba mi madre. De esos labios salió mi literatura<sup>667</sup> ». Cette poétesse, dont l'œuvre *Cantares gallegos* est considérée comme « o punto de partida do Rencemento literario da lingua galega<sup>668</sup> » selon Marina Mayoral ou encore Xavier Rodríguez Baixeras<sup>669</sup>, marque le paysage littéraire galicien tant par les sujets qu'elle aborde que par son expression. Aussi bien Marina Mayoral que Xavier Rodríguez Baixeras soulignent le désir de cette écrivaine de valoriser le patrimoine historique et culturel de la région ainsi que la richesse linguistique du galicien. C'est cette volonté que Rosalía elle-même évoque dans son prologue à *Cantares gallegos* : « cantar as bellezas da nosa terra naquel dialecto soave e mimoso, que queren facer barbaro os que non saben que aventaxa ás demais linguas en dosura e armonía<sup>670</sup> ». Marina Mayoral ajoute

---

<sup>667</sup> ABELLA, Ana, « Manuel Rivas : “El poder se mueve mejor en el secreto » », *El Periódico*, 02 de noviembre del 2010. <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101102/manuel-rivas-mueve-mejor-secreto-570680>>, page consultée le 27 juin 2023.

<sup>668</sup> DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, Edición de Marina Mayoral e Blanca-Ana Roig, Xerais, 2020, *op. cit.*, p. 21.

<sup>669</sup> DE CASTRO, Rosalía, *Cantares Gallegos*, Edición de Xavier Rodríguez Baixeras, Xerais, 1990.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 66. Rosalía de Castro poursuit ainsi : « Cantos, bágoas, queixas, sospiros, seráns, romerías, paisaxes, devesas, pinares, soidades, ribeiras, costumes, todo aquilo en fin, que posa súa forma e colorido é dino de ser cantado, todo o que tuvo un eco, unha voz, un runxido por leve que fose, con tal que chegase a conmoerme, todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro para decir unha vez siquiera, i anque sea torpemente, ós que sin razón nin coñecemento algún nos despresan, que a nosa terra é dina de alabanzas, e que a nosa lingua non é aquela que bastardean e chapurrean torpemente nas máis ilustradísimas provincias, cunha risa de mofa, que a decir verdade (por máis que ésta seja dura), demostra a ñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha

également que Rosalía « devolveulle a Galicia a lingua literaria perdida, e foi a voz dos pobres, dos emigrantes, das viúdas de vivos e mortos<sup>671</sup> ».

Les similitudes entre les objectifs que poursuit Rosalía dans ses œuvres et ceux de l’auteur qui nous occupent sont évidentes. Il est intéressant de remarquer que, à l’heure d’évoquer l’œuvre de ces deux figures majeures de la littérature galicienne, la même expression s’avère être employée : « la voz de ... ». Cette volonté de porter la parole de ceux qui souffrent et d’explorer les méandres de l’âme humaine sont d’autres aspects que relève Manuel Rivas dans l’œuvre de Rosalía et qui suscitent toujours son admiration. Ainsi dit-il au sujet de *Cantares Gallegos* :

En ellos encuentro siempre esa admirable y conmovedora intención de penetrar en el alma, en las entrañas de un sentido colectivo, en un lugar que hasta que llegó ella estaba enmohecido<sup>672</sup>.

Outre le fait que Manuel Rivas explicite clairement dans *Las voces bajas* que les vers de Rosalía de Castro furent son premier contact avec la littérature, il la mentionne fréquemment dans ses entretiens ou conférences et ne manque jamais de souligner le caractère novateur et fondamental de son œuvre, ni l’admiration qu’il ressent pour sa poésie. Il la cite bien évidemment dans son discours d’admission à la « Real Académia Galega » et affirme même qu’elle est à l’origine de sa vocation littéraire :

[...] mi madre sí conocía de memoria poemas de Rosalía de Castro. Así que mi primer libro fue la memoria de mi madre y mis primeros cuentos también tienen que ver con los relatos de mi madre, que me gustaban mucho porque hablaban de la mujer, de la rebelión y de los problemas de la vida en un tono que era como la canción del pueblo. Esas poesías románticas de Rosalía de Castro el pueblo las había adoptado como propias, de hecho hasta la fecha se cantan muchos de esos poemas sin que la gente sepa que son de Rosalía de Castro. Todo me hizo sentir una idea de Galicia, pensar que si este pueblo se encarnara en una persona sería en una mujer; y en vez de padre fundador o héroe militar lo que tenemos es una madre que se identifica con la tierra, con esa idea mítica de la tierra madre que se encarnó en nuestra heroína que lo que dejó fueron únicamente poemas. Pero sí, mis primeros libros de poesía eran sobre todo aquello, en los que yo intenté imitar en aquella máquina pequeñita de mi padrino ese canto popular del pueblo<sup>673</sup>.

---

provincia a outra provincia irmán, por probe que ésta sea. Mais he aquí que o máis triste nesta cuestión é a falsedade con que fora de aquí pintan así ós fillos de Galicia como a Galicia mesma, a quen xeneralmente xuzgan o máis despreciable e feio de España, cando acaso sea o máis hermoso e dino de alabanza ».

<sup>671</sup> DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>672</sup> RIVAS, Manuel, « La lengua es como un almeiro donde se crían los seres del mar », *El Correo Gallego*, 07 jun 2013. <<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-INCG810697>>, page consultée le 27 juin 2023.

<sup>673</sup> TEJEDA, Armando G, « Manuel Rivas: “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” », Biblioteca Babad, mayo 2003. <<https://www.babab.com/no19/rivas.php>>, page consultée le 27 juin 2023.

On remarque le champ lexical autour de la terre mère nourricière qui se confond avec la poésie de Rosalía. À cela s'ajoute le fait que ce soit sa mère biologique qui lui transmette cette connaissance, ce qui contribue certainement à renforcer son attachement pour cette poétesse et à valoriser la figure féminine. Dans la citation, l'image du héros masculin est associée à un comportement belliqueux et Manuel Rivas préfère que la Galice soit associée à Rosalía car elle symbolise la culture et la littérature, essentielles pour lui. D'ailleurs, il ne manque pas de mettre en avant la différence qui existe entre les hommes et les femmes en matière de culture, comme dans *Las voces bajas* quand il évoque les habitudes de lecture des garçons et des filles : « Las chicas, y no tan chicas, leían a Corín Tellado. En realidad, leían más que nosotros. Y más *vanguardia* » (*LVB*, p. 135). Au sujet de sa sœur María, il écrit que leur mère « Siempre tuvo la sensación de que María iba muy por delante. Y era verdad » (*Ibid.*, p. 192). Dans un article publié dans *El País semanal* il affirme même que les hommes désertent les lieux culturels<sup>674</sup> et Amaro Fontana dans *El último día de Terranova* a une théorie personnelle selon laquelle les femmes sont à l'origine de l'art :

Cavidades casi inaccesibles. Bocas escondidas durante milenios. Hendiduras, grietas, vulvas, decía él, para entrar en los vientres de la tierra. Tenían que ser cuerpos adiestrados. Miradas acostumbradas a la oscuridad, aunque usasen teas. Miradas fértiles que preñaron las tinieblas con maravillosas bestias. Manos sublimes. De hechiceras, de parteras, decía él. [...] Fueron las mujeres las que pintaron las cuevas. (*UDT*, p. 108)

La théorie de ce personnage rappelle une autre affirmation de Manuel Rivas concernant l'œuvre de Rosalía de Castro :

Tiene poemas que son pioneros del sentido ecológico. Por ejemplo, cuando habla en las orillas del Sar de los robles desaparecidos Rosalía es un mundo, igual que los círculos concéntricos que aparecían en los petroglifos, la primera escritura de Galicia<sup>675</sup>.

---

<sup>674</sup>RIVAS, Manuel, « ¿Qué está pasando con los hombres? », *El País semanal*, 08 jul. 2018. « La gran deserción masculina en el ecosistema cultural, en los espacios presenciales, igualitarios. No donde se reparte el poder o se establece la jerarquía cultural, sino donde se ventila la creatividad. Cuando se trata de poltronas, sí que aparecen y suelen ser mayoría. Pero no es solo en el campo cultural donde se percibe esa especie de inapetencia masculina. No hay más mujeres que hombres en el mundo, pero sí hay más mujeres que hombres en la mayoría de las ONG y asociaciones civiles comprometidas con causas solidarias, de acogida a los inmigrantes, contra los desahucios, de lucha contra las enfermedades, el hambre y la pobreza, o de defensa de los animales y la naturaleza. No, no hay más mujeres que hombres en el mundo, pero las mujeres se mueven más. No es solo una metáfora. Para empezar, se mueven más porque suelen trabajar el doble. Y a jornada completa. Un sacrificio. En muchos casos, cuidan más de los demás que de sí mismas ». La valorisation des femmes est évidente d'autant plus qu'elles s'occupent des problèmes pour lesquels Manuel Rivas s'engage personnellement dans la société.

<[https://elpais.com/elpais/2018/07/02/eps/1530527674\\_098570.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/02/eps/1530527674_098570.html)>, page consultée le 27 juin 2023.

<sup>675</sup> <<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-INCG810697>>, page consultée le 27 juin 2023.

À nouveau, Manuel Rivas insiste sur la modernité de Rosalía de Castro dans un domaine qui lui est cher : celui de l'écologie, et pour lequel il s'engage personnellement dans la société civile, comme en témoigne le fait qu'il soit l'un des membres fondateurs de Greenpeace en Espagne, mais qui transparait aussi dans ses récits à travers les descriptions poétiques par lesquelles il donne à voir la beauté de la nature et des animaux comme on l'a déjà observé au sujet de *La lengua de las mariposas*. Il regrette la disparition des vaches qui paissaient au pied du phare de La Corogne (*LVB*, p. 21), du fleuve (*Ibid.*, p. 78), ou encore d'une pierre qui avait la forme d'un oiseau (*Ibid.*, p. 110).

L'œuvre de Rosalía de Castro est, pour lui, source d'inspiration et peut-être même un modèle, d'un point de vue idéologique pour ce vers quoi doit tendre la littérature. Cela se reflète au sein même des récits où la poétesse est mentionnée. Nous avons évoqué *Las voces bajas*, ouvrage de nature autobiographique où l'auteur lui-même met en relation sa vocation littéraire avec les poèmes de Rosalía de Castro, s'inscrivant, pourrait-on dire, dans une relation de « filiation » avec cette dernière, comme le suggère le champ lexical en lien avec la mère. Dans ce même récit apparaît l'expression « viudas de vivos » (*Ibid.*, p. 37). Les guillemets indiquent qu'il s'agit d'une citation, ici « sans référence précise<sup>676</sup> » mais seul le lecteur familiarisé avec l'œuvre de Rosalía de Castro peut reconnaître un fragment du titre de la cinquième partie du livre *Follas novas* : « As viudas dos vivos e as viudas dos mortos » qui aborde l'émigration galicienne à travers la voix de ces femmes restées seules et qui doivent affronter bien des difficultés. Les guillemets montrent que cette expression reflète aux yeux de Manuel Rivas toute la richesse sémantique qu'il veut transmettre et la juste réalité des faits, rejoignant ainsi la définition que propose le *Littré* de ce terme : « passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité<sup>677</sup> ». L'absence de référence laisse peut-être supposer que pour lui l'origine de l'expression est connue de tous ou encore qu'elle est vouée à tomber dans l'usage commun. L'universitaire Irene Jones s'est intéressée au caractère novateur de l'expression de ces voix féminines et montre aussi l'importance que recouvrent le pain et la nourriture comme métaphore des difficultés rencontrées au quotidien par ces femmes laissées seules. C'est aussi ce que démontre le récit *La mano del emigrante* et peut-être le prénom d'une protagoniste qui émigre en Angleterre, Rosalía, est-il une allusion à la figure de la poétesse qui fut pionnière dans l'évocation de cette question. Dans *Los libros arden mal*, le nom de l'écrivaine galicienne apparaît comme faisant partie de la toponomie locale : des barricades s'élèvent pour protéger

---

<sup>676</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8. Une des manifestations explicites de l'intertextualité « et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise ».

<sup>677</sup> PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 46.

« el Gobierno Civil, en la fachada del Rosalía de Castro » (*LAM*, p. 99), la rencontre entre le juge et la femme venant implorer sa clémence pour son fils a lieu « entre los soportales del teatro Rosalía de Castro » (*Ibid.*, p. 313). On apprend aussi que « dans la topografía íntima de Gabriel, era también un sitio cálido y animado, destinado a joviales encuentros y saludos de cortesía » (*Ibid.*, p. 313). Ce sont des espaces investis d'une charge symbolique car le premier est le siège d'un gouvernement démocratique et le deuxième un lieu de culture. On peut remarquer qu'aucun livre de Rosalía de Castro n'est brûlé, contrairement à ceux de son contemporain, Manuel Curros Enríquez. Néanmoins dans *El último día de Terranova*, Amaro Fontana donne une conférence sur cette écrivaine et il doit soumettre le texte préalablement à la censure. Il est précisé que son intervention « fue seguida por un público en vilo, y finalizó con un aplauso más que sentido : doloroso » (*UDT*, p. 73). Notons que le sujet traité par Rosalía et commenté par Amaro Fontana demeure d'actualité car il traite des inégalités sociales, de l'insensibilité manifestée par ceux qui ont du pouvoir à l'égard des plus démunis, et de l'extrême sensibilité dont fait preuve la poétesse. Amaro Fontana y intègre des détails biographiques de la vie de l'écrivaine ainsi que le fragment d'un poème extrait de *Follas Novas* :

*Aqueles doces cantares, / aquelas falas de amor, / aquelas noites serenas / ¿por qué non son? /  
 Aquel vibrar sonoro / das cordas da arpa i os sons / da guitarra malencónica, / ¿quén os  
 levóu? (Ibid., p. 74)*

L'extrait ci-dessus figure en italique et la barre oblique montre le découpage des vers du poème. Cette mise en page rappelle que le narrateur intègre dans son récit le poème commenté par son père. Cependant, si l'auteur a décidé de reproduire fidèlement le couplet au sein du résumé que Vincenzo fait de la conférence de son père c'est certainement afin de mettre en évidence la modernité de ces vers qui trouvent une résonance dans cette époque de répression franquiste car ils chantent la douceur d'une époque perdue. Sans doute pour cela les autorités décident-elles d'effacer Amaro de la photo prise à cette occasion, faisant de lui un « Hombre Borrado » (*Ibid.*, p. 74).

Dans ce même récit, Chelo Vidal accompagne deux enseignantes françaises pour rendre visite à la fille de Rosalía. C'est le prétexte ici pour donner des précisions biographiques bien réelles sur la poétesse : sa filiation, son mariage et ses enfants. Ensuite la fiction semble reprendre avec l'histoire que la dernière de ses filles, Gala, raconte au sujet de son frère jumeau,

Ovidio<sup>678</sup> et sur le fait qu'elle ait brûlé des lettres d'amour d'une femme adressées à son frère, dont une qui lui annonçait qu'elle était enceinte<sup>679</sup>. Malgré les questions suscitées par ce comportement, la confession plonge les présents dans un profond silence (*LAM*, p. 382). Un silence qui rappelle l'explication donnée par le peintre Luis Huici au sujet des nuances à établir en matière de silence. Pour désigner le silence qui opprime, l'artiste cite la poétesse : « A este silencio, dijo Huici, Rosalía de Castro lo llamó “el silencio mudo” » (*Ibid.*, p. 115). Le récit reprendra à plusieurs reprises ce silence symbole d'oppression et de peur, par opposition à celui qui reconforte, comme il a déjà été démontré. C'est aussi ce vers qui donne le titre à un autre ouvrage de notre corpus : *Todo es silencio*, titre dont l'origine sera révélée par les personnages :

Todo é *silensio* mudo...

–¿Ves ?¿Tenía o no tenía razón? –dijo Leda–. Ella escribió *silensio*. Y tú, venga a reír, que no, ¿cómo iba a escribir *silensio* Rosalía de Castro?

–Estabas en lo cierto. Ella sabía oír. El *silensio* es más silencioso que el silencio –dijo Fins. (*TES*, p. 122)

Cet échange entre Leda et Fins permet de souligner, d'une part, les différences phonologiques entre le castillan et le galicien et de montrer la subtilité de ce dernier, allant ainsi dans le sens de ce que Rosalía disait dans son prologue ; d'autre part il met en exergue la sensibilité de la poétesse dans la perception des choses. Notons que le vers provient du même poème que celui cité dans *El último día de Terranova*. Un autre vers de Rosalía est également présent dans *Todo es silencio*. Il provient d'un poème qui commence par «*Adiós ríos, adiós fontes* », extrait de *Cantares Gallegos*, et est repris par le docteur Fonseca qui « solía responder con un melancólico verso robado a Rosalía de Castro, que él transformaba en un estribillo burlón : « ¡Campañas timbradoras, Barbeito! » (*TES*, p. 92). À nouveau, l'emprunt du vers est clairement énoncé dans le récit mais sans donner la source exacte<sup>680</sup>. Au-delà d'être un hommage à l'œuvre de la poétesse, on peut le concevoir comme une invitation ludique lancée

<sup>678</sup> Le nom du peintre fils de Rosalía de Castro figure également dans *El último día de Terranova*. En effet, dans la maison familiale de Chor se trouvait un tableau « que posiblemente era de Ovidio Murguía, el pintor romántico ». Seul figure le nom du père mais il est intéressant de voir que le sujet du tableau est « un roble herido por un rayo » (*UDT*, p. 63), qui peut être la métaphore de la situation familiale et des blessures physiques ou morales vécues par les divers membres de la famille.

<sup>679</sup> Sur le site de La Real Academia Galega on peut lire également le récit écrit par Susana Castillo, intitulé *El nieto de Rosalía* qui reprend la même histoire. L'auteure introduit ainsi son récit : « Preparé esta ficción entre Visitación Oliva y Ovidio Murguía de Castro porque me impactó conocer la historia de su amor frustrado debido a la intervención de Gala, hermana gemela de Ovidio, quien quemó todas las cartas de Visitación que llegaban desde Madrid. Ovidio murió sufriendo por el supuesto olvido y desamor de Visitación ».

<<https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/view/232/228/116>>, page consultée le 28 juin 2023.

<sup>680</sup> Notons que dans la première édition de ce récit, le toponyme utilisé était Brétema « (que significa bruma marina o niebla) », comme l'explique une note de l'auteur à la fin et que c'est le terme qu'utilise Rosalía dans ses poèmes.

au lecteur afin que celui-ci aille découvrir les œuvres évoquées et, par là-même leur richesse et leur beauté. De plus, le fait qu'ils soient cités par des personnages relève de l'une des fonctions de l'intertextualité dont parle Nathalie Piégay-Gros qui est celle de « la caractérisation des personnages » :

Par la référence qu'un personnage peut faire à une œuvre, la narration, mettant en scène ses lectures, précise par exemple, sa psychologie, ses hantises ou ses obsessions, mais aussi son savoir, ses compétences culturelles, et, par là même, d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu donné<sup>681</sup>.

On peut dire que c'est fréquemment le cas dans les récits de Manuel Rivas. Dans l'exemple précédent, le jeu de mots est fait par le médecin lors d'une conversation avec l'instituteur. Dans ce même ouvrage Mariscal se caractérise par son incessant recours à des locutions latines comme nous l'avons déjà signalé. Et, de tous les récits, c'est dans *El último día de Terranova* que figure le plus grand nombre de références littéraires car les personnages principaux sont des libraires ou des professeurs et, de façon plus large, tous les protagonistes ont un lien privilégié avec la lecture.

L'importance de l'intertextualité a déjà été relevée par Benoît Mitaine dans un article concernant *El lápiz del carpintero* et *En salvaje compañía* où il observe que Manuel Rivas, dans le paratexte informe le lecteur de « sa dette intertextuelle<sup>682</sup> ». Benoît Mitaine voit dans ce geste « un réflexe journalistique ». Selon lui, Manuel Rivas :

[...] ne se départ jamais de son rôle de passeur culturel et aime à mettre en avant la richesse culturelle de sa communauté.

C'est, en effet, un trait marquant des ouvrages qui nous occupent, et si Rosalía de Castro est l'écrivain qui apparaît dans tous, on relève la présence d'autres figures importantes de la littérature galicienne qui influencent l'écriture de Manuel Rivas, notamment une autre femme illustre des lettres galiciennes : Emilia Pardo Bazán. Ainsi, par exemple, l'un des carreaux des fenêtres de la librairie étant cassé et alors qu'on s'apprête à le changer, Eliseo s'y oppose car selon lui « que aquel vidrio estuviera roto no era una casualidad. [...] Un homenaje à *El vidrio roto*, un cuento sobre la emigración a América de Emilio Pardo Bazán » (*UDT*, p. 27). Ceci

---

<sup>681</sup> PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 77.

<sup>682</sup> MITAINE, Benoît, « Manuel Rivas : entre éthique et esthétique (au sujet de *El lápiz del carpintero* et de *En salvaje compañía*) », in OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses universitaires de Rennes, p. 313- 322. <<https://books.openedition.org/pur/40175?lang=fr>>, page consultée le 28 juin 2023.



donne lieu à une réflexion qui résume le conte en question : « ese emigrante que vuelve rico con una única nostalgia obsesiva, la de dormir donde dormía » (*Ibid.*, p. 27), mêlée à des appréciations d'ordre plus littéraire : « con el vidrio roto se contaba una epopeya, y a la vez el enigma intransferible del bicho humano » (*Ibid.*, p. 27). Citer de manière aussi précise l'hypotexte, relève certainement de l'hommage mais peut aussi être une incitation au lecteur à aller le découvrir afin de mieux comprendre ce que le narrateur veut transmettre à travers cette référence au conte. De la même manière, la lecture qui est donnée par l'hypertexte est en quelque sorte un guide de lecture pour qui ira lire le conte de Pardo Bazán, et c'est celui du narrateur, derrière lequel on peut deviner l'écrivain. En effet, le personnage du conte d'Emilia Pardo Bazán finit par regretter une situation qu'il a vécue étant enfant et qu'il a passé sa vie à combattre. Le conte ne nous donne pas d'explication mais suggère que c'est lié à la nostalgie du passé et à l'enfance perdue. La littérature permet de dépeindre ces paradoxes, la complexité de l'âme humaine et d'approcher ainsi la grande énigme que constitue l'homme. Ce n'est pas le seul aspect que Manuel Rivas garde de cette femme de lettres. Dans un article, il citera un autre de ses livres : *La tribuna*, qui a pour héroïne une « cigarrera », comme le personnage de Olinda dans *Los libros arden mal* ou encore celui de Guadalupe dans *Todo es silencio*, et qui raconte l'histoire de « una joven líder, Amparo, y su lucha por la libertad social y personal<sup>683</sup> ». Il admire le courage de cette femme de lettres qui mit en avant la condition féminine ainsi que les inégalités sociales. Comme pour Rosalía de Castro, est mentionnée dans *Los libros arden mal* une rue qui porte son nom (*LAM*, p. 645) et les deux enseignantes françaises qui vont visiter la fille de la poétesse font « sus tesis doctorales sobre Emilia Pardo Bazán » (*Ibid.*, p. 382) témoignant ainsi de la qualité de son œuvre ainsi que de la renommée et de l'intérêt qu'elle suscite à l'étranger contrairement à ce qui se passe dans le pays. En effet, le censeur Dez évoque son œuvre de manière méprisante en parlant des « las maestrillas que andarían leyendo a escondidas vete tú a saber qué de la condesa de Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós » (*LAM*, p. 252). Comme bon nombre d'hommes de l'époque de l'écrivaine, Dez n'apprécie pas l'écriture de la comtesse, peut-être par les sujets abordés ou le fait que ce soit une femme, et l'utilisation du mot « maestrillas » incite à penser qu'il considère que c'est une lecture pour femmes. Ceci montre d'une part tous les préjugés que les partisans

---

<sup>683</sup> RIVAS, Manuel, « A Coruña, el paseo de los abrazos », *El País*, 7 de julio de 2020. « UN LIBRO : *La tribuna*, de Emilia Pardo Bazán. Las cigarreras coruñesas protagonizaron la primera gran huelga feminista en el mundo. Esta es la historia de una joven líder, Amparo, y su lucha por libertad social y personal. Aquí, doña Emilia es una escritora salvaje. Escribe una obra insólita y valiente en la historia de la literatura española, incluido nuestro tiempo. ¡Publicada en 1883! La protagonista, Amparo, rompe todas costuras, para apostar por una libertad radical ». <<http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2020/07/manuel-rivas-coruna-el-paseo-de-los.html>>, page consultée le 28 juin 2023.

du Régime pouvaient avoir envers les femmes et d'autre part leur incapacité à apprécier des œuvres littéraires de qualité. Au-delà de ces références explicites à l'œuvre de Emilia Pardo Bazán, on peut relever des traces plus implicites dans les récits de Manuel Rivas.

C'est aussi de l'admiration qu'éprouve Manuel Rivas pour le choix de vie courageux assumés par Valle-Inclán et le caractère novateur de son œuvre comme le montre un article paru en *El País* : « La libertad. Era un ser libre, heterodoxo incluso en sus momentos de ortodoxia, que liberaba el cuerpo del lenguaje<sup>684</sup> ». Deux autres textes intégrés à *El periodismo es un cuento* reviennent longuement sur le parcours de Valle-Inclán<sup>685</sup> et les diverses études qui lui ont été consacrées révèlent combien Manuel Rivas connaît son œuvre et par Manuel Rivas l'intérêt qu'il lui porte. Il souligne la relation ambivalente avec la région natale, le fait que Valle-Inclán se soit libéré « del modernismo exotista<sup>686</sup> », « el sentido de la mirada, la manera de ver<sup>687</sup> » ainsi que l'importance du langage, point essentiel. Ainsi écrit-il : « los lenguajes, decía Valle-Inclán, están hechos para ser destruidos y parir algo nuevo<sup>688</sup> ». C'est pour cette avant-garde linguistique que Dez le place du côté del « arte degenerado » (*LAM*, p. 253) :

Quando tocaba a rebato, las palabras, las primeras. Firmes, en fila. Él ya se lo había advertido con el último número, el dedicado a Valle-Inclán, que estaban en la « línea roja ». (*Ibid.*, p. 252)

L'attention portée au langage est primordiale dans les récits de Rivas et on peut relever des traces d'intertextualité explicites et implicites avec l'œuvre de Valle-Inclán. Explicites dans *Las voces bajas*, à travers la référence réitérée au protagoniste de *Luces de bohemia* :

Nos sentimos menos solos cuando Luis Pita, que era un cuerpo abierto, rescató la voz de Max Estrella: « Canallas. ¡Y éstos son lo que protestan de la leyenda negra!<sup>689</sup> » (*LVB*, p. 186)

No concedió ni un gesto de dolor. Merecía un Max Estrella, pero todos mudos [...]. (*Ibid.*, p. 198)

---

<sup>684</sup> RIVAS, Manuel, « Valle-Inclán y la marihuana », *El País*, 12 de mayo de 2019. <[https://elpais.com/elpais/2019/05/06/eps/1557135334\\_266158.html](https://elpais.com/elpais/2019/05/06/eps/1557135334_266158.html)>, page consultée le 30 juin 2023.

<sup>685</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit. Il s'agit de « Yace donde quiso yacer » (p. 338) et de « Divinos colegas » (p. 356). Valle-Inclán est également mentionné dans « La madre república », « El señor vuelve » et *Demasiado fin para nosotros* qui est une sous-partie de « Briznas & Hierbas de ciego ».

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>689</sup> Cette tirade apparaît à la sixième scène, quand Max Estrella parle avec un prisonnier qui va être exécuté. Suite à l'exclamation du héros, le prisonnier ajoutera : « Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas! », VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de bohemia: esperpento*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2018, p. 105.

Si, dans la deuxième citation, ni le narrateur ni ceux qui sont avec lui n'osent citer Valle-Inclán, c'est parce qu'ils sont en prison et espèrent être libérés. Un jeune mécanicien revient dans la cellule après avoir vaillamment enduré une séance de torture sans cris ni signes de douleur. Aucun ne put citer « un Max Estrella » par peur mais certainement aussi parce que la situation dépassait « el esperpento » littéraire. C'est aussi de manière très claire que Manuel Rivas inscrit le personnage de Mariscal de *Todo es silencio* dans la lignée de ceux de Valle-Inclán :

–Lo que dice Mariscal escandaliza porque es un cínico con una elocuencia seductora. Con sus latinajos, su ironía, establece una jerarquía. Es un personaje valleinclanesco que haría callar a Corleone<sup>690</sup>.

Plus implicitement, la grandiloquence de ce personnage, qui fait sans cesse appel à des locutions latines jusqu'au ridicule, présente des points communs avec les personnages de Valle-Inclán ainsi que l'abondance de phrases exclamatives comme put le signaler Roberto Cárdenas lors de la publication du livre de Manuel Rivas. Mais on peut également souligner l'utilisation des majuscules. Chez Valle-Inclán elles peuvent être des éléments de parodie porteuse de sens comme « Ministerio de la Desgobernación<sup>691</sup> », « el Senado Yanqui<sup>692</sup> » ou « Elementales son Conciencias<sup>693</sup> ». Elles sont également utilisées pour des noms de personnages comme la « niña Pisa Bien<sup>694</sup> ». Manuel Rivas joue aussi avec l'utilisation des majuscules qui, en plus de conférer une dimension mythique à certains personnages ou actions, peut de manière humoristique souligner leur importance comme le « Departamento de Información Esencial » (*LVB*, p. 86) ou « El Hombre del Tiempo » (*Ibid.*, p. 83) par exemple.

De même, la vivacité de certains échanges entre les personnages de *El último día de Terranova* rappelle des dialogues de Valle-Inclán :

Pues dentro de lo malo, bastante bien.  
¡Hala! A escarbar en vuestra mierda. Disconformes claro. Hubieran querido oír: Catástrofe, cataclismo, hecatombe. Tengo muchas de esas. Cuando me siento mal, me las tomo como píldoras doradas. ¡Qué bien saben!  
¿Qué tal estás, Dombo?  
Óptimo. *Infelizmente óptimo*<sup>695</sup>. (*UDT*, p. 186)

---

<sup>690</sup> ABELLA, Anna, « Manuel Rivas : “ El poder se mueve mejor en el secreto” », *op. cit.*

<sup>691</sup> VALLE-INCLÁN, Ramón, *Lucas de bohemia: esperpento*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>695</sup> En italique dans le texte.

Observons que le père de Vincenzo Fontana qualifie ainsi Dombodán : ¡Eres un clásico, Dombodán! (*Ibid.*, p. 185) et que, pour parler de lui, Mariscal utilise aussi cette formulation : « –Es lo que tenemos los clásicos. Que nos repetimos » (*TES*, p. 129) ou encore « Los clásicos como así » (*Ibid.*, p. 94). Or, cette même phrase est utilisée par les personnages de *Luces de Bohemia*, d’abord Max Estrella s’adressant au jeune serveur du bistrot : « Eres un clásico » (p. 65). Ensuite, un autre personnage la reprendra pour s’adresser à Don Latino : « Usted es un clásico » (p. 83). Un autre clin d’œil que fait très certainement Manuel Rivas à cette pièce de Valle-Inclán réside dans l’interjection répétée trois fois qui revient tout au long du récit *Los libros arden mal* : « ¡Wells, Wells, Wells! », prononcée à la manière d’un aboiement par les soldats phalangistes quand ils jettent au feu les livres de cet écrivain. Cela rappelle la tirade de « LOS MODERNISTAS » : « ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera! », qui suit celle de Max Estrella s’indignant d’être délaissé par le « cotarro académico » et s’exclame : « ¡Muera Maura!<sup>696</sup> ». On peut dire que le dialogue intertextuel avec l’œuvre de Valle-Inclán permet à Manuel Rivas d’utiliser des aspects de l’*esperpento* pour pointer les travers de la société tels que la censure artistique, l’oppression du Régime ou du pouvoir d’un capo local, mais il l’inscrit aussi dans ce désir d’explorer les processus de la langue pour créer un langage nouveau.

Nous nous sommes arrêtée sur trois auteurs galiciens majeurs particulièrement présents dans les récits de Manuel Rivas. Ce ne sont pas les seuls, mais ils permettent d’entrevoir comment le dialogue s’établit avec d’autres œuvres. Si on laisse de côté *Los libros arden mal*, compte tenu de son nombre de pages important, on observe que le nombre de références littéraires, dépassant le seul champ de la littérature galicienne, ne cesse de croître tout au long des récits et se manifeste dès le paratexte comme nous l’avons déjà démontré. Les choix opérés sont étroitement liés à la thématique de chaque récit, illustrant le propos de l’auteur et correspondant à sa conception de la littérature. C’est pourquoi très fréquemment les citations, ouvrages ou auteurs cités dans les entretiens, conférences ou articles sont les mêmes que ceux qui apparaissent dans les récits qui sont l’objet de cette étude. Ainsi, dans *La mano del emigrante*, l’introduction signée par “EL AUTOR” : *El apego y la pérdida* explique l’articulation des trois parties qui composent le récit ainsi que ses objectifs. À cette occasion il cite l’ouvrage qui fournit le titre à l’introduction ainsi que son auteur et résume même le thème. L’adjectif « apasionante » qualifie cette trilogie, ce qui dévoile les sentiments de l’auteur :

---

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 81.

John Bowlby tituló así, *Attachement and Loss* (Apego y Pérdida), una apasionante trilogía sobre el comportamiento infantil y las consecuencias de la pérdida temporal o permanente de los seres más queridos. (*LME*, p. 8)

Deux autres auteurs sont cités : César Vallejo et son évocation de l'accent qui l'accompagnait toujours « pegado a los zapatos » (*Ibid.*, p. 10) et une réflexion sur le travail d'écrivain, d'Italo Calvino introduite par « decía que ... », est qualifiée de « forma magnífica ». Ensuite, il parle de « la operación mágica » et ajoute :

La categoría de lo *mágico*, aplicada a la literatura, pudo tener su gracia, pero se ha convertido ya en una desgracia. (*Ibid.*, p. 9)

L'allusion au “réalisme magique” est facilement compréhensible et l'italique montre l'ironie de l'auteur envers cet adjectif souvent utilisé pour catégoriser ses contes et récits et qui lui déplait. Par conséquent, les références à d'autres auteurs ou livres répondent à des goûts personnels qu'il ne manque pas d'exprimer et qui peuvent contribuer à une meilleure compréhension de son œuvre. Dans *Las voces bajas*, on voit qu'avec le temps le narrateur se nourrit de différentes lectures et que celles-ci lui permettent, rétrospectivement, de mettre des mots sur des moments vécus, de se reconnaître dans des concepts ou encore de prendre appui sur la littérature pour marquer la différence avec la réalité :

Ya Marcial Suárez decía de Allariz que era el lugar del mundo con más iglesias por católico cuadrado. (*LVB*, p. 28)

Gaston Bachelard definió el mundo pintado por Chagall como “un paraíso inquieto”. Yo no sabía entonces ni de la filosofía poética de Bachelard ni de la aldea en vilo de Chagall, pero conocí ese lugar de niño y en él crecí. (*Ibid.*, p. 75)

Al contrario de lo que ocurre en el cuento ¡*Adiós, Cordera!* De Clarín, en el relato de mi padre quien quedaba triste era la vaca. (*Ibid.*, p. 65)

Como bien explica el genial uruguayo Casacuberta, somos casi igual en todo. (*Ibid.*, p. 131)

Ces caractéristiques se retrouvent également dans les réflexions des personnages qui font l'éloge de certains livres, de leurs auteurs, ou qui donnent diverses explications :

Él [Eliseo] hablaba de una penumbra alegre. Decía que se lo había oído a María Zambrano, cuando la visitó en Italia, cuando la ayudó en su traslado con los gatos a Francia. [...] El de Italia fue el viaje de los viajes. Cuando le preguntaron de dónde venía, dijo: De donde se nace y desnace. (*UDT*, p. 143)

Nuestros *clásicos* mexicanos eran León Felipe, Max Aub o Luis Cernuda. Mi padre mostraba también, como una santísima trinidad llegada de México, las Obras de Antonio Machado, la obra completa de San Juan de la Cruz, encuadernada en piel, y El matrimonio del cielo y el

infierno, de William Blake. ¡Eh, aquí tenemos a Whitman, traducido por León Felipe! La última maleta con la obra de León Felipe fue la que trajo Alexandre Finisterre. Poeta y editor, se pasó gran parte de su vida intentando que el mundo reconociese su patente de inventor de fútbolín, el juego que había ideado cuando estaba convaleciente en un hospital de guerra en Cataluña. (*Ibid.*, p. 162)

Cet extrait, un peu long mais si riche en références nous donne à lire certaines informations à la tonalité très didactique ce qui, lors de la publication du livre fait dire au professeur et critique littéraire, Santos Sanz Villanueva que l'œuvre est imprégnée de :

[...] un extremado culturalismo. [...] Se celebran autores, obras y empresas culturales. Esta intención resulta, aunque benemérita, desmedida. Fatiga la acumulación de libros citados, de escritores nombrados con énfasis y de guiños literarios<sup>697</sup>.

Dans la dernière citation, nous pouvons reconnaître des noms qui font autorité dans la littérature universelle mais aussi certains moins connus, comme celui d'Alexandre Finisterre sur lequel nous avons des précisions. On perçoit, en effet, une volonté de mettre toujours en lumière des personnalités de la littérature galicienne afin de donner de la visibilité à leurs œuvres et de souligner leur valeur. Par ailleurs, on observe que certains livres établissent un fil conducteur au sein d'un même récit et qu'il existe un dialogue entre la diégèse du récit de Manuel Rivas et celle du livre cité. Ceci se manifeste de manière évidente dans *Los libros arden mal* et *El último día de Terranova* puisque tous deux traitent de l'importance des livres pour l'homme. Dans le premier récit, dès le deuxième chapitre il est question d'un exemplaire rare du Nouveau Testament signé par Borrow et dédié à « *Antonio de la Trava, el Valiente de Finisterre* » (*LAM*, p. 25), ouvrage que le juge poursuivra inlassablement. Cet épisode historique n'est pas anodin car Borrow dit : « ¡Los papistas no querían que el pueblo leyese el Evangelio! [...] Siempre alejaron a la gente de la palabra de Dios » (*Ibid.*, p. 25), ce qui traduit le désir de maintenir le peuple dans l'ignorance. La volonté de Borrow de diffuser les Saintes Écritures auprès du peuple lors de son voyage qui débuta en 1836 fait écho avec la création des Missions Pédagogiques en 1931 (*Ibid.*, p. 53) par la Seconde République afin d'améliorer et moderniser l'instruction publique. Dans les deux cas, l'accès au savoir est entravé par ceux qui ont le pouvoir. Dans les deux cas également, le peuple est présenté comme avide de connaissances et pleinement conscient que l'instruction est la clé du progrès de la société et contribue certainement à rendre l'homme meilleur, comme en témoigne leur réaction face aux

---

<sup>697</sup> SANZ VILLANUEVA, Santos, « *El último día de Terranova* », *El Cultural*, 11 diciembre, 2015, <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20151211/ultimo-dia-terranova/85991537\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20151211/ultimo-dia-terranova/85991537_0.html)>, page consultée le 30 juin 2023.

livres : « Podías ver cómo se les estremecían las fosas nasales cuando yo les ponía un libro en las manos » (*Ibid.*, p. 25), dit Borrow. Et, quand Curtis, face au bûcher, regarde les livres brûler, il est précisé : « Curtis no había leído muchos libros. Todos los libros que ardían tenían que ver con él. Eran libros que aún no había leído » (*Ibid.*, p. 162), car il comprend que l'on est en train de le priver de connaissance. Il n'est pas le seul à le penser et beaucoup de personnages qui n'ont pas eu accès aux études sont très sensibles au savoir détenu et transmis par les livres. Au sujet de Polca, la même phrase va se répéter :

No dije nada, pero lo pensé. Estremil, compañero, arde el tiempo. No las horas, ni los días, ni los años. El tiempo. Todos los libros que no he leído, Estremil, están ardiendo" (*Ibid.*, p. 177-178, puis p. 767)

Le fossoyeur illustre la passion que ressentent ceux qui appartiennent au peuple et qui n'ont pas fait d'études pour les livres, mais on peut citer aussi El Maniobrador de Grúas, le boxeur Arturo da Silva, Estremil, l'un de « esos operarios que se paraban a leer » (*Ibid.*, p. 178).

Parmi les œuvres littéraires citées dans *Los libros arden mal*, on remarque que certaines le sont de façon récurrente, c'est le cas de *Seis poemas galegos* de Gabriel García Lorca et de *El divino sainete* de Manuel Curros pour ce qui est de la littérature espagnole. Ils font partie des livres jetés au feu et sont victimes des réflexions sarcastiques de la part des soldats phalangistes. Quand ces derniers brûlent les ouvrages ils donnent des informations au sujet des livres, de leur publication (*Ibid.*, p. 89) et font des plaisanteries au sujet de l'homosexualité de Lorca (*Ibid.*, p. 88). Le personnage de Luis Terranova peut être un hommage à Lorca. Comme lui, il est homosexuel et lors de la rupture de Luis avec Dez, la violence dont il est victime peut symboliser celle que le poète a subie. L'acharnement autour de la bouche de Terranova pour l'empêcher de chanter à nouveau signifie, par extension, la tentative de bâillonner toute expression artistique et toute liberté d'expression. Cependant un jeune soldat phalangiste lit deux vers extraits du recueil de Lorca :

*Debajo de las multiplicaciones*  
*Hay una gota de sangre de pato.* (*Ibid.*, p. 89)

Des vers qui ont un effet sur lui : « Fue lo único que leyó. La gota de sangre de pato le cambió la voz. Apartó la vista y gritó para sobreponerse » (*Ibid.*, p. 89).

Malgré ses railleries il ne reste pas insensible à la beauté des vers et préfère ne pas réfléchir. Ces vers seront mentionnés à sept reprises dans le récit afin de souligner l'horreur de

la situation que connaît le pays, les habitants maltraités, les intellectuels malmenés et tous ceux qui souhaitent le progrès du pays et des mentalités brutalisés. L'auteur reviendra sur ce fait dans une note à la fin du livre en évoquant la revue dans laquelle furent d'abord publiés ces poèmes de Lorca, « la revista, tan influyente en el pensamiento libre » (*Ibid.*, p. 801) et il rappelle également qu'il s'agit d'une œuvre posthume de García Lorca, poète martyr de la guerre civile espagnole. Convoquer cette œuvre dans ce récit est un moyen de rappeler les terribles agissements du Régime comme le soulignent les phrases qui accompagnent souvent son évocation :

Una hormiga traía una gota de sangre de pato. (*Ibid.*, p. 766)

Sí, señor, fue algo horroroso, *una gota de sangre de pato*. (*Ibid.*, p. 767)

*Una gota de sangre de pato*. El escalofrío. (*Ibid.*, p. 769)

Y le salió aquel estribillo de cuando estaba incomodado, el tic de tenerle miedo al miedo, aquella frase que se había convertido para él, a lo largo de su vida, en la expresión de lo indescriptible. Sí señor, *una gota de sangre de pato*. (*Ibid.*, p. 767-768)

C'est Polca qui prononce ces phrases car il est l'une des principales victimes dans le récit et à travers lui nous pouvons voir l'impact du conflit sur la population et cela jusqu'à sa mort.

Il en va de même pour la deuxième œuvre citée, *El divino sainete* de Manuel Curros Enríquez, « el poeta más querido por su padre » (*Ibid.*, p. 756). Il s'agit ici du père de Maria Casarès qui emporta dans l'exil les ouvrages de « Shakespeare, de Valle-Inclán, de Manuel Curros Enríquez » (*Ibid.*, p. 756). La présence de ce dernier aux côtés des deux précédents écrivains met en exergue la position d'égalité que lui confèrent Santiago Casarès mais surtout l'auteur, Manuel Rivas. Et c'est un autre poème de Curros : *Melodía galega*, et des « fragmentos de *Aires d'a miña terra* » (*Ibid.*, p. 756) que l'ancien ministre récitait à sa fille pour l'endormir et qui l'ont toujours accompagnée.

Lors d'un échange avec sa traductrice en allemand, Petra Strien-Bourmer, quand celle-ci évoque la difficulté de la traduction de rendre l'aspect « local » du récit en langue allemande et les multiples références, Manuel Rivas répond que « tampoco es importante entender cada una » et il s'appuie sur son expérience personnelle de lecteur face à des œuvres dans lesquelles « hay un protagonismo de libros », expliquant alors :



Son como seres, especies nuevas que antes no conocías. Pues es también la mirada de un botánico, que va por la naturaleza y dice, ¡ah qué cosa curiosa! y sabes todavía poco de eso<sup>698</sup>.

Dans les mots de Manuel Rivas, on retrouve l'idée que les références explicites à d'autres œuvres permettent d'inciter le lecteur à aller les découvrir, à la manière d'un stimulus intellectuel, ce qui renvoie au « rebrote » dont il parlait au sujet des liens entre ses propres œuvres. Néanmoins, même si la connaissance des livres et des écrivains cités n'est pas fondamentale pour une lecture récréative, leur connaissance permet de mieux comprendre pourquoi ils ont été choisis et sont cités. Ainsi, citer Lorca, assassiné par le Régime et dont on a cherché à réduire l'œuvre au silence, ou Curros Enríquez, figure importante du Rexurdimento<sup>699</sup> comme Rosalía de Castro, est un moyen de lutter contre leur oubli et contre les agissements du pouvoir fasciste. C'est précisément ce qui se passe au sein même du récit puisque le juge Samos reçoit régulièrement de manière anonyme un fragment du troisième chant de *O divino sainete* de Curros Enríquez :

*Con rudo renxer de moas... [...]*  
*Convidándome, decía:*  
*–¿Querme acompañar? Sin gana*  
*cómesell'esto. –E que é eso?*  
*–Un pouco de carne humana. (LAM, p. 383-384)*

Ce passage trouble énormément le juge qui n'a de cesse de vouloir mettre la main sur celui qui le lui envoie. Si ce fragment est si dérangeant pour lui alors même qu'il n'a pas été écrit en pensant à lui, c'est parce que la situation évoquée lui rappelle son propre comportement, à savoir la destruction des livres et sa spoliation des plus belles bibliothèques de la ville. Dans le troisième chant, il est question de moines...

que devoraban restos humanos –muy significativos por cierto : de Manuel Murguía, de Manuel Ángel Corzo, de Ojea, de Vicetto, de Lamas, de Pondal, de Rosalía...y del mismo Curros– . Nuevo lamento por la falta de comprensión y apoyo del renacer cultural y social de Galicia<sup>700</sup>.

---

<sup>698</sup> « Entre líneas. Diálogo entre Manuel Rivas y su traductora Petra Strien-Bourmer », Instituto Cervantes Hambourg, 9 juin 2021. <<https://www.facebook.com/InstitutoCervantesHamburgo/videos/516647446201615>>, page consultée le 30 juin 2023.

<sup>699</sup> Dans un article consacré au centenaire de l'œuvre *O divino sainete*, Vicente Fernández écrit que « Galicia es el tema predominante en su obra. [...] Las dos realidades gallegas que más interesan a nuestro autor son : el mundo rural de campesinos oprimidos y el mundo cultural de nuevas voces que clamaban por el resurgimiento gallego ». VICENTE FERNÁNDEZ, Francisco J., « En el centenario de *O divino sainete* de Manuel Curros Enríquez », Universidad de Murcia.

<<https://revistas.um.es/estudiosromanticos/article/view/80531/77771>>, page consultée le 30 juin 2023.

<sup>700</sup> *Ibid.*

Le juge qui connaît bien l'œuvre ne peut manquer de comprendre l'accusation implicite.

Tout aussi importante est la présence d'œuvres littéraires étrangères. Comme pour les espagnoles et galiciennes, on observe que leur évocation suit le même modèle.

Il y a celles qui sont envoyées au bûcher et dont les phalangistes se moquent, comme *Quo vadis ?* (LAM, p. 84), *Conquista del pan* (*Ibid.*, p. 84), *Germinal* (*Ibid.*, p. 85), « Los miserables de Víctor Hugo » (*Ibid.*, p. 85), « *Madame Bovary. Adiós, madame Bobita* » (*Ibid.*, p. 85), *Los ex hombres, de Gorki. A perro flaco todo son pulgas* » (*Ibid.*, p. 85). Le choix n'est pas anodin puisque le parti pris social de certaines est bien connu. Sont également citées des phrases étroitement liées à ce que le récit se propose de montrer ou aux convictions de certains personnages qui parfois correspondent à celles de l'auteur lui-même et que l'on retrouve dans d'autres récits, comme :

En sus Historias naturales, dice Jules Renard que la verdad es de tamaño pequeño. (*Ibid.*, p. 203) reprise à la page 615 : « De Jules Renard : La verdad es de pequeño tamaño ».

Anoten esto de Éluard: Hay otros mundos, pero están todos en éste. (*Ibid.*, p. 615)

La conciencia es la actividad mental de estimar el bien. Xohán Vicente Viqueira, sí señor. (*Ibid.*, p. 590)

Les références à des écrivains ou à des personnages de récits sont également utilisées pour caractériser des situations ou les personnages. Ainsi Polca dit-il à sa fille Ó que si elle était née un demi-siècle auparavant elle aurait pu lire pour les autres femmes employées à « la fábrica de tabacos » et s'exclame « ¡Aún habrías de salir doctorada en Dickens! » (*Ibid.*, p. 218), Sulfe explique, pour sa part, à Samos : « ya sabes lo que pasa con las obsesiones. Uno acaba como el capitán Ahab detrás de su Moby Dick » (*Ibid.*, p. 439). Quant aux lunettes de Héctor Ríos, elles sont « de imperativo categórico kantiano » (*Ibid.*, p. 373). De la même manière, les références utilisées par les personnages ou leurs goûts en matière de littérature donnent des indications sur leur psychologie, leur philosophie de vie ou leur position politique. Le juge Samos, dans ses discours, « daba suelta al Epimeteo cristiano y abría la caja de Pandora o bajaba a la cueva de Platón con Heidegger » (*Ibid.*, p. 198) ; de même, « denominaba con coquetería intelectual “mi San Casciano”, en referencia al refugio de Maquiavelo » (*Ibid.*, p. 371). L'allusion est explicitée afin que le lecteur non seulement comprenne quelles lectures affectionne le juge, mais pour qu'il perçoive également l'un des traits de son caractère : l'orgueil. En faisant cela il le ridiculise aussi. Par ailleurs, au sujet de Pérez Galdós le juge déclare que « nunca ha sido santo de mi devoción. Nunca consiguió alzarse sobre lo vulgar » (*Ibid.*, p. 440). Il préfère les classiques et

« pensaba continuar la obra de Cicerón » (*Ibid.*, p. 610), montrant ainsi sa prétention. On ne peut qu'établir un lien entre l'art oratoire de Cicéron et celui dont doit faire preuve Samos en tant que juge mais son penchant pour cet auteur rappelle le personnage de Mariscal et l'abondante utilisation de phrases latines<sup>701</sup>. De plus, les goûts personnels du juge peuvent être représentatifs de ceux qui soutiennent le Régime fasciste et montrent ce que celui-ci veut imposer à la région et plus largement au pays, raison pour laquelle la « juventud creadora » (*Ibid.*, p. 413) après la guerre « tenían a Garcilaso de la Vega por bandera, en su doble calidad de poeta y soldado » (*Ibid.*, p. 414). Ainsi, à l'image de la séparation ou du clivage qui s'opéra dans la société, il y a une distinction tout au long du récit entre la littérature autorisée et sympathisante des idées autoritaires et celle poursuivie par la censure. On interdisait les ouvrages contestataires ou ceux qui véhiculait des idées plus libérales, au sens des quatrième et cinquième acceptions du dictionnaire de la Real Academia :

4. Adj. Que se comporta o actúa de una manera alejada de modelos estrictos o rigurosos.
5. Adj. Comprensivo, respetuoso y tolerante con las ideas y modos de vida distintos de los propios, y con sus partidarios<sup>702</sup>.

Par conséquent, sont cités des auteurs sympathisants du régime tels : Agustín de Foxá (*LAM*, p. 414), Augenio Montes (*LAM*, p. 598), Sánchez Mazas (*LAM*, p. 415), Jesús Fueyo (*LAM*, p. 602), Joseph de Maistre (*LAM*, p. 597) ou Donoso Cortes (*LAM*, p. 91, 373, 592, 596, 597, 598) qui influença les théories du juriste et philosophe allemand Carl Schmitt, tant admiré par le juge Samos et qui est aussi très présent dans le récit.

À cette littérature des vainqueurs, s'oppose celle des vaincus, dont deux ouvrages occupent un protagonisme important : *El hombre invisible* de Wells (*LAM*, p. 180, 218, 427, 528, 776, 784) et *El hombre y la tierra* d'Elisée Reclus (*LAM*, p. 92, 125, 218, 535, 537, 538, 776). Ce dernier titre n'est pas littéraire mais il exerce sur Polca une grande fascination par la science et la sagesse de son contenu. Il retrouve dans les mots de ce précurseur de la géographie sociale et de l'écologie (entre autres traits) « una clave de lo que quería decir, de lo que significaba aquel viaje río arriba, la fiesta de aquel año » (*LAM*, p. 537). Ce livre est le symbole de sa foi dans le savoir et le progrès c'est pour cela que dans la maison familiale il remplace la religion comme le dit Ó :

---

<sup>701</sup> Oscar Mendoza, l'avocat très ambitieux et malhonnête de Mariscal, est le seul qui lui réponde en utilisant le latin (*TES*, p. 178).

<sup>702</sup> <<https://dle.rae.es/liberal>>, page consultée le 02 juillet 2023.

Y aunque, cuando nos preguntaban, nosotros decíamos que sí, que rezábamos el rosario en casa, la única letanía era la de Polca, que nos leía la geografía del libro de Elisée y después yo un fragmento de *El hombre invisible*. (LAM, p. 729)

Le sujet du livre est rapidement résumé par Ó (LAM, p. 219), elle dit que la lecture amuse beaucoup les personnes mais qu'à force de lire cette histoire elle perçoit une autre réalité derrière cet humour apparent :

Llegó un momento en que a mí eso del hombre invisible me parecía un calvario. En que dejé de reír y leía con cierto dolor en las tripas, como si a mí también se me viesen los retortijones. La del albino aquel, la de Griffin, era la máxima soledad. (*Ibid.*, p. 219)

Quelques lignes plus loin elle se souvient de son arrivée en Angleterre : « Había días en que me sentía la mujer invisible » (*Ibid.*, p. 220). C'est aussi ce que ressent Olinda pendant la détention de Polca car elle est mise à l'écart de la société or c'est ce à quoi aspire Sada pour échapper à la répression du Régime en suivant le conseil de quelqu'un de bien renseigné : « Si quieres salvarte, hazte invisible » (*Ibid.*, p. 182) et c'est aussi à cette condition que sont condamnés ceux qui s'opposent aux autorités comme le père de Silvia : « por allí andaba un Invisible. Un ex hombre » (*Ibid.*, p. 190). De même le père de Vincenzo dans *El último día de Terranova* sous une autre variante : el Hombre Borrado (UDT, p. 74).

Le recours à ce récit de Wells montre qu'une œuvre littéraire de grande qualité a des résonances au-delà des époques et des contextes et peut susciter différentes lectures. Ainsi à force de s'imprégner de cette histoire, Ó, à l'image d'un lecteur qui va au-delà d'une lecture récréative, décèle derrière l'humour, le désespoir.

C'est, en l'occurrence, ce que fait Sulfe, qui consacre toute sa vie à la littérature, ce qui n'est pas sans incidence sur sa personnalité :

Su pasión era « posar en los clásicos ». Ser uno de ellos. Cada uno de ellos [...] No sólo saber lo que pensaban, sino cómo lo expresaban. Él decía: hacerse con su voz. En definitiva imitarlos. [...] En los últimos tiempos el proceso se había invertido. Era él quien se sentía poseído por aquellos que estudiaba y en los que profundizaba. No era un momento previsible, no avisaba. Era como tener un ventrílocuo que hablase por él, sin su consentimiento. No sólo dominaba los resortes del pensar, sino los hilos del hablar hasta hacer de él, y en las circunstancias más inapropiadas, un cómico, un sátiro, o un lenguaraz. Había quien perdía la memoria. A él, a Sulfe, le habían entrado otras memorias. Se había puesto a devorar aquello de lo que siempre había huido. De Catulo y Safo a Alfons'Eanes do Cotón y María Balteira. Estos últimos por decir dos nombres de la escuela más obscena de los cancioneros gallego-portugueses. El descubrimiento de esa veta de erotismo salvaje, las palabras fornicando como cuerpos, de la lírica medieval, paralelo a profundizar en Rabelais, no sólo le había supuesto una conmoción mental, sino que había producido un cambio en su ser orgánico parecido a una mudanza radical en la dieta alimenticia. [...] Por fin distingues, le decía aquella voz familiar de Gargantúa y Falstaff, entre placer y gozo, por fin metes la nariz donde debes. Había, sí, una segunda vida y un segundo

mundo, por decirlo a la manera de su ahora admirado Mijaíl Bajtín, pero no sólo en la Antigüedad y en la Edad Media. (LAM, p. 367-368)

Pour parler de sa relation avec les mots, Sulfe utilise aussi la personnification et métaphore de la nourriture, ce qui souligne le rapport charnel qu'il entretient avec eux. C'est de cette même manière que Manuel Rivas parle des mots : « palabras que se convierten en seres vivos<sup>703</sup> ». Sulfe, qui est un sympathisant du Régime, évoque ici le changement opéré par la découverte de certaines œuvres considérées comme inférieures ou « dégénérées », si l'on utilise la terminologie du censeur Dez, et la violence de l'impact peut être rapprochée de l'expression utilisée par Vincenzo Fontana quand il lit *Operación Masacre* pour la première fois : « Un cross a la mandíbula » (UDT, p. 217). Le nom du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine apparaît car, rappelons-le, il a notamment mis en lumière l'œuvre de Rabelais et contribué à montrer sa richesse et sa complexité, ce pourquoi il faut étudier les « *sources populaires*<sup>704</sup> » qu'il subdivise en trois grandes catégories :

- 1) Les formes des rites et spectacles (réjouissances du carnaval, diverses pièces publiques jouées sur la place publique, etc.) ;
- 2) Œuvres comiques verbales (y compris les parodies) de différentes natures : orales et écrites, en latin ou en langue vulgaire ;
- 3) Différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasons populaires, etc.)<sup>705</sup>.

Selon lui, la fête est très importante car elle est associée au rire, notamment le Carnaval qui...

[...] était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle de devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé<sup>706</sup>.

Cela se traduit également dans le langage qui va refléter ce « monde à l'envers<sup>707</sup> ». On comprend bien pourquoi le pouvoir fasciste s'est employé à interdire ces fêtes populaires et, de

---

<sup>703</sup> <[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=516647446201615](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=516647446201615)>, page consultée le 02 juillet 2023.

<sup>704</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, op. cit.*, p. 11.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 19.

la même manière, pourquoi elles sont si importantes comme le montrent les récits<sup>708</sup>. Ainsi, au début de *Los libros arden mal* les amis de Polca lui demandent de réciter la messe et de les bénir en latin alors qu'il n'est pas prêtre. Toutes ces plaisanteries et légèretés disparaissent avec l'arrivée du pouvoir autoritaire symbolisé par un prêtre qui ne tolère pas les discours de Polca comme il a déjà été observé dans une partie précédente. Le Carnaval, et plus particulièrement celui de sa région, est déjà, de la part de Manuel Rivas, l'objet d'un recueil de poèmes publié en 1979 et intitulé : *Libro do Entroido*<sup>709</sup>.

Par conséquent, Sulfe, éclairé par Bakhtine, comprend mieux la beauté de ces œuvres qu'il méprisait auparavant et le récit est l'occasion de leur donner « la segunda vida » dont il est question dans la citation<sup>710</sup>.

Un personnage important dans le Carnaval est le bouffon ou le fou et un autre écrivain qui met en scène ce type de personnage est Shakespeare<sup>711</sup> dont les livres sont également cités. Polca fait même allusion à la première scène de l'acte un de *Hamlet* où l'on assiste à la discussion de deux fossoyeurs qui s'interrogent sur l'autorisation d'enterrer une femme qui s'est donné la mort. L'un d'eux dit « si la muerta no fuese una señora, yo te aseguro que no la enterrarían en sagrado<sup>712</sup> », dénonçant les inégalités et injustices sociales. Ils soulignent l'importance de leur métier de manière humoristique puisqu'ils sont les bâtisseurs des demeures qui durent le plus longtemps, ce qui se traduit dans la bouche de Polca par « ¡Un trabajador para la eternidad! » (*LAM*, p. 761). Le métier commun, les paroles pleines de bons sens de Polca et même son prénom Francisco (qui est celui d'un des personnages d'*Hamlet*) peuvent être autant de références à l'œuvre de Shakespeare<sup>713</sup>. Les œuvres de cet auteur font partie de celles qui accompagnent Santiago Casarès dans l'exil (*Ibid.*, p. 756) et sa fille a interprété des rôles dans des pièces comme *Macbeth*, *El sueño de una noche de verano* ou encore *La tragedia del rey*

---

<sup>708</sup> Dans *Los libros arden mal*, Ó se souvient de son père qui « desaparecía del todo cuando llegaba el Carnaval, era como si cambiase de piel y sólo existiera Polca. Por aquel entonces estaba prohibido andar disfrazado por la calle » (*LAM*, p. 730). Il se déguisait en femme, comme bien d'autres hommes et une année ils jetèrent « al Meco » dans le fleuve et furent arrêtés. On retrouve le même incident décrit dans *Las voces bajas* (p. 118) qui se ponctue par les phrases suivantes : « La Cuaresma llegaba con miedo. Y no lo metían ni las calaveras ni los difuntos ».

<sup>709</sup> Vicente Risco lui a également consacré un livre.

<sup>710</sup> Le rire est un élément toujours présent dans les récits. C'est également une composante du peuple galicien selon Manuel Rivas qui parle de « retranca », un terme qui désigne selon lui l'humour mêlé de douleur.

<sup>711</sup> Michèle Rouget rappelle que « Depuis l'époque médiévale, le bouffon de théâtre a pour vocation de critiquer la vanité et la folie des hommes [...] les réflexions sages et pertinentes du bouffon se camouflent sous des propos apparemment dénués de sens ou sots », ROUGET, Michèle, « Paradoxe et subversion dans *Hamlet* ». <<https://books.openedition.org/enseditions/7224?lang=fr>>, page consultée le 03 juillet 2023.

<sup>712</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. <<https://biblioteca.org.ar/libros/3008.pdf>>, page consultée le 03 juillet 2023.

<sup>713</sup> La référence est une fois de plus clairement donnée à la page 426 par le juge qui se souvient que dans sa jeunesse il a joué le rôle d'un des deux fossoyeurs. Contrairement à Polca, le sens des tirades semble lui échapper soulignant ainsi ce qui est signalé dans la note 691 : la sagesse des plus simples.

*Lear* (*Ibid.*, p. 755). En 2007, un dossier présentait la pièce jouée au festival d'Avignon en ces termes :

Le Roi Lear est une œuvre d'une rare densité. Un personnage mythique que l'on confie souvent comme récompense aux plus grands acteurs, le roi-fou et son fou du roi, les thèmes inépuisables du politique, du désir, de l'erreur, de l'amour filial ; un voyage sans fin, un parcours parsemé de secrets auxquels se sont heurtés les plus grands psychanalystes, auxquels n'ont pas fini de se confronter tous ceux qui aiment le théâtre<sup>714</sup>.

En 2021, lors d'une autre reprise de la pièce, elle est ainsi présentée : « Le roi Lear. Quand la tragédie du monde se raconte à travers celle d'un seul homme<sup>715</sup> ». C'est précisément à la représentation de cette pièce, où Maria Casarès interprète le rôle du roi, qu'assiste Gabriel. Les résonances entre la pièce et le destin du père et de la famille sont flagrantes et présentes dans *Los libros arden mal* : la littérature comme espace d'exploration de la condition humaine évoquée par Rivas<sup>716</sup> ainsi que l'affirmation des livres comme « cuerpos abiertos<sup>717</sup> » se confirment à travers cet exemple. À l'instar de la polyphonie traitée dans la première partie avec la voix de différents narrateurs, on peut entendre à travers eux et les personnages d'autres voix de la littérature grâce à l'intertextualité. Ceci rappelle le palimpseste, « image privilégiée de l'intertextualité<sup>718</sup> » car les premières écritures ne sont pas effacées, dans les récits, elles sont le support pour les autres ou encore un point de départ, une origine, et peuvent s'expandre, comme des cercles concentriques. Ó est un « cuerpo abierto » qui laisse entendre la voix de Polca et à travers lui celles d'autres personnes, Maria Casarès interprétant le roi Lear est une autre « voz del cuerpo abierto [que] murmura la ironía del narrador que atraviesa los siglos [...] Sabio William. El mordisco de la ironía. [...] allí se va a decir algo que tiene que ver con nuestro tiempo » (*LAM*, p. 759).

« Cuerpo abierto » est également l'expression utilisée par Manuel Rivas pour désigner sa mère dans *Las voces bajas* car à travers celles-ci ce sont d'autres voix qui se manifestent y compris celles des morts. Dans ce récit, l'intertextualité est présente dès la page de couverture puisque le titre provient d'une pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot* :

---

<sup>714</sup> Pièce (dé)montée. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » en partenariat avec le Festival d'Avignon, Service culturel éditions ressources pour l'éducation nationale, CRDP académie de Paris, académie d'Aix-Marseille. <[http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/le-roi-lear\\_avant.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/le-roi-lear_avant.pdf)>, page consultée le 03 juillet 2023.

<sup>715</sup> <<http://www.arts-chipels.fr/2021/11/le-roi-lear-quand-la-tragedie-du-monde-se-raconte-a-travers-celle-d-un-seul-homme.html>>, page consultée le 03 juillet 2023.

<sup>716</sup> Nuccio Ordine y Manuel Rivas : « La Condición Humana », CajaCanarias, 2017. <[https://www.youtube.com/watch?v=ItW-ekk\\_DAU](https://www.youtube.com/watch?v=ItW-ekk_DAU)>, page consultée le 10 juillet 2023.

<sup>717</sup> El Faro, entrevista Manuel Rivas, Cadena Ser, 16/09/2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=p-tyCcoyRBA>>, page consultée le 20 juillet 2023.

<sup>718</sup> PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 127.

VLADIMIR: Estar muertas no es suficiente para ellas.  
ESTRAGON: No es suficiente. (LVB, p. 143)

Les personnages évoquent les voix des morts toujours présentes et *Las voces bajas* sont aussi l'occasion de convoquer les voix des disparus, des êtres chers à l'auteur, comme les parents ou sa sœur<sup>719</sup>. Il précise même : « es una necesidad. Oír los murmullos de las voces muertas<sup>720</sup> ».

Et les murmures le conduisent à une phrase de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo<sup>721</sup> :

Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuese un murmullo; como si fuese un puro murmullo de la vida. (LVB, p. 144).

L'adverbe spatial désigne le village d'origine de la mère du protagoniste où il doit se rendre mais, de manière métaphorique, il peut désigner la littérature et les livres comme des lieux parcourus par le murmure de la vie et qui abordent des sujets intemporels. Pour Manuel Rivas la littérature est un espace hors du temps, « ni pasado ni presente. Un presente recordado<sup>722</sup> ». À l'instar du héros de Juan Rulfo, on peut dire que l'écrivain qui nous occupe effectue un retour vers son passé, une sorte de voyage vers les origines, à l'image également d'Ulysse, le héros de l'Odyssée<sup>723</sup>. Et, c'est aussi ce que fait Vincenzo Fontana dans *El último día de Terranova* mais sous forme de fiction. Il est intéressant de noter que le dernier livre cité, que Ren veut vendre à Gabriel, comme il le faisait avec son père, est *Ulysses* (LAM, p. 795) de Joyce. Avec *El último día de Terranova* on remonte aux origines de ce livre car il est question de l'*Odyssée* qui passionne le père du narrateur, décrit comme un spécialiste de cette œuvre et un brillant intellectuel. Il signe du nom de « Polytropos » (UDT, p. 121), épithète qui désigne Ulysse et qui, signifiant « aux mille tours », exprime l'habileté, la ruse et la grande ingéniosité du héros. Amaro a été le premier à révéler que les camarades d'Ulysse le surnommaient le poulpe, en raison de son intelligence, rappelle Elisée (LAM, p. 122). Tout au long du récit il est

---

<sup>719</sup> « *Las voces bajas* es la novela de la vida. Son las voces de los niños, las mujeres que hablan solas, los emigrantes, los muertos, los animales... Las voces de los que no quieren dominar y se alimentan de palabras y cuentos » : telle est la phrase de l'auteur qui figure comme présentation du récit sur la quatrième de couverture.

<sup>720</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 443.

<sup>721</sup> « En el libro cito a Rulfo, cuando habla de la vida como “puro murmullo”. No lo cito por casualidad, tampoco a Beckett. Para mí son escritores bíblicos », voilà les termes utilisés par Rivas au sujet des deux auteurs cités. «Entrevista con Manuel Rivas», *El País*, Cultura, Entrevista digital, 05 dic 2012, <[https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800\\_1354736499.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800_1354736499.html)>, page consultée le 08 juillet 2023.

<sup>722</sup> MATO, Mar, « Manuel Rivas : “Soy como un erizo porque me abro aunque tengo secretos” », *Faro de Vigo*, 18/10/2012. <<https://www.farodevigo.es/sociedad/2012/10/18/erizo-abro-secretos-17603789.html>>, page consultée le 15 juillet 2023.

<sup>723</sup> REINOSO, Susana, « Todos tenemos algo de Ulises », op. cit.



question d'articles que Amaro Fontana écrit autour du livre d'Homère : *El ladrón de ganado, Ironía en el Hades, La flor de loto y la amnesia, Los árboles de Ítaca, El Cíclope y el ojo panorámico del poder* (*Ibid.*, p. 115). Autant de noms dont les titres renvoient de manière métaphorique à des thématiques abordées dans les récits de Manuel Rivas. En outre, Vincenzo, qui ne comprenait pas son père, le découvre mieux à travers ses écrits et un dialogue surgit après sa mort. Les écrits laissés par le père sont comme « el murmullo » dans Pedro Páramo ou « las voces » des personnages de Beckett. Cet échange permet de livrer une interprétation de l'*Odyssee* qui « lo desordena todo » et dont la clé est « Trece perales, diez manzanos, cuarenta higueras y cincuenta liños de vides » (*UDT*, p. 229), c'est-à-dire la mémoire liée à la terre natale. Pour cela Ulysse refuse l'immortalité : « porque es un hombre que quiere volver a su casa » (*Ibid.*, p. 230).

Il est précisé que les articles d'Amaro Fontana furent accueillis « como textos de vanguardia, una nueva forma de escrutar la historia, como un presente recordado, y que los más enterados vinculaban con la teoría crítica que había florecido en Franckfurt<sup>724</sup> (*Ibid.*, p. 115). Théorie dont l'un des aspects est de critiquer les absolutismes comme le fait *El último día de Terranova* en citant des titres ou des fragments d'œuvres nées de la plume d'écrivains ou poètes qui ont combattu des régimes autoritaires et ont été réprimés ou condamnés par eux : Lezama Lima, Julius Fučík, Mario Cesariny, Karl Kraus, Max Aub, lesquels côtoient d'autres auteurs dont on a déjà parlé comme Lorca, Curros Enríquez, María Zambrano... Par ailleurs, Eliseo décide d'appeler une aile de la librairie « Laberinto Mágico [...] en honor al exiliado Max Aub » (*Ibid.*, p. 149). Le nom de ce personnage peut faire écho à celui du géographe et quand il quitte la librairie ce sont des cartes postales de librairies qu'il envoie puisque les livres sont sa passion. Il n'est pas le seul, car au sujet du « Confidente », officier de la police, il est dit que « los libros lo volvían loco » (*Ibid.*, p. 149), comme un clin d'œil fait à Don Quichotte. L'onomastique est parfois aussi l'occasion de faire écho à des œuvres littéraires comme le nom des trois chats qui habitent la librairie : « Lezama », « Antígona » y « Capitán Nemo » (*Ibid.*, p. 26), celui du chien Baleia, dont on nous signale que « paró de roer durante un rato su soledad ». Cette indication, quelque peu énigmatique, ne peut se comprendre que si l'on connaît le conte qui l'inspire. Davantage de précisions seront données à la page 64 au sujet de l'origine

---

<sup>724</sup> L'École de Frankfort désigne un groupe d'intellectuels et de chercheurs rassemblés autour de Max Horkheimer, comme Walter Benjamin. Ils partagent un idéal d'une société fondée sur la raison et la liberté et critiquent tous les autoritarismes et tous les bureaucratismes. <[https://www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1975\\_num\\_35\\_1\\_1576](https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1975_num_35_1_1576)> <[https://www.academia.edu/26533397/La\\_critique\\_des\\_industries\\_culturelles\\_par\\_l%27cole\\_de\\_Frankfort\\_la\\_mystification\\_des\\_masses\\_La\\_critique\\_des\\_industries\\_culturelles\\_par\\_l%27cole\\_de\\_Frankfort\\_la\\_mystification\\_des\\_masses](https://www.academia.edu/26533397/La_critique_des_industries_culturelles_par_l%27cole_de_Frankfort_la_mystification_des_masses_La_critique_des_industries_culturelles_par_l%27cole_de_Frankfort_la_mystification_des_masses)>, page consultée le 08 juillet 2023.

du nom : « Para mi padre, Vidas secas, donde aparecía la perra Baleia, la madre de todas las Baleias, era un injerto bíblico » (*Ibid.*, p. 65). Le narrateur décrit « su gemido bajo », « aquel gemir resultaba más perturbador que un aullido » (*Ibid.*, p. 65), en allusion à la situation racontée dans le conte. De même Amaro Fontana rappelle le nom de Joseph Fontana auteur de l'expression « presente recordado<sup>725</sup> », temps où Manuel Rivas situe la littérature ; de plus, la mère de Fins s'appelle Amparo Saavedra (*TES*, p.112) dans un renvoi à Cervantès tandis que Francisco est le nom d'un des personnages de *La tempête* de Shakespeare, citée dans *El último día de Terranova*.

À toutes ces manifestations d'intertextualité il convient d'ajouter celles qui figurent dès l'épigraphe et qui « loin de constituer un simple ornement, sont donc une invitation à la compréhension, à l'interprétation et à la relecture<sup>726</sup> ». Dans le cadre de notre corpus, seuls deux ouvrages comportent une épigraphe : *La mano del emigrante* et *Los libros arden mal*.

Celle du premier récit est singulière car elle se compose du dessin d'un oiseau, de la définition du nom Paíño, extraite du *Diccionario* Manuel Seco :

*Paíño*. Un pequeño pájaro de color blanco y negro, el paíño común (*Hydrobates palagicus*) vive todo el año en mar abierto, excepto en la época de cría. Es el ave marina más pequeña de Europa.

...et d'un fragment de la *Guía das aves de Galicia* qui donne des informations supplémentaires :

Los paíños son las aves pelágicas de menor tamaño; su color es fundamentalmente negro, menos la mitra, que es blanca; el pico tiene tubos nasales; vuelan a ras del agua y parecen caminar sobre ella.

Une gradation peut être observée en partant de l'évocation la plus générale, qu'est le dessin, vers les informations plus précises concernant cet oiseau. Le titre du deuxième ouvrage nous apprend que l'espèce est présente en Galice, marquant déjà un ancrage régional. Quatre pages plus loin, le lecteur établira le lien avec la diégèse, après une longue description de la main de Castro, où les nombreux verbes d'action donnent l'impression que les oiseaux (on apprendra seulement à la fin de la description qu'il s'agit d'oiseaux) sont vivants quand il bouge sa main : « navega en el aire », « se retrae », « se cierra », « gira », « se despliega », « emerge » (*LME*, p. 17-18). La lecture du récit permettra au lecteur de mieux comprendre cette épigraphe

---

<sup>725</sup> Ciclo #LdeLírica, Ámbito Cultural, Encuentro con Manuel Rivas, <<https://www.youtube.com/watch?v=5IS8OIVqi4g>>, page consultée le 10 juillet 2023.

<sup>726</sup> PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 102.

et le rôle joué par les oiseaux mais ce ne sera qu'à la fin qu'il connaîtra l'origine du tatouage de Castro. En outre, la petite taille des oiseaux ainsi que le fait qu'ils vivent en mer toute l'année peuvent également rappeler la position sociale des immigrants, leur voyage, mais aussi celle des marins de la dernière partie du livre.

Une citation d'Antonio Machado, provenant de *Juan de Mairena*, constitue l'épigraphe de *Los libros arden mal* : « Incierto es, en verdad, lo porvenir. ¿Quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito, ¿quién sabe lo que ha pasado? ».

Le lien entre Antonio Machado et le sujet du récit est facilement identifiable par le lecteur car, tout comme Lorca, cet écrivain est l'une des plus célèbres figures intellectuelles à avoir été victime de la guerre civile et aussi un farouche défenseur de la République et de la liberté, comme en témoignent ses écrits et aussi des éléments biographiques. Ainsi, le 14 avril 1931 il hissa le drapeau républicain à la mairie de Ségovie et on entendit « el himno de Riego » et aussi la Marseillaise<sup>727</sup>. Le peintre Sada se souvient d'un fait survenu dans son enfance, lors de « un día radiante [...] la síntesis perfecta entre civilización y naturaleza » (*LAM*, p. 54), où le manège de Lino tournait au son de « *La Marsellesa* » (*Ibid.*, p. 54). Son père avait écrit un manifeste antitaurin et Sada très fier, distribuait les feuillets quand un torero le vit et le poursuivit furieux. Cette histoire est racontée dans le chapitre intitulé « El matador de toros. 17 de julio de 1936 ». L'hymne français avec toute la charge symbolique qu'il peut comporter est ici associé à des jours heureux et insoucians, comme le sous-entend sa diffusion dans un espace de divertissement pour enfants ainsi que la date précisée dans le titre qui marque la rupture entre ces moments de joie et le futur sombre qui va suivre. De la même manière, « le matador de toros » peut désigner symboliquement le dictateur qui va semer la mort dans le pays et rappelle aussi le poème de Rafael Alberti « *Toro en el mar* ».

Dans la citation empruntée à Antonio Machado, si la première assertion relève d'une vérité générale connue de tous, la deuxième est plus énigmatique. Le parallélisme des questions rhétoriques semble appeler la même réponse : personne ne remet en cause l'incertitude du futur, mais avec la deuxième interrogation Antonio Machado fait certainement allusion à ceux qui écrivent l'histoire et à leur subjectivité. C'est ce que nous livre le récit de Manuel Rivas, depuis la fiction à travers *Los libros arden mal*, une contre-histoire qui se juxtapose à celle des vainqueurs, mais cela le lecteur doit le découvrir lors de la lecture en rassemblant les différents éléments dispersés. Nathalie Piégay-Gros compare les épigraphes à « des nœuds de sens » que...

---

<sup>727</sup> <<https://segoviadirecto.com/art/42670/manifiesto-republicano-y-ensena-tricolor-en-segovia-1931>>  
<[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/pekin\\_antonio\\_machado.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/pekin_antonio_machado.htm)>

[...] l'écriture va non pas développer mais disséminer tout au long du roman : elles appellent alors une lecture rétrospective. C'est à posteriori que le lecteur pourra comprendre non seulement la valeur de passage fédérateur de l'épigraphe mais aussi la manière dont elle indique comment le texte peut, ou doit, être lu. Elles stimulent la lecture parce qu'elles suspendent le sens du texte et le rendent énigmatique ; elles sont aussi une incitation à la relecture<sup>728</sup>.

Pour ce qui est de l'œuvre de Manuel Rivas, on peut parler d'incitation à la relecture, certes de ses récits, mais aussi de bien d'autres, car les citations d'œuvres ou d'auteurs sont fort nombreuses. Une étude spécifique à cet aspect serait nécessaire. Au-delà de la littérature, sont présentes des références à des historiens, des archéologues, philologues, politiciens, dessinateurs, artistes, comédiens, architectes... ce qui témoigne d'une vaste culture mais aussi de l'infinie curiosité de l'auteur. Cela relève également de sa conception de la littérature en tant qu'élément essentiel pour l'homme, capable d'embrasser toutes les sphères culturelles et artistiques.

Pour définir sa manière d'écrire, Manuel Rivas utilise deux métaphores : celle de la vision de l'oiseau pour montrer qu'il essaie d'avoir un regard large qui embrasse de vastes domaines, et celle de l'archéologue qui fouille les profondeurs :

Quando escribo intento ser una becada y tener esos 360° de visión. Todos podemos ver el fondo, pero otra cosa es la profundidad. Escribir ayuda a ver más allá del fondo. Hay otra imagen, esta de la arqueología, que es lo que llaman "la línea de lo inasequible": cuando haces excavaciones hay un momento en que dices: se acabó. Ya no aparece ceniza, no hay restos, ninguna huella puede ser interpretada como tal, no somos capaces de encontrar nada más... En cambio, el escarbar en la literatura puede traspasar esa línea mediante la imaginación sin traicionar la verdad<sup>729</sup>.

Si l'archéologue a des outils pour procéder aux fouilles, Manuel Rivas a les mots ; à l'instar des livres, il les considère comme des êtres vivants, cachés dans les recoins des gencives et désirant sortir et se libérer. Cette passion pour les mots, leur sens auquel il est profondément attaché, ou encore leur musicalité expliquent peut-être le fait qu'il ait commencé par écrire de la poésie : pour lui, tout texte doit être poétique. Étudions maintenant de manière plus spécifique son travail d'écrivain et son rapport particulier aux mots.

---

<sup>728</sup> PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 102-103.

<sup>729</sup> CRUZ, Juan, « Manuel Rivas : "Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos" », El País, Cultura, 27 dic 2021, <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 10 juillet 2023.

### III. C. LES MOTS POUR LE DIRE

Au cours d'une présentation du récit *Todo es silencio*, Manuel Rivas explicite en ces termes sa vision de la littérature :

Toda poesía cuenta una historia, cuenta información aparte de ser una construcción estética y también toda narrativa, todo otro género, los géneros narrativos: el cuento, la novela... para mí también tienen que estar escritos con la herramienta de la poesía. [...] Para mí no hay literatura si no hay poesía, porque la poesía lo significa es mirar más allá de las apariencias, ir a la profundidad de las cosas, es la célula madre de la literatura; es que las palabras vuelven a nacer de que estén en vilo, despiertas, que no engañen, que no quieran dominar<sup>730</sup>.

Ces mots rendent compte de l'importance accordée par l'auteur à la poésie, qui est centrale dans son écriture, expliquant ainsi que ses premières œuvres aient été des recueils de poésie. L'expression « construcción estética » rappelle la première acception donnée par le dictionnaire de la Real Academia Española : « 1. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa<sup>731</sup> ». La beauté de la langue est, en effet, une caractéristique de la prose de Manuel Rivas qui s'étend au-delà de ses poèmes et qui se manifeste non seulement dans ses récits en prose mais aussi dans ses articles journalistiques. Par ailleurs, il emploie le terme de « herramienta » qui établit une parenté entre l'écrivain et l'artisan. Le dictionnaire de l'Académie Française précise que ce mot est « emprunté de l'italien *artigiano*, « celui qui exerce un art manuel, un métier », dérivé de arte, « art »<sup>732</sup> ». On peut dire, en effet, que Manuel Rivas attache une importance particulière aux mots, à leur utilisation et à leur beauté. Pour cela, il les met en forme, les cisèle et les assemble à l'instar de l'orfèvre, ainsi qu'on le soulignera plus avant. Mais aussi – et ce sera notre dernier point – il soigne au plus haut point l'écriture des mots, la calligraphie, notamment à l'endroit de l'expression des sentiments, convoquant à l'occasion d'autres modalités d'expression littéraire dans une démarche osée de dépassement des genres (ce qu'il appelle « el contrabando de géneros<sup>733</sup> »).

---

<sup>730</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=e-pI-wJNBvs>>, page consultée le 16 juillet 2023.

<sup>731</sup> <<https://dle.rae.es/poes%C3%ADa>>, page consultée le 16 juillet 2023.

<sup>732</sup> <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2715>>, page consultée le 16 juillet 2023.

<sup>733</sup> TEJEDA, Armando G, « Mi primer libro fue la memoria de mi madre », *op. cit.*

### III. C. 1. L'écrivain-artisan

Bon nombre de parents de Manuel Rivas ont des liens privilégiés avec l'écriture. Son grand-père écrivait des lettres pour les familles dont les proches avaient immigré ; sa sœur María écrivait aussi ; son oncle Francisco, coiffeur, n'écrivait pas mais racontait des histoires avec ses ciseaux, dessinant « un arabesco en el aire, [que] no respondía a un momento del corte sino que marcaba un punto y aparte en el relato » (*LVB*, p. 33) nous rappelant ainsi l'origine orale des contes. Les pétroglyphes, très présents dans la région natale de l'auteur, constituent à ses yeux « signos que cuentan un relato en piedra, con punzón de sílex en el cuaderno abierto » (*Ibid.*, p. 141). Sans doute pour cela dit-il que « no hay como tener un lápiz, como un puntero de sílex en la antigüedad<sup>734</sup> », s'inscrivant ainsi dans cette continuité de ce qu'il considère comme la première écriture.

Par ailleurs, en associant son métier d'écrivain à celui d'un artisan, Manuel Rivas peut également vouloir s'inscrire dans la lignée de son père, maçon de profession. Aussi, l'utilisation des termes « herramienta » et « construcción estética » rappellent la description de ce métier :

[...] el silencio del albañil, como el de otros oficios, tiene que ver con la necesidad de oír el sonido del trabajo. Lo que producen las herramientas en el contacto con el material. Una desarmonía alerta de un fallo en la simetría. Hay que oír el esparavel y la regla cuando se receba una pared. Pero también puede darse, en ocasiones animosas, el proceso contrario. Ahora, Xosé y mi padre están canturreando, silbando, trompeta y saxo, hay un momento en que entra el trombón, y esa música contagia a las herramientas, les incorpora una voluntad de estilo. Tal vez ahí mi padre, que había aprendido solfeo antes que las letras, redobla la cualidad del maestro. Cuando algo en la materia se rebela, cuando la masa desobedece, calla. Indaga, estudia el desacuerdo. Revisa la mezcla. Avanza sobre la falta. No jura. No maldice. (*Ibid.*, p. 83)

El albañil es el que arma todo donde no había nada, el que pone laurel en lo alto. (*Ibid.*, p. 85)

Le son est aussi important pour le maçon que pour le poète ou l'écrivain puisque ces derniers ont besoin d'écouter la musique ou le phrasé de leurs productions, comme le suggère la musicalité produite par la rime entre desarmonía / simetría. Flaubert parlait de son « gueuloir » et l'ancien éditeur de Xerais, Manuel Bragado, évoque ainsi Manuel Rivas au travail : « pule y pule sus textos hasta el último momento, sometiéndolos a numerosas lecturas, muchas veces en voz alta<sup>735</sup> ». Maçon et écrivain partent tous deux de rien, l'un bâtit son œuvre

---

<sup>734</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », *op. cit.*

<sup>735</sup> CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado », *op. cit.* Manuel Rivas évoque également cette méthode de travail : « A mí me gusta mucho escuchar en voz alta lo que escribo, saber cómo hablan los personajes, para ver si son verosímiles o no », in ESTRADA BETANCOURT, José Luis, *En Cuba la voz sobresaliente de la literatura gallega contemporánea*, *op. cit.*

à partir d'une surface, un terrain, l'autre à partir d'une page blanche. Ces artisans rencontrent les mêmes difficultés comme le montre la métaphore utilisée pour décrire l'activité littéraire de Arturo da Silva :

Todo el cuerpo de la especie humana concentrado en hacer avanzar aquella caravana de palabras como seres de carga que encaraban la adversidad. Al principio el papel tenía la textura de un pedregal o resultaba falso como un suelo fangoso. Unas palabras abrían camino, con esfuerzo, a la manera de rieles, traviesas o pasaderas. Eran los ojos o los pies de las que venían detrás, corriendo. Lo que le ayudaba era oír una voz, una voz como la de Amil, el maestro de la Escuela Racionalista, en el tirón de los dedos. (*LAM*, p. 163).

Enfin, le laurier est l'emblème de la gloire qui couronne un travail reconnu mais autrefois on croyait qu'il protégeait de la foudre<sup>736</sup>. On observe que outils et artisans composent un orchestre heureux et harmonieux où l'écoute est essentielle comme en littérature. Notons aussi l'attention particulière que Manuel Rivas accorde aux dédicaces qu'il appose sur ses livres lors des rencontres avec ses lecteurs<sup>737</sup> :



Comme le prouve la photo, en guise de dédicace, l'auteur réalise un dessin avec beaucoup de soin. Nous le voyons travailler tel un artisan qui s'applique à la tâche, et son dessin donnera à cet exemplaire un caractère unique. Toute la valeur du travail artisanal réside dans cette empreinte personnelle qui le distingue du travail mécanique.

---

<sup>736</sup> CHEVALIER, Jean, GEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 563.

<sup>737</sup> <<https://www.elidealgallego.com/articulo/a-coruna/lleño-coruna-ver-manuel-martino-rivas-4669417>>, page consultée le 10 janvier 2024.

### III. C. 1. a. La métaphore de la couture

Le travail de l'écrivain est également comparable à celui effectué par les couturières, très souvent mentionnées dans les différents récits. Des couturières qui portent parfois leur machine à coudre sur la tête, rappelant ainsi un détail évoqué par l'auteur au sujet de son parcours personnel : « en mi caso, Isa [su mujer] era profesora e iba recorriendo diferentes destinos en Galicia y yo le acompañaba con la máquina de escribir a la cabeza<sup>738</sup> ».

Dans *Los libros arden mal*, il est également rappelé que les livres sont cousus par des couturières comme María Miramontes qui contribue à l'activité de son mari Anxel Casal, éditeur :

Se decía que la máquina de imprimir funcionaba en buena parte gracias a la aguja de María. Era verdad que aquel día que habían ido ellos, la modista y las costureras estaban cosiendo libros. (LAM, p. 130)

De la même manière, les histoires accompagnent les femmes quand elles font leur travail de couture comme c'est le cas dans *Las voces bajas* ou *Los libros arden mal*. Elles sont totalement absorbées par leur labeur mais aussi par ce qu'elles écoutent, comme Olinda « que había entrado en la novela y no podía salir » (LAM, p. 406). Cette association est sans doute favorisée par un rythme et une gestuelle similaires : les femmes appuient sur les pédales de leur Singer et l'écrivain sur les touches de sa machine à écrire ; tous assemblent des pièces, des fragments. Aussi, parlant de *Las voces bajas*, Manuel Rivas dit-il que le récit « está hecho con el hilo de la ironía y el hilo de la lástima<sup>739</sup> ». C'est aussi cette métaphore qu'utilise Polca qui essaie de remettre de l'ordre dans ce qu'il veut raconter à sa fille Ó :

Estaba intentando coser los jirones de manchas blancas y grises. Tener en orden aquellos jirones para cuando llegase su hija. Tanto tiempo sin contarle que había ido perdiendo la vista. (LAM, p. 762)

Et c'est ce qu'il fait tout au long du chapitre « El enterrador de la eternidad », remontant le cours de l'histoire de sa vie mais aussi celle du récit puisqu'il reprend divers éléments éparpillés dans les différents chapitres du livre.

---

<sup>738</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », *op. cit.*

<sup>739</sup> MATO, Mar, « Soy como un erizo porque me abro aunque tengo secretos », *Faro de Vigo*, 18.10.2012. <<https://www.farodevigo.es/sociedad/2012/10/18/erizo-abro-secretos-17603789.html>>, page consultée le 18 juillet 2023.



Il est également précisé que « A Coruña era una ciudad de costureras. [...] Hacían alta costura con tejidos humildes » (*Ibid.*, p. 562). Cette phrase peut, de manière métaphorique, illustrer le travail de Manuel Rivas qui s'attache à révéler toute la richesse, la beauté de la culture populaire et des personnes laissées à la marge. De la même manière, la description de la qualité du travail de Silvia, la couturière, présente beaucoup de points communs avec la qualité de la bonne littérature selon l'auteur. En effet, Silvia excelle dans la pratique du « zurcido invisible », s'avérant capable de reconstruire des pièces très anciennes du fait que : « Trabajaba con la memoria de la ropa. En los dobleces, en los escondrijos, en los rincones ocultos de los trajes encontraba los hilos para injertar y renovar el tejido » (*Ibid.*, p. 565). Cette remarque semble faire écho à ce qui a été dit au sujet de l'intertextualité. Manuel Rivas s'appuie sur un grand nombre d'auteurs, d'idées, de domaines qu'il intègre à ses récits, y puisant ce qui lui semble le plus pertinent et rendant visibles certains noms. Cette richesse des œuvres que l'on pourrait qualifier de fondamentales est également mise en avant par l'attitude de Borrow, ainsi évoqué dans le deuxième chapitre de *Los libros arden mal* : « leía las Escrituras con el gesto severo de quien está enhebrando la aguja de la eternidad, o se ponía a escribir enfebrecido » (*Ibid.*, p. 22). Le comportement de Borrow peut montrer le sérieux que nécessite la lecture de textes renfermant des enseignements fondamentaux quelle que soit l'époque.

Être capable de réaliser des coutures invisibles est aussi une qualité nécessaire à l'écrivain qui le rapproche du chirurgien, comme l'indique Manuel Rivas dans sa conférence « La boca de la literatura » quand il explique sa démarche :

Voy recorriendo así la boca de la literatura con historias reales porque creo que la calidad de la literatura se mide por la calidad que coincide en la *línea de sutura*<sup>740</sup> entre la realidad y lo que llamamos ficción, que para mí lo que llamamos ficción es un círculo más de la realidad. Lo que pasa es que normalmente la visión que hay de la realidad en un círculo pequeño que no se corresponde con lo que es realidad<sup>741</sup>.

Partir de faits réels en les insérant dans la fiction, tel est ce que fait souvent l'auteur comme pour l'immigration, le développement du trafic de drogue, la fermeture des librairies ou encore l'autodafé qui eut lieu à La Corogne.

La similitude entre le métier d'écrivain et celui de la couturière est également soulignée par le vocabulaire. Ainsi, dans les différents récits, « mots » et « fils » sont souvent associés :

---

<sup>740</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>741</sup> RIVAS, Manuel, « La boca de la literatura », Fundación César Manrique, *op. cit.*

[...] daba instrucciones que afectaban a todo su cuerpo, quien lo dirigía con los hilos invisibles de las palabras para conseguir el objetivo de que los dedos siguiesen la velocidad de los ojos. (*LAM*, p. 683)

[Expectación] No sólo dominaba los resortes del pensar, sino los hilos del hablar hasta hacer de él, y en las circunstancias más inapropiadas, un cómico, un sátiro o un lenguaraz. (*Ibid.*, p. 367)

[Eliseo] quien hilvanó la conversación con el hilo de García Lorca. (*UDT*, p. 143)

[...] uno trataba de seguir el hilo, su boca emitiendo en tonemas ascendentes y descendentes información esencial y con voluntad de estilo, las manos interpretando y dibujando subtítulos, qué angustia aquel peso, qué sufrimiento. (*Ibid.*, p. 158)

Ahora hablas solo, dijo Comba. Eres como tu abuela Nina, que si no tenía hilo, cosía con las palabras. (*Ibid.*, p. 231)

Ces extraits rappellent que les deux métiers partagent un même vocabulaire, ainsi on ne peut que penser à des expressions telles « le fil de l’histoire », « la trame narrative » ... En outre, ils soulignent le lien à l’oralité, rappelant l’origine de la littérature. En effet, un bon conteur doit posséder des compétences afin d’intéresser, éveiller la curiosité, surprendre et donner du plaisir à son auditoire ou à ses lecteurs, sans jamais perdre le fil, comme sait si bien le faire Expectación.

### *III. C. 1. b. À la manière de l’archéologue*

Néanmoins, la littérature permet d’aller au-delà, plus en profondeur, comme le souligne l’auteur en utilisant l’image de l’archéologue. Contrairement à celui-ci, l’écrivain ne connaît pas cette « línea de lo inasequible » grâce à l’imagination. Sans doute pour cela Gabriel, le personnage de *Los libros arden mal*, envisage-t-il de devenir archéologue car :

Había leído un tratado y le atraía, más que el propósito mismo de encontrar algo, el método. Era un trabajo silencioso. Ese preámbulo de cuadrangular un espacio y hacer la excavación. Era un método que servía para todo tiempo. No sólo para las ruinas del pasado. (*LAM*, p. 451)

En outre, le lecteur accède à ces récits en partie grâce à Gabriel qui les découvre, « a la manera de un arqueólogo » (*Ibid.*, p. 358), dans le tiroir du bureau de son père, ce qui avive sa curiosité. D’ailleurs, les difficultés d’élocution de ce personnage disparaissent très rapidement au contact de l’écriture et plus précisément quand il commence à fréquenter l’établissement du docteur Montevideo où il réussit à « conseguir la técnica que permite transcribir el habla con su ritmo natural » (*Ibid.*, p. 609). Dès lors, il ne cesse d’écrire, comme l’indique le titre du

chapitre « El escritor compulsivo » où il est précisé qu'il avait « bolas de papel en los bolsillos del gabán, de la chaqueta, de los pantalones. Antes ordenaba sus cuadernos. Ahora no sólo llenaba cuadernos escolares sino de diferentes tamaños (*Ibid.*, p. 611).

« Le cahier d'écrivain est un incontournable de la littérature. Il est entouré de mystère et produit un effet de présentification métonymique <sup>742</sup> », comme le remarque Diana Checa Vaquero. On voit aussi, à travers Neves par exemple, que ce qu'écrit Gabriel est incompréhensible pour les autres. Celui-ci prend sans cesse des notes en écoutant tout ce qui se passe autour de lui, ce qui compose autant de matériel qu'il peut utiliser afin de pouvoir construire une histoire. Ainsi, quand Chelo lui demande ce qu'il écrit, avant de répondre il se dit : « No puede leerle lo que está escribiendo » (*Ibid.*, p. 612) et répond : « Todo » (*Ibid.*, p. 613). Inséré entre ces deux phrases, figure le récit d'un échange entre le juge et sa femme au sujet de la Medusa, qui a été entendu par Gabriel comme le montre la phrase : « Meretriz. Buscar en el diccionario cuanto antes. Meretriz : Prostituta, mujer que comercia con el sexo » (*Ibid.*, p. 612). Le fragment pourrait donc être ce qu'écrit Gabriel dans ses cahiers. Le lecteur peut alors se demander si tous les autres épisodes concernant des échanges entre Chelo et Ricardo Samos ne sont pas issus des cahiers écrits par leur fils, intégrés dans la narration. De plus, l'emplacement choisi par Gabriel, à savoir le bureau de son père, lui permet d'observer en toute discrétion et aussi d'écouter, ce qui n'échappe pas à sa mère :

Es un buen sitio para los murciélagos, le dijo a Gabriel. En parte le gustaba por eso. Por esa condición sombría, secreta, de madriguera, en una casa tan luminosa, esa especie de redoma de cristal orientada hacia la bahía. Al otro lado de la calle no había casas. Al otro lado estaba el mar. Los barcos. La Dársena. A la sala anexa, a la cueva, se llevó Gabriel su Gabinete de Curiosidades. (*Ibid.*, p. 379)

Que Chelo compare implicitement son fils à une chauve-souris est intéressant car, au-delà de faire référence à l'habitat, cela peut également faire allusion au fait que ces animaux se tiennent la tête en bas, faisant que leur vision soit inversée à la nôtre. Néanmoins, ce que Gabriel écoute au cours des réunions qui ont lieu dans la Crypte n'est pas conforme à la réalité, n'offrant qu'une vision déformée : celle des partisans du régime Franquiste. Par son regard, qui remet toujours en cause les propos du juge et de ses amis, Gabriel renverse l'image et révèle une autre vérité. En cela, il répond à la conception de la littérature évoquée précédemment : montrer ce qui n'est pas bien vu parce que c'est caché. On observe aussi l'évolution de Gabriel. En

---

<sup>742</sup> ALARY, Viviane, « Représentations et mise en intrigue des processus d'écriture et de création de l'œuvre dans les romans de Juan Marsé » in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 69.

grandissant, aidé par l'écriture, il comprend l'avantage de sa position stratégique qui lui permet d'écouter, de fouiller, d'établir des liens et de comprendre certaines choses :

Él lo escuchaba todo en la recámara como si estuviese, lo quisiese o no, en una habitación del Sanatorium de Durtol. La Hispano-Olivetti de hierro, sobre su carro de ruedas, pasó a ocupar un lugar central en la recámara. La máquina, la acción que permitía, su sonido constructivo, implicaba a todo aquel espacio. Era lo más parecido a hacer libros. Había pasado el tiempo de la caligrafía, de las imitaciones de estilo, de la itálica o de la inglesa, o aquel entretenimiento de historiar las letras capitales a la luz verdeamarilla de la tulipa, aunque, cuando su padre tenía visita en el escritorio, y si no debía retirarse, Gabriel volvía a la escritura a mano. Y aprovechaba casi siempre para escribir alguna postal fechada en 1913, dirigida a Santiago Casares al Sanatorium de Durtol contándole cómo estaba superando sus problemas con una técnica infalible, la de fundir escritura y habla. El Gabinete de Curiosidades, no obstante, pasó a un segundo plano. Ahora, al margen de su valor, de su significado, eran más bien restos arqueológicos de sí mismo. La máquina era una pieza demasiado grande, había superado la escala y en su avanzar lo arrancó definitivamente de la infancia, atravesó veloz la adolescencia, hasta alcanzar las puertas de otro tiempo. El de una grafía secreta, personal. (*Ibid.*, p. 611, c'est nous qui soulignons)

Le parcours de Gabriel pourrait, en quelque sorte, être le parcours initiatique de l'écrivain. Il se nourrit de ce qui l'entoure<sup>743</sup>, du matériel puisé autour de lui et de l'imagination qui lui permet de se transporter, par exemple, dans le monde de Santiago Casares et même de se glisser dans sa peau à travers l'écriture, et d'atteindre cet « autre temps » littéraire. Il fait de tels progrès qu'il réussit à confondre Ren avec son récit où « había un gozo, una demora, que producía en los oyentes el efecto de una ventosa en la sien » (*Ibid.*, p. 661) avant que celui-ci ne pense : « el muchacho había urdido una trama. Un cuento pegado a la realidad. Les estaba tomando el pelo » (*Ibid.*, p. 662). Une fois de plus, réalité et imagination se confondent, montrant qu'elles ne sont pas antagoniques comme le dit l'auteur lui-même : « Me parece imprescindible que caminen juntas la memoria y la imaginación, la realidad y la imaginación. Es un error contraponerlas<sup>744</sup> ».

En ce qui concerne les lieux propices à l'écriture, comme on a pu le voir avec Gabriel, ce sont souvent des espaces fermés, qui favorisent l'intimité et l'introspection où les livres sont très présents. Caroline Bouhacein évoque la métaphore de San Agustín pour caractériser le lieu propice à l'écriture dans les récits de José María Merino :

[...] un lugar de memoria, el lugar donde el escritor encierra todas las cosas descubiertas y leídas que constituyen su propio tesoro, la sustancia con la que alimentará sus futuros proyectos. El

---

<sup>743</sup> « Un écrivain a besoin de se nourrir de son vécu dans la trame même de ses romans », écrit HEINRICH, Marine dans « L'écrivain à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres », in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, op. cit., p. 97.

<sup>744</sup> Ciclo de conferencias de Imago Mundi-Manuel Rivas, Universidad de Sevilla, martes, 23 de noviembre de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=Kdpb0Haq44A>>, page consultée le 23 juillet 2023.

escritor aparece, sin lugar a dudas, como una figura indirectamente en relación perpetua con otras instancias creadoras<sup>745</sup>.

Gabriel s'installe dans « la recámara » ; « el Maniobrador de Grúas », lit et écrit dans la cabine de la grue « que movía sin desplazarse y que estaba al mismo tiempo en tierra, mar y cielo » (*Ibid.*, p. 128) ; la pièce d'Héctor Ríos est un « camarote » qui donne la sensation de « un espacio reducido e infinito al mismo tiempo » (*Ibid.*, p. 586). Ces lieux ont la particularité de réunir des principes opposés, à l'image de la littérature. Dans *El último día de Terranova*, « La Cámara Estenoipeica » est le surnom donné à l'endroit dédié à la lecture et où se trouvent également les documents d'Amaro Fontana, ce qui rappelle le plus ancien procédé photographique. Il se caractérise par sa simplicité et permet d'avoir une grande amplitude de champ. Une autre caractéristique en est que l'image reflétée est inversée<sup>746</sup>. On retrouve ici le même procédé dont on a parlé précédemment pour la chauve-souris. « Cámara » est aussi le mot utilisé pour désigner la grotte où la sœur de l'auteur s'approvisionne en argile pour créer des petites figurines et s'adonner à un véritable travail d'artisan, qui renvoie à celui de l'écrivain :

Íbamos con un cubo a por arcilla para que ella hiciese figuritas. Era difícil localizar aquella cueva de no conocerla. La boca era muy estrecha, y estaba medio cubierta con helechos. Era agradable estar allí dentro. Ver la boca tartamuda de la luz, sentir la bocanada de claridad desde dentro de la tierra. La cámara cálida y húmeda a la vez, con el olor hospitalario y ancestral del barro. Un día encontramos una manta a cuadros, doblada en un rincón. Envolvía un libro, un libro de esos que todavía hablan, a medio leer: *Los hermanos Karamazov*. Así que aquél era el cuarto de la humanidad, la cueva del refugio. (*LVB*, p. 154)

On voit que dans cette grotte se trouvent également des livres et l'argile rappelle l'épisode de la Bible où l'on crée les hommes à partir de cette matière. Ce lieu semble lié à la création, on vient y puiser le matériau pour créer, depuis la nuit des temps, comme le suggère l'adjectif « ancestral ». Dans la description, le mot « boca » est employé pour désigner l'ouverture et on peut la mettre en relation avec l'expression « la boca de la literatura » car toutes deux sont à l'origine de la création. La description extrêmement sensorielle de cette grotte joue également avec une connotation sexuelle et n'est pas sans rappeler « L'Origine du monde », tableau de Courbet que nous évoquerons ultérieurement, et par ricochet celle des

---

<sup>745</sup> BOUHACEIN, Caroline, « La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María Merino », in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, op. cit., p. 84-85.

<sup>746</sup> <<https://35mm.es/fotografia-estenoipeica-funciona/>>, page consultée le 23 juillet 2023.

hommes. Ainsi, Gaston Bachelard la présente comme « enracinement à la terre et ressourcement à la mère<sup>747</sup> ». La grotte induit une connotation de mystère, de profondeur, de ce qui est situé en dessous.

En somme, la grotte est la métaphore des profondeurs, de l'enfermement et en même temps le point originaire de toute forme émergente, comme si cette descente dans les profondeurs était le passage obligatoire pour donner naissance à de nouvelles figures ou métaphores<sup>748</sup>.

On peut établir une relation avec l'écrivain dans la mesure où celui-ci, dans ses écrits, explore ou fouille, pour reprendre la métaphore de l'archéologie, l'intérieur de l'âme humaine, afin de pouvoir la pénétrer et la comprendre. Déchiffrer ce qui est au plus profond de l'être permet de mieux le saisir. Ainsi, dans *El último día de Terranova*, Eliseo dit avoir rencontré la philosophe María Zambrano et avoir échangé avec elle. Être à son contact lui a permis de découvrir « la penumbra alegre » de la réalité et d'affirmer qu'il vient d'un lieu « de donde se nace y desnace » (*UDT*, p. 143).

De plus, on peut établir une relation avec la théorie d'Amaro qui pense que ce sont les femmes qui sont à l'origine des peintures rupestres, la première forme d'art :

Yo había oído a mi padre, Amaro Fontana, esgrimir una teoría semejante sobre las cuevas del Paleolítico que contienen pinturas rupestres. Cavidades casi inaccesibles. Bocas escondidas durante milenios. Hendiduras, grietas, vulvas, decía él, para entrar en los vientres de la tierra. Tenían que ser cuerpos adiestrados. Miradas acostumbradas a la oscuridad, aunque usasen teas. Miradas fértiles que preñaron las tinieblas con maravillosas bestias. Manos sublimes. De hechiceras, de parteras, decía él. Y aunque firmaba con seudónimo, el de Polytropos, incluso en el extranjero, cuando lo puso por escrito desató cierta polémica en círculos avanzados del arte y la arqueología. Fueron mujeres las que pintaron las cuevas. (*UDT*, p.108)

Ces espaces enfouis dans la terre peuvent, en effet, symboliser l'acte de création, qui fait jaillir l'œuvre des profondeurs, ce qui peut rappeler le travail de l'archéologue.

### *III. C. 1. c. À la source du journalisme et de la sténographie*

Le fait que dans les textes de Manuel Rivas la connaissance soit toujours associée au plaisir s'applique non seulement à la littérature mais aussi au journalisme car les mots sont leur même outil de travail. C'est pour cela que Manuel Rivas ne fait pas de distinction entre les

---

<sup>747</sup> BACHELARD, Gaston, « *La terre et les rêveries du repos* », Paris, Editions José Corti, 1948, *op. cit.*, p. 202.

<sup>748</sup> TIRET, Isabelle, « Les antres souterrains et leurs métaphores », Sociétés, 2001, vol. n° 73, p.43-49.

<<https://www.cairn.info/revue-societes-2001-3-page-43.htm#:~:text=En%20somme%2C%20la%20grotte%20est,de%20nouvelles%20figures%20ou%20m%C3%A9taphores>>

, page consultée le 30 janvier 2024.

articles de journaux, les contes ou encore les romans, car tous doivent utiliser un langage poétique comme il le précise dans un texte introducteur à *El periodismo es un cuento* :

Digo escritor y no periodista a sabiendas. Para mí siempre fueron el mismo oficio. El periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo. La realidad y parte de mis colegas se empeñan en desmentirme. Pero sigo creyendo lo mismo<sup>749</sup>.

Il poursuit en évoquant les similitudes entre les deux métiers :

Cuando tienen valor, el periodismo y la literatura sirven para el descubrimiento de la otra verdad, del lado oculto, a partir del hilo de un suceso. [...] Quizá es esa perplejidad ante el mundo y la búsqueda de los porqués el verdadero nexo entre literatura y periodismo<sup>750</sup>.

Ces éléments se retrouvent de manière métafictionnelle dans les récits, notamment dans les conseils prodigués par les personnages qui écrivent comme le directeur du journal *Expreso* ou *Héctor Ríos*.

En effet, le premier convoque el Meritorio dans son bureau afin de lui conseiller de ne pas poser de questions<sup>751</sup> car il était trop dangereux de le faire à l'époque. Cependant, quand le jeune homme lui parle d'une baleine tuée sauvagement dans le port de la ville, il tombe dans le piège :

¿Y no se cuenta el porqué?, preguntó el director del vespertino Expreso. ¿Por qué la mataron de esa manera? De repente, se dio cuenta de que había caído en una trampa: Olvídese de la pregunta y olvídese del asunto. Ni extraterrestres, ni *beatles*... ni entrañables monstruos marinos muertos a disparos de fusilería. Ahora el Meritorio estaba decidido a seguir adelante. No, señor director. No dicen el porqué. [...] Nosotros podemos escribir esa historia. La gente, con sus aplausos, con sus vítores, consiguió imponerse a la fusilería, y un mando cabal, en atención al sentimiento popular, él mismo maravillado ante la criatura, ante su porte mítico, revocó las órdenes y le concedió el indulto. Y se curó. Vino el médico Rodríguez, el de las cigarreras, y la curó. Ya estamos fuera de la realidad. A medida que lo iba contando, ya se lo estaba creyendo. Ahora entendía la apasionada recreación de Sada, la visión de la Antáruxa en sus ojos, de aquella bruja del mar, aquel estilizado cetáceo que los narvales escoltaron hasta la línea invisible que marca la isla de la Marola y el faro de Hércules. (*LAM*, p. 502)

---

<sup>749</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, op. cit., p. 19.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>751</sup> « ¿Quiere un consejo? ¡No pregunte tanto el porqué! Somos periodistas, sólo periodistas. No somos filósofos ni... ¿ni selenotropos? ¿Ha visto usted alguna vez un periódico con interrogantes? Esto no es una industria de porqués. ¿Por qué Estados Unidos está en guerra con Vietnam? ¿Por qué han derrumbado el Palacio de la Cooperativa, uno de los edificios más hermosos de la ciudad? ¿Por qué han tirado la casa de baños La Primitiva y el balneario La Salud, que es mucho tirar? Ah, amigo, para hacer un garaje. Ya no existen Primitiva ni Salud, ése es el destino de las grandes palabras. Podríamos publicar un enorme porqué a toda página. Un porqué local, universal, cósmico. Sería también un gran día para el periodismo hispano. Y el último para nuestro vespertino ».

El Meritorio lui montre ainsi le pouvoir des mots, capables de recréer une autre réalité, et la réaction du directeur le démontre également puisqu'il se laisse emporter par l'histoire qui lui est racontée et souhaite en connaître davantage. L'apprenti journaliste a également d'autres projets littéraires comme celui d'écrire « una gran novela » :

Ya tenía lo que necesitaba. Un espacio, una historia que contar y una voz. Todo era importante, todo tenía que estar bien urdido. Pero lo esencial era encontrar esa voz. Decidir quién habla, ésa es la gran decisión. Y por fin había encontrado la voz. Muy particular. Porque la voz protagonizaba la trama y era al mismo tiempo el lugar donde sucedía. Creo que me estoy liando. Alguien que cuenta su vida y que esa vida es una mutación del espacio, una especie de hogar nómada. Un lugar que es un ser vivo. Que permanece igual, pero que cambia cada día. [...] En mi caso, la voz será el faro de Hércules, dice Tito Balboa, el Meritorio. Nadie mejor a quien confiarle la voz. Una novela en la que el faro contará las cosas que ha visto. ¡Imagínate todo lo que habrá visto el faro! (*LAM*, p. 581)

Le projet de Balboa rappelle celui du propre auteur qui expose son processus de création où « la voix » joue un rôle essentiel. Selon Manuel Rivas, « la idea es también que todo habla<sup>752</sup> » dans ce récit. D'ailleurs, Gabriel lui demande si cette voix peut être celle d'un bateau, el Meritorio lui répond « pourquoi pas », et enchaîne en commençant un récit : « Mi nombre es *Aurora* y éste es mi último viaje... » (*Ibid.*, p. 582). Comme le directeur du journal, Gabriel oublie aussitôt qu'il s'agit d'une invention et pose une question. Le passage suivant est un récit fait par un bateau (« Mi nombre es *Santa Cristina*, del transporte marítimo de viajeros por la bahía », *Ibid.*, p. 582), qui raconte un épisode concernant Gabriel, sa mère et un autre homme. Leurs noms ne sont pas précisés mais le lecteur peut les identifier grâce à la mention du « Gabinete de Curiosidades ». L'insertion de ce récit, dont on ne connaît pas l'auteur, prouve que l'histoire pourrait être racontée par un bateau comme le disait el Meritorio et que le lecteur serait tout aussi passionné par l'histoire grâce au pouvoir des mots qui le transportent et créent une autre réalité. Mais Balboa exprime aussi les doutes que peut ressentir un écrivain au sujet de son œuvre :

En fin. Se olvidaba de sus sueños literarios para dedicarse en cuerpo y alma al periodismo. ¿A quién le iba a interesar la historia de un faro contada por sí mismo, aquella teoría de la subjetividad del paisaje, las cicatrices de la historia en el territorio, en los cuerpos y en las palabras? Una novela así acabaría enterrada en este culo del mundo. Tal vez más adelante. Iba cargado de argumentos. Ante él se abría un horizonte de oportunidades profesionales. Subirse al caballo cuando pasa ante uno, no dejar pasar el sol por la puerta, etcétera, etcétera. (*Ibid.*, p. 617)

---

<sup>752</sup> « Entre líneas », Diálogo entre Manuel Rivas y su traductora Petra Strien-Bourmer, Instituto Cervantes Hamburgo, 09/06/2021, <[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=516647446201615](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=516647446201615)>, page consultée le 20 juillet 2023.



Dans ses réflexions se mêlent les doutes concernant l'intérêt de son projet ainsi que les arguments avancés par d'autres personnes pour le faire changer d'avis comme le suggèrent le proverbe et la répétition de « etcétera », laquelle laisse entendre des avis stéréotypés sur le métier d'écrivain.

Beaucoup de similitudes apparaissent entre d'une part ce personnage du Meritorio et ses apprentissages et, d'autre part, la propre trajectoire professionnelle de l'auteur racontée dans *Las voces bajas*, comme le démontrent les extraits suivants :

Fue lo que sentí, esa alegría, desde el primer día que me senté delante de la máquina de escribir. Los dedos se movían con torpeza, las varillas se atascaban, pero todo se transformaba cuando se acercaba aquella profesora de mecanografía y te colocaba los dedos en su tecla y los presionaba el grado necesario para alcanzar el impulso, la suave potencia que moviese el carro y el andar todo de la escritura universal. Para esa tarea, ella se colocaba detrás, abarcaba tus hombros y orientaba tus manos para hacer de los dedos sabios operarios andarines. (*LVB*, p.165)

He estado allí para probar con el Meritorio. Y ella me colocó los dedos en la máquina para enseñarme a arrancar. Se llama Catia. Catia es quien te coloca los dedos en la máquina para arrancar. Oía las instrucciones de Catia hablándole por detrás, cerca de la nuca, como una brisa: Los hombros y la cabeza erguidos. Los codos cerca del cuerpo, así, con los brazos buscando el ángulo recto. (*LAM*, p. 610)

Estaba bajo su control, empezando por su posición en la clase de mecanografía rápida. Ella, desde la altura, era quien daba instrucciones que afectaban a todo su cuerpo, quien lo dirigía con los hilos invisibles de las palabras para conseguir el objetivo de que los dedos siguiesen la velocidad de los ojos. (*Ibid.*, p. 682)

Ou encore :

Así que te ocultas en la redacción. Duermes en una cabina de teléfono, tumbado sobre papel y cubierto con el chaquetón. (*LVB*, p. 178)

No quiero volver a oír que por las noches duerme envuelto en periódicos en la cabina de teléfono. (*LAM*, p. 510)

L'apprentissage de la sténographie est mentionné à plusieurs reprises car des personnages comme el Meritorio, Gabriel ou Santos fréquentent l'établissement, dénommé « La Rosa Taquigráfica<sup>753</sup> ». C'est aussi là qu'habite Héctor Ríos et où il a « su camarote » auquel on accède par un escalier « de caracol ». Il est intéressant de voir que ce personnage,

---

<sup>753</sup> Lors d'un entretien Manuel Rivas parle de son apprentissage de sténographe dans un lieu qui porte ce même nom : « Yo tuve el acierto ese verano, en el que pasé de Bachillerato a COU, de ir a una academia para aprender a escribir a máquina. Acierto no solo por el tema práctico, sino porque para mí fue una experiencia sensorial, erótica. Se llamaba aquella academia La Rosa Taquigráfica, y nos enseñaba una chica. Estabas deseando que te viniese a colocar los dedos. Hablamos de un adolescente, claro. Fue un verano feliz. Asociar el teclear de la máquina con los dedos de aquella muchacha creo que me ayudó a querer escribir », PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas : "Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir" », *op. cit.*

opposant au Régime, consacre une grande partie de son temps à écrire une *Historia dramática de la cultura*. Le positionnement spatial des lieux est représentatif du cheminement que doivent parcourir les personnages pour accéder à l'écriture. L'escalier<sup>754</sup> est, pour l'auteur qui nous occupe, l'un des endroits auxquels il associe ses premiers contacts avec la littérature. Ce sont aussi les escaliers « *del Ideal Gallego* » que gravit le narrateur dans *Las voces bajas* sans savoir « *si quería ser periodista, pero sí que quería ser escritor* » (*LVB*, p.165). C'est également à l'étage de la maison familiale que se trouve « *lo más valioso : los ajuares, las semillas y las escrituras* » (*Ibid.*, p. 37). Le dernier des éléments cités (« *las escrituras* ») peut se référer aux actes de propriété de la maison, mais aussi acquérir un sens plus large. Deux possibilités aussi importantes l'une que l'autre aux yeux de l'auteur, et qui se trouvent d'ailleurs exprimées dans *l'Odyssée* : l'attachement à la terre d'origine et la littérature. Notons la proximité des deux derniers substantifs (« *las semillas y las escrituras* »), lesquels rappellent l'image de la littérature comme élément nutritif essentiel.

Le rôle des sténographes, pour les écrivains, est par ailleurs essentiel ; ainsi Héctor Ríos déclare-t-il à Gabriel que « *Algún día habrá que honrar a las heroínas de la mecanografía* » (*LAM*, p. 587), et c'est précisément à cela que s'emploie Manuel Rivas à travers le personnage de Catia.

On peut observer, d'autre part, une valorisation de tout le secteur du journalisme galicien en ces temps de répression, élevant au statut de héros aussi bien le journaliste engagé que le distributeur de journaux :

Pero aquel día pensé que alguna vez habría que escribir una historia épica del periodismo gallego. Hablar de exilios y censuras, sí. Pero también con un capítulo dedicado a los enlaces. Un homenaje a los repartidores. Veía tanta presión que a veces pensaba en un artículo en honor de aquellos héroes de la distribución, capaces de llegar a la aldea más remota, aislada por la nieve, con el periódico de un suscriptor. «En la historia de la comunicación en Occidente, no hay nada comparable a la extraordinaria epopeya de la distribución de periódicos en Galicia. Ni siquiera el legendario Pony Express alcanzó semejante precisión y competencia en los enlaces». (*LVB*, p. 179)

---

<sup>754</sup> L'image est également utilisée à propos du langage. À titre d'exemple, cette évocation de l'art de raconter des histoires de Borrow : « *avanzaba en peldaños verbales, con sutileza, sin escalones que chirriasen, porque amaba la invención, pero lo irritaba hasta el desprecio lo que era inverosímil* » (*LAM*, p. 20). De la même manière la pensée de Curtis est comparée à « *una escalera de caracol* » (*LAM*, p. 88). D'autres escaliers sont mentionnés comme ceux qui mènent au grenier de la Academia de Baile d'où l'on peut voir et sentir la lumière du phare. La forme choisie rappelle la figure de la spirale si chère à l'auteur. Le *Dictionnaire des symboles* précise qu'il s'agit « *d'un motif ouvert et optimiste [...] elle manifeste l'apparition du mouvement circulaire sortant du point originel ; ce mouvement elle l'entretient et le prolonge à l'infini [...]. La spirale se rattache au symbolisme cosmique de la lune* ». Autant d'éléments qui se retrouvent dans la lecture des œuvres de Manuel Rivas sans oublier que la spirale est une forme récurrente dans les pétroglyphes galiciens.

Un hommage est rendu aux journalistes représentés par le directeur et Balboa dans *Los libros arden mal* et la censure exercée sur ce métier sous la dictature est soulignée. Le récit devient un espace de liberté qui permet alors d'aborder des sujets sur lesquels le directeur de l'*Expreso* ne put publier certains articles en raison de la censure, et qui lui donne la parole. Le texte et la typographie prennent la forme de ce que le journaliste de l'époque ne put réaliser :

No lo podía contar. Los incendiarios, los expoliadores, estaban ahí. Mandaban en la ciudad. Su jefe era el Jefe del Estado. ¿Cuándo podría contar que la Casa Cornide, el edificio histórico de mayor valor en la Ciudad Vieja coruñesa, había sido comprada para la familia del dictador por un duro, el precio de un paquete de tabaco? Nunca. Nunca podría escribir ese titular:

#### CINCO PESETAS

Ya sabemos en cuánto valoran  
las autoridades nuestra dignidad

Si no luchaba contra esa melancolía se volvería ágrafo y mudo. No podría escribir ni hablar de otra cosa. (*LAM*, p. 509)

Il lui revient aussi en mémoire un autre article qu'il s'apprêtait à écrire au moment où l'on brûla les livres :

Él estaba estudiando la reacción de las personas, ése era su centro de interés. Tenía que escribir un artículo y pensaba hacerlo sobre el arte de andar. Así que consideró aquel lugar como un observatorio. Se fijó mucho en los movimientos decididos, lineales, jerárquicos, de los incendiarios y en aquellos tan distintos de las personas que se encontraban con aquello por sorpresa. Cómo el asombro apuraba su paso o les hacía trazar rumbos extraños, curvos, furtivos. Sí que se distinguía el andar del miedo. Sí, podría contarlo con toda exactitud, pero no puede escribir sobre ello. Quizá esa idea, la del artículo sobre las maneras de andar, surgió después. Una estrategia de la imaginación para olvidar. Porque ahora lo recuerda todo de otra forma. Con esa exactitud encarnizada. Llegaba aquel olor resinoso, en lentas volutas, pero una buena parte era una humareda obstinada y espesa que permanecía en volúmenes perezosos. Ahora se daba cuenta de lo que sucedía. Algo que nunca había pensado. El humo tenía formas. Estaba modelando escenas, personajes, paisajes. (*LAM*, p. 509)

Cet extrait fait écho à un passage qui apparaissait dans le chapitre « Arden los libros » où la focalisation interne permettait au lecteur d'entrer dans la tête d'un personnage. S'il est présenté au départ en des termes très vagues, des précisions sont données progressivement à la manière d'un zoom cinématographique : « hay un hombre », « él », « periodista, un hombre culto » (*LAM*, p. 133-134). Cependant, seul un passage situé quelques quatre cents pages plus loin permet de savoir que cet homme est le directeur du journal. D'ailleurs, celui-ci se questionne sur les fluctuations de sa mémoire. Si l'on compare les deux passages on voit qu'avec le temps la fumée causée par les autodafés envahit son souvenir et que la peur domine.

Il se proposait d'écrire un article sur l'art et l'élégance de la démarche mais, avec le temps, le mouvement de la fumée envahit sa mémoire :

En una de las terrazas hay un hombre que puede hacer estas consideraciones mientras arden los libros porque él está pensando en el artículo de prensa que va a escribir y que no trata ni de la quema de libros ni del miedo, sino de la quironomía, del arte de mover las manos melodiosamente y, en general, de la elegancia de todos los movimientos del cuerpo. [...] Si lo piensa, está aterrorizado, pero hoy tiene que escribir un artículo como si no pasara nada. Así que no piensa. El estar mirando desde la terraza, ese punto de vista, casi de pájaro, le da por un tiempo la impresión de estar fuera de lo que pasa a ras de tierra, ajenas sus piernas a esos conflictos con el andar. Pero, de repente, uno de los que están quemando los libros alza la vista y mira hacia él. Y el periodista, un hombre culto que va a escribir un artículo sobre la elegancia, siente la extraña sensación de que lo están observando por encima del hombro. Así que decide retirarse. Y no sabe muy bien cómo hacerlo. Si andar de espaldas o darse la vuelta.  
(*LAM*, p. 133)

Par ailleurs, la position spatiale du journaliste est mise en avant, un « punto de vista, casi de pájaro », qui lui donne l'impression d'être extérieur à ce qui se passe. Néanmoins, à la fin, il se sent observé et obligé de partir. Ces observations rappellent les mots de Manuel Rivas cités précédemment au sujet de la vision de l'écrivain qui selon lui doit être à 360°, mais aussi le fait que, même si un écrivain est « dans sa tour d'ivoire », il est toujours rattrapé par les événements qui se déroulent autour de lui et ceux-ci impactent ses écrits. En outre, le lecteur peut suivre ses réflexions sur le processus de l'écriture, qui sont perturbées par la peur, dévoilant ainsi la force de la censure vécue au moment d'écrire un article. Le silence que s'impose le journaliste afin de sauver sa vie est une fois de plus montré dans ce passage et à nouveau la focalisation interne permet d'avoir accès à la parole intérieure et de dire ce qu'à l'époque il a été contraint de taire.

Il est intéressant de voir que sur son dernier ouvrage de poésies *O que fica fora*, figurent des traces de doigts sur diverses pages<sup>755</sup>. Une petite vidéo postée par ses soins sur un réseau social<sup>756</sup> le montre en train de travailler à cet ouvrage et de l'illustrer en trempant ses doigts dans l'encre :

---

<sup>755</sup> Les illustrations figurent en annexe.

<sup>756</sup> <<https://twitter.com/rivasbarrs?lang=gl>>, page consultée le 30 juillet 2023.

manuel rivas barrós @Rivasbarrs · 8 de xan.

O que fica fóra.



Nous pouvons voir l'écrivain à l'œuvre tel un artisan, qui trempe ses mains dans la matière, renouant avec les origines de la création artistique. Ce procédé rappelle les gravures des pétroglyphes, premières écritures selon Manuel Rivas et également les empreintes de mains apposées sur les parois à l'époque de la Préhistoire. Amaro Fontana dans *El último día de Terranova* évoquait ces dessins en soulignant leur modernité :

En casi todas las cuevas hay manos impresas. [...] Es la técnica de la mano vacía. Ese es, según él, el primer acto de vanguardia. Se ve mejor la mano pintando el contorno que no la mano entera. Y además, esa mano vacía incorpora el misterio. La ilusión de que hay algo al otro lado de la pared. (*UDT*, p. 108)

La main qui dessine le contour suscite davantage l'intérêt d'Amaro Fontana que la main en son entièreté, ce qui rappelle la vision de Manuel Rivas sur la littérature qui doit, à ses yeux, déplacer le regard et disposer au centre ce qui est à la marge. L'écrivain doit également écrire « en los límites, en la orilla, donde la primera sabiduría es adentrarse en lo desconocido con ironía<sup>757</sup> ». Ceci peut être mis en parallèle avec la mise en page des livres car les lignes dactylographiées sont encadrées par un espace blanc qui les met en valeur. On peut également penser à la technique du découpage créée par Henri Matisse à la fin de sa vie et ses formes découpées qui se détachent des fonds colorés. Selon les mots du peintre :

Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre–

---

<sup>757</sup> <[https://www.gentleman.elconfidencial.com/personajes/2019-01-11/manuel-rivas-libros-john-berger-lorca-cervantes\\_1747474/](https://www.gentleman.elconfidencial.com/personajes/2019-01-11/manuel-rivas-libros-john-berger-lorca-cervantes_1747474/)>, page consultée le 02 août 2023.

je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision des deux moyens qui ne font plus qu'un<sup>758</sup>.

### III. C. 2. L'orfèvre des mots

Dans *Las voces bajas*, Manuel Rivas évoque les femmes qui demandaient à son grand-père d'écrire des lettres à leurs maris émigrés, il décrit l'écriture de son aïeul en ces termes :

Tenía muy buena letra. Las cartas parecían paisajes vegetales. Allá, en América, si el lector se fijaba, podía leer la palabra y también ver en ella aquello que se nombraba, y acaso algo más. Lo que no se decía. (*LVB*, p. 37)

Il souligne ainsi le talent et le pouvoir évocateur de ce qu'écrivait son grand-père qui grâce à son écriture pouvait faire surgir l'image. Les mots servent à nommer, à s'exprimer à dire des choses mais, comme le rappelle David le Breton, « toute parole est précédée d'une voix silencieuse<sup>759</sup> ». L'individu ne cesse de dialoguer avec lui-même mais parfois il se heurte à la difficulté de dire, il n'est pas toujours facile de choisir les mots qui transcriront fidèlement ses pensées ou ses sentiments. Il faut opérer un choix de langage « qui aurait pu être autre<sup>760</sup> ». Comme le fait le grand-père de Manuel Rivas, l'écrivain travaille la langue de telle sorte que le lecteur lise les mots mais aussi qu'il comprenne bien au-delà, c'est-est-dire tout ce qui n'est pas dit explicitement mais qui est contenu, peut-être par pudeur parfois. L'écrivain dont on parle exploite toute la puissance évocatrice des mots par l'usage qu'il en fait. On peut dire qu'il excelle dans ce travail de la langue comme le démontre le terme d'« orfèvre » utilisé à son égard. C'est ce substantif qu'employait le journaliste Manuel Villanueva en 2020 dans le titre d'un article dédié à l'auteur : « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras<sup>761</sup> ». Il y écrivait :

Manuel es un artesano de las palabras, un orfebre, las trabaja, las auspicia en su cabeza con hospitalidad hogareña como las pensaba Walter Benjamin, que decía que el que narra posee enseñanzas para el que escucha<sup>762</sup>.

---

<sup>758</sup> <<https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/papier-decoupe-selon-matisse/>>, page consultée le 08 février 2024.

<sup>759</sup> LE BRETON, David, *Du silence*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>760</sup> *Ibid.*

<sup>761</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », *op. cit.*

<sup>762</sup> *Ibid.*

Cette même observation figurait déjà dans un entretien avec l'éditeur Manuel Bragado<sup>763</sup>. Tous deux utilisent la métaphore de l'écrivain comme artisan, parachevée par celle de l'orfèvre. Cette dernière image donne à voir l'écrivain comme un artisan méticuleux et soigneux comme le corrobore encore son ancien éditeur Manuel Bragado lorsqu'il observe que « Rivas pule y pule sus textos hasta el último momento<sup>764</sup> ». Par ailleurs, l'étymologie du mot « orfèvre », composé à partir de « or », renvoie à la valeur de la matière première utilisée dans ce métier. De la même manière, les mots, qui constituent le matériau essentiel de sa création, sont aux yeux de Manuel Rivas extrêmement précieux et nous verrons ultérieurement comment son travail sur ceux-ci génère une langue extrêmement belle et poétique. Sa passion pour les mots est clairement énoncée dans *Las voces bajas* à travers l'un de ses premiers contacts avec les vocables, quand il entend sa sœur lire :

Era una voz que venía de lo alto. [...] Era mi hermana. [...] Silabeaba, fraseaba. Era capaz de leer aquellas divinas palabras. (*LVB*, p. 31)

La position de la lectrice qui surplombe son auditoire ainsi que l'adjectif « divinas » confèrent une dimension religieuse aux mots. Comme nous l'avons déjà mentionné, les livres sont associés à des espaces géographiques situés en hauteur car la littérature est ce qui permet d'éclairer l'homme. De la même manière, l'acte d'écrire est souvent réalisé dans un espace situé en hauteur mais aussi en retrait, permettant par là une observation privilégiée et périphérique de l'action. « Toda la literatura tiene que ser orillera<sup>765</sup> », prétend Manuel Rivas. Cette position excentrée est celle qu'occupent les personnages qui écrivent, comme par exemple el Meritorio :

El estar mirando desde la terraza, ese punto de vista, casi de pájaro, le da por un tiempo la impresión de estar fuera de lo que pasa a ras de tierra. (*LAM*, p. 133)

C'est aussi le cas del Maniobrador de Grúas qui lit et écrit dans la cabine de sa grue (*LAM*, p. 124), ou encore celui du docteur Montevideo, alias Héctor Ríos, dont la pièce se trouve au-dessus de l'atelier de sténographie :

Abrió la puerta verde, avanzó por un pasillo sin ninguna ventana, con **la luz** encendida, y después subió por unas escaleras de caracol que llevaban a una habitación en el altillo. [...] Se encontró sumergido en una sensación de espacio reducido e infinito al mismo tiempo. Las cuatro paredes eran murales de fondos marinos. Era el estilo inconfundible de Sada, y recordó lo que

---

<sup>763</sup> « [...] sus manos expresan que concibe su trabajo de escritor como el de un artesano, yo diría como un orfebre de las palabras, que comparte con humildad su producto », CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado: Manuel Rivas y la visibilización de la literatura gallega », *op. cit.*

<sup>764</sup> *Ibid.*

<sup>765</sup> RIVAS, Manuel, « La boca de la literatura », *op. cit.*

este pintor, el amigo de su madre, decía sobre el paraíso inquieto, los almeros del mar, los lugares de cría, ya sólo existentes en las profundidades. En aquella ilusión de **luminarias**, anémonas, estrellas de mar, pólipos, espirógrafos, esponjas, gorgonias, lirios de mar, erizos, medusas, parecía flotar el lecho en el que estaba sentado aquel Poseidón humeante. Gabriel se fijó en una colonia de erizos de mar en un rincón de la habitación. Hacía el efecto de una rueda cromática. En aquel lugar estaban todas las pasiones. Allí distinguió, después de los erizos más claros, de un violeta rosa, el erizo escarlata. (*LAM*, p. 585, c'est nous qui soulignons)

Gabriel, quant à, lui a choisi pour écrire un endroit discret dans le bureau de son père qui se compose de « una cámara italiana con el pequeño anexo de la recámara » (*LAM*, p. 298):

Gabriel estaba allí, en la recámara, camuflado con piel verde por **la luz de la tulipa**, como a él le gustaba imaginarse, y concentrado en la escritura desde el Sanatorium del Château de Durtol. (*LAM*, p. 436)

Dans *El último día de Terranova*, la pièce où Amaro Fontana écrit se situe à l'écart, «en el fondo del ala Oeste de Terranova » (*UDT*, p. 114) :

[...] era el camarote de Amaro, su escritorio y refugio, hasta su dormitorio a veces, con aquel sofá de color burdeos, ¡*chaise longue*, chaval!, que era para mí una máquina de sueño. ¡Es la orientación!, decía Amaro. Y tenía la sensación de que me acostaba en una barca así llamada, la *Chaise Longue*. Ese fue el hogar que escogió Garúa en Terranova, y nadie dijo que no, tal vez porque allí se había quedado dormida al poco de llegar –se sentó, pestañeó y fue posando, como quien lleva un año sin dormir, la cabeza en **el Faro** y en **la Polar**–, o acaso porque allí estaba el piano, absorto, a la espera de alguien. (*UDT*, p. 114)

Au-delà d'être des lieux excentrés, discrets, de petite dimension, un autre élément qui leur est souvent associé est la lumière. On trouve souvent de la lumière dans les lieux dédiés aux livres, à la lecture ou encore à l'écriture, l'auteur jouant sur la signification symbolique de la lumière comme apportant de la connaissance. Sans doute pour cela les personnages trouvent-ils de l'apaisement et du réconfort dans ces lieux, signifiant par-là que la littérature soulage les maux de l'être humain. C'est le cas de Garúa dans la dernière citation, mais aussi de Vincenzo après le décès de son père (*UDT*, p. 235). Le narrateur évoquera également le livre d'Emily Dickinson en ces termes :

Con lo bien que estás ahí, Emily, vestida y consumida de luz en tu Cámara Estenoipeica, en la habitación de tu casa de Amherst, escribiendo versos que enjambran de amor para tu cuñada, tu amor secreto. (*Ibid.*, p. 156)

De la même manière, quand il parle de son ami journaliste, Cecilio, qui semble abattu et démoralisé, il lui conseille de ne pas éteindre la lumière, comme si la lecture pouvait lui apporter du répit :



Pero esta vez estaba sin munición, desencantado, hundido. Escucha a Kraus, Fontana: Dar un paso adelante y callar.  
No apagues la luz, Cecilio. (*Ibid.*, p. 29)

La présence dans la maison du narrateur d'un livre de Castelao, « conocido como la Biblia gallega » (*LVB*, p. 163), maintient en éveil tous les membres de la famille :

[...] en casa, anduvo por todas las manos. Nadie apagaba la luz. Un libro acostumbrado a vivir escondido, de la estirpe de decir lo que no se podía decir. (*Ibid.*, p. 163)

En outre, la mère trouvait dans la lecture une échappatoire à son quotidien :

Cuando no trabajaba, se encerraba en el desván de la Casa Grande a leer vidas de santos y santas. Se metía en aquella cámara oscura y buscaba una lanza de luz en las tejas para su felicidad clandestina. (*Ibid.*, p. 50)

On pourrait citer de nombreux autres exemples où la lumière accompagne l'acte de lecture ou d'écriture mais aussi l'écoute des contes ou de la musique. Autant de disciplines artistiques qui sont en lien avec la culture et la littérature. Manuel Rivas dit, que pour lui, la lumière, tout comme le phare, est une image qui peut être utilisée pour la littérature car « no discrimina, no pregunta para quién habla, a quién va dirigido<sup>766</sup> ». C'est ce que laissent entendre les paroles du poète Anceis dans *Los libros arden mal* :

L'Étoile. El escenario era una simple mesa de madera. Encima de la mesa de madera, una silla. Encima de la silla, un acordeonista, el Buzo. Encima del acordeonista, una lámpara. Ése era el eje del mundo. El acordeón es el Liber Mundi, a la vez abierto y cerrado, materia virgen, materia fecundada. (*LAM*, p. 410)

Cette description fait surgir d'une part, aux yeux du lecteur, une sorte de construction qui se rétrécit en allant vers le haut, rappelant la forme d'un phare, lequel se termine par la lumière. D'autre part, ces paroles font écho à l'évocation du blason de la ville, présente dans le chapitre « Arden los libros » : « el faro con un libro abierto en lo alto que, al mismo tiempo, hace de lámpara de la que irradian los destellos de luz » (*Ibid.*, p. 63).

La lumière peut également symboliser la littérature car celle-ci est un espace de liberté. La littérature ne doit pas imposer une pensée dominante, comme nous l'avons déjà souligné, mais elle doit être un espace de liberté pour les mots. Dans un article paru en 2007,

---

<sup>766</sup> RIVAS, Manuel, « La boca de la literatura », *op. cit.*

Manuel Rivas reprend la conception de Elías Canetti au sujet de l'écriture qui doit « hacer de custodio del sentido de las palabras<sup>767</sup> ». Il ajoute : « hay que rescatar el sentido de las palabras, que están “secuestradas”<sup>768</sup> ». Ce respect pour les mots et la volonté de ne pas les trahir est une constante qui revient dans les propos de l'auteur. En 2018 lors de la publication de *Contra todo esto*, Manuel Rivas déclare : « Vivimos en el período de la sustracción del sentido de la palabra, donde su significado se manipula<sup>769</sup> » ou encore : « Hoy en día hay una mayor capacidad de contaminación de las palabras, que son víctimas<sup>770</sup> ». En 2021 est publié un conte pour la jeunesse : *Chispas*, auquel le journal *El País* accorde un article dont le titre reprend une phrase de l'auteur : « Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos<sup>771</sup> » et où l'on peut lire : « Una parte esencial del trabajo literario es recuperar o custodiar el sentido de las palabras. Las palabras también sufren ». Enfin, en octobre 2023, à l'occasion de la publication d'une compilation réunissant trois de ses anciens ouvrages, l'auteur revendique la même volonté :

Sí, fue un rescate creativo. [...] Las palabras también están asustadas y el lenguaje, intoxicado, cercenado. La literatura es lo contrario al discurso que quiere dominar las mentes a través de ese proceso de adicción que genera el tecnopoder<sup>772</sup>.

Ce processus de détournement des mots est celui que dénonce le personnage d'Héctor Ríos dans *Los libros arden mal*. Ce personnage rédige un livre intitulé *Historia dramática de la cultura*, dont un chapitre est reproduit dans le récit, où il revient sur la rhétorique créée et utilisée par des penseurs totalitaires afin de manipuler les esprits et de s'imposer. Tout au long du chapitre, des mots ou des expressions sont entre guillemets afin de montrer, non seulement que ce sont ceux utilisés par ces penseurs, mais aussi de dénoncer leur portée, comme par exemple : « estado de excepción », « enemigo », « yo soy católico no sólo

---

<sup>767</sup> SALAZAR, Hernando, « Manuel Rivas y el sentido de las palabras », *BBCMundo.com*, viernes 13 de abril de 2007.

<[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_6511000/6511831.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6511000/6511831.stm)>, page consultée le 02 août 2023.

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> ARENAS, Paula, « Manuel Rivas : “Esto es la guerra contra la mujer” », 20 minutos libros, 03.05.2018

<<https://www.20minutos.es/noticia/3324439/0/entrevista-manuel-rivas-contratodo-esto/>>, page consultée le 02 août 2023.

<sup>770</sup> M.B., *El español*, 9 abril, 2018.

<[https://www.elespanol.com/cultura/libros/20180409/manuel-rivas-neoliberalismo-canallocalracia/298470692\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20180409/manuel-rivas-neoliberalismo-canallocalracia/298470692_0.html)>, page consultée le 02 août 2023.

<sup>771</sup> CRUZ, Juan, « Manuel Rivas : “Las palabras están hastiadas de la manipulación por parte de los brutos” », *El País*, 27 diciembre 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>, page consultée le 02 août 2023.

<sup>772</sup> PITA, Elena, « Manuel Rivas : “La indiferencia me produce vómitos” », *El Periódico de España*, 05 de octubre del 2023. <<https://www.epe.es/es/abril/20231005/manuel-rivas-entrevista-nuevo-libros-92710898>>, page consultée le 27 octobre 2023.

de acuerdo con mi religión », « sino también de acuerdo con mi origen histórico, y, si se puede decir así, de acuerdo con mi raza », « impío ». Les exemples donnés par Héctor Ríos révèlent la construction de la mise en place de l'idéologie intolérante qui débute par les mots. Des mots qui cherchent à créer le rejet de l'autre en désignant un ennemi et en s'appuyant sur le sacré, d'où l'abondance du champ lexical en lien avec la religion : « la santa intransigencia, la santa coacción y la santa desvergüenza », « un Epimeteo cristiano », « providencial », ou encore « fiesta sagrada » qui donne son titre au chapitre. L'auteur de la *Historia dramática de la cultura* précise que cette rhétorique est celle que transmet le juriste allemand Schmitt :

En una conferencia en la Universidad de Colonia, en 1940, instruye a los estudiantes para que sepan convertir ideas y conceptos en «armas afiladas». Todo su pensamiento está marcado por una impronta bélica. Incluso la «verdadera» política, que considera inseparable de la dialéctica amigo-enemigo. Tampoco sus abundantes imágenes o metáforas de inspiración religiosa son ajenas a la idea de un teocrático totalitarismo que tanto influirá en sus amigos españoles. (*LAM*, p. 594)

L'utilisation du verbe « convertir » souligne la manipulation subie par le langage à des fins pernicieuses. On observe également l'utilisation d'un champ lexical qui cherche à démasquer cette pratique comme : « operación de ilusionismo histórico », « convertir al tirano en Supremo Juez », « simulacro de arrepentimiento », « maestro de la escritura oblicua », « dotes para el enmascaramiento ». Lors d'une conférence en 2022, Manuel Rivas revient précisément sur cet exemple en citant une œuvre de Klemperer qui décrit ce procédé, lequel consiste à administrer « una gota de arsénico a las palabras », selon l'auteur : « Palabras que iban cambiando de sentido. Ya no nombraban la cosa misma sino la contraria<sup>773</sup> ». Face à ces mots empoisonnés, il en existe d'autres qui conduisent vers la liberté, la démocratie et le respect de l'homme, comme le suggère la scène des retrouvailles entre Héctor Ríos et Samos. Le

---

<sup>773</sup> RIVAS, Manuel, « Por una luciérnaga (La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra) », Conferencia Spinoza, 2022. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/rivas.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/rivas.htm)>, page consultée le 20 août 2023.

On reproduit ici de manière plus complète les mots de l'auteur qui sont éclairants sur sa pensée : « Hay un lenguaje de la excitación destructiva y otro de la excitación creativa. En *LTI. La lengua del Tercer Reich*, el filólogo Victor Klemperer relató de manera minuciosa, como un entomólogo, la vida de las palabras, el proceso de intoxicación y apropiación del lenguaje, y como se fue pavimentando así el camino hacia la indiferencia y el odio. Como cada día se le administraba una gota de arsénico a las palabras. Palabras que iban cambiando de sentido. Ya no nombraban la cosa misma, sino la contraria. Se encontró una mujer que había estado en la cárcel durante el régimen nazi. ¿Por qué?, le preguntó el filólogo. Y ella respondió: «¡Por un puñado de palabras!». La que cuenta Klemperer es una breve conversación que, de alguna forma, resume la historia de los totalitarismos. Una persona no señalada de antemano, una alemana "aria", pero que había ejercido con valor esa última facultad de rebelarse contra la injusticia. En el libro de Klemperer todo es interesante, aprovechable, pero la imagen que prevalece en la memoria es la del «puñado de palabras» que llevó a la cárcel a aquella mujer anónima. No podía dejar de ver ese puñado en el sentido literal, una mano llena de seres inquietos, desasosegados y refulgentes como luciérnagas ».

premier propose à son ancien ami de changer de direction, de s'éloigner des théories de Schmitt en lui offrant un livre de Wells :

¡Vuelve, Ricardo!, gritó Ríos. Ya estás varios siglos más allá de 1849. ¡Vuelve a por el libro, a por la civilización! (*Ibid.*, p. 377)

Ce que refuse Ricardo Samos, qui est déjà contaminé par les paroles de son maître à penser : « se sentía invencible, estimulado por la ferocidad del discurso de acero » (*Ibid.*, p. 377).

L'importance des mots au quotidien est également visible. Priver les personnes de mots revient à les priver d'existence, comme le remarque Olinda. Étant donné que son mari Polca est en prison, elle est rejetée et personne ne la félicite de sa grossesse, bien au contraire :

Nadie utilizó, ni siquiera escapada por rutina, la expresión «estado de buena esperanza», como si en su caso fuese una incorrección. Nadie la felicitaba. Una puede estar desaparecida, pensó Olinda, y estar embarazada. Ser real la criatura, pero tú no. Por eso era tan importante levantarse cada día y ponerse en la senda de las bujías. (*Ibid.*, p. 209)

Les mots d'Olinda mettent en exergue la cruauté du Régime qui fait rejallir la faute sur les innocents et leurs descendants alors même qu'ils ne sont pas nés. Refuser de leur adresser des félicitations conventionnelles est un moyen de les faire souffrir, ainsi garder le silence en les privant de certains mots devient une punition et une forme de stigmatisation. C'est également ce que suggère une autre réflexion d'Olinda autour du mot « depuración ». Son incompréhension face à la souffrance endurée révèle et dénonce à la fois, les pratiques du Régime :

Una situación como la suya era justamente motivo para la piedad y no para un mayor castigo. Pero tenía que apartar ese pensamiento, porque si no se volvería loca. [...] Como también tenía que olvidar la palabra *depuración*. Ella no había superado la *depuración*. (*Ibid.*, p. 209)

On observe l'impact de ces mots dans le psychisme d'Olinda, contrainte de les effacer afin de pouvoir survivre et qui provoquent certainement ce silence dans lequel elle s'enferme, comme le résultat d'un traumatisme.

Un autre traumatisme qui peut être relevé est celui engendré par le détournement de certains mots comme celui du verbe « pasear » et de son substantif « paseo ». Les soldats fascistes les utilisent de manière euphémistique pour désigner l'acte de tuer, comme le montre

l'épisode de la confiscation d'une voiture dans laquelle ils font monter de jeunes gitans. Pour éviter la confiscation de sa voiture le propriétaire se justifie disant :

Éste, el guinda, es sólo un coche para pasear. Como todos callaron, lo que acababa de decir recorrió los rincones del local. Captó el sentido pavoroso de la frase. *Paseo*. Al cambiar de manos, las cosas pasaban a tener otro significado. Para eso nos lo llevamos, señor Alvedro, dijo uno de los confiscadores. Para pasear. (*Ibid.*, p. 473)

Cette expression figure aussi dans *Las voces bajas*, car le grand père a failli connaître le même sort :

Arrancó al abuelo de la casa con la intención de « pasearlo », acaso, por repetido, el más terrible eufemismo en la historia del crimen. (*LVB*, p. 35)

Dans ce même récit, quand le narrateur parle de ses débuts comme journaliste, il dit avoir eu :

la sensación de ser recibido como un socorrista de las palabras ahogadas y, a poca distancia, te enfrentas al engranaje del odio que atornilla el silencio. (*Ibid.*, p. 195)

Ainsi, certains mots sont condamnés au silence par le Régime autoritaire, les personnes craignent d'aborder certains sujets. La littérature et le journalisme doivent alors devenir des espaces de liberté où les mots doivent pouvoir être dits<sup>774</sup>.

Néanmoins, si les récits montrent que le détournement du sens des mots peut conduire à la haine et à des abus ils soulignent également leur valeur. Beaucoup de personnages sont passionnés par la littérature comme nous l'avons signalé et, très attachés à sa matière première : les mots. Le plus représentatif est sans doute Polca. Il transmet les mots à sa fille et enseigne à Gabriel à parler sans bégayer :

Escucha, Gabriel. Ahora te vas a tomar esta aspirina y aguantas un poco el agua y la aspirina en la boca, sin tragar, para que deje el sabor. El sabor amargo. Tú no escupas. Bien. Muy bien. Y ahora vas a beber un sorbo de café. El café también es amargo. El amargor en el paladar es mejor para el arranque. El dulce es muy conformista. Así, chaval. Ahora tienes que decir: Ácido acetilsalicílico.

Gabriel lo repitió veloz, perfecto.

Bien, muy bien, chaval. ¿Has notado cómo entraba lo hablado en las palabras?

Gabriel miró a Neves y hacia Ó. Tenían los ojos muy abiertos, grandes, hermosos. Pensó que de mayor debería ser oftalmólogo, además de arqueólogo submarino. Ser capaz de mirar dentro de esos ojos.

---

<sup>774</sup> Manuel Rivas dira au journaliste David Canteiro que, lors de ses débuts, parfois « había que luchar por un sustantivo, por poder escribir obreros en vez de productores », in « La entrevista. Manuel Rivas », RTVE, *op. cit.*

Oftalmólogo, dijo como para sí, sorprendido de que no se le apareciese el miedo trepando por las paredes de la garganta.

¿Qué has dicho?, preguntó Polca.

Oftalmólogo.

Ésa también vale, dijo Polca satisfecho, viendo un progreso en la iniciativa de Gabriel. También es científica. Ahora vamos a retornear bien retorneadas otras palabras. Como si cantáramos, pero sin cantarlas. Tú di: *El acordeón borracho habla inglés, alemán...* (LAM, p. 342)

La leçon est interrompue par l'arrivée du juge qui les regarde sans adresser la parole à Polca, son silence est ici synonyme de mépris : « fue una mirada fugaz y sin palabras ». Et Polca de reprendre ensuite :

Ya sabes. Tú lo que tienes que hacer es ver cuando miras. Tienes que meter lo visto dentro de los ojos. Tienes que meter lo que se habla dentro de las palabras. Venga. Vamos con otra retornada. Tú di:

*En cada nota el gaitero lanzaba un limpio diamante.*

Gabriel recitó la copla, incluso sin resbalar en el redoble. No se atragantó con ninguna palabra. Le salió una voz alegre, cantarina, en la que las palabras contenían aquello que se nombraba.

Ahora sí. Ahora sí que ha retornado bien, sin tropezar en nada, se felicitó Polca. ¡Hay que encontrar la llave del candado!

Estaba emocionado. Cogió entre sus manos la cabeza de Gabriel como si por un instante pudiese alzarla del cuerpo y pulir lo esculpido. (*Ibid.*, p. 344)

Polca a glissé dans la phrase « un redoble » sur lequel Gabriel ne trébuche pas. Néanmoins le lecteur, lui, doit faire attention car un autre a été glissé dans la phrase suivante, comme si l'auteur s'amusait à lui tendre un piège ou à lui faire partager les mêmes difficultés que l'enfant rencontre.

D'emblée, on observe que Polca réussit à faire parler Gabriel sans bégayer contrairement à son père. Il utilise le subterfuge de l'aspirine et dédramatise le problème de Gabriel, le mettant ainsi à l'aise. L'enfant se surprend alors de ne pas ressentir de la peur, il ose parler et libérer le mot qu'il avait en lui. On peut supposer que la peur de parler résultait de celle de son père et Polca trouve le moyen de le libérer. Le père de Ó utilise des mots scientifiques qui montrent l'importance qu'il accorde à la science et au progrès. Ceci peut symboliser la vision du langage de l'auteur : le juge est un homme habitué aux mots mais sa position politique fait qu'il ne les utilise pas à bon escient, il représente une idée rétrograde de la société alors que Polca, homme du peuple, connaît la valeur des mots et sait que le progrès de la société passe par la culture et la science. Sans doute pour cela « ser ignorante era el insulto más duro que se le podía decir a un hombre » (*Ibid.*, p. 353).

Le fait de faire disparaître la peur est aussi la sensation que Manuel Rivas dit avoir ressenti lors de l'écriture de son essai *Contra todo esto* :

[...] limpiando miedo y poniendo en libertad el cuerpo del lenguaje. Hay tiempos en los que las palabras parece que no quieren decir que están sorprendidas, también contaminadas, y sufren lo mismo que lo hace la naturaleza con los herbicidas y pesticidas<sup>775</sup>.

Dans les conseils donnés par Polca résonne la conception de la littérature de l'auteur : l'importance du regard, la sincérité de la parole, celle de révéler et de donner à entendre. Une fois de plus on constate une totale opposition entre les conseils de Polca et le comportement du juge mise en avant par l'utilisation du verbe « mirar ». En effet le juge regarde les personnes qui sont avec son fils mais ne les voit pas car elles appartiennent à une classe sociale qu'il considère inférieure.

La valorisation des mots est également présente par le fait qu'ils soient considérés comme des cadeaux. Ainsi Sulfe dit-il à Gabriel : « te voy a obsequiar con una palabra para tu Gabinete de Curiosidades » (*Ibid.*, p. 432) et il lui explique son étymologie. Ce protagoniste possède une grande érudition et un vaste savoir que le juge aime offrir en spectacle à ses amis lors de réunions dans son bureau. Sa connaissance approfondie et sa parfaite maîtrise des mots contrastent avec « la forma eufemística de referirse a la actualidad política » (*Ibid.*, p. 434) des autres personnages et il ne participe pas à cette sorte de discussion. Par ailleurs, ce personnage étudie un livre de Rabelais :

Estoy con Rabelais, en el siglo XVI, sumergido en el festín de las palabras. Eso es parte de lo que he encontrado en el vientre de la ballena. Y cuanto más me meto en esas vísceras, más pienso en ese libro, en sus fotografías pioneras nunca vistas. (*Ibid.*, p. 438)

La découverte de cet ouvrage est une véritable révélation pour cet érudit qui ne peut plus s'en détacher. Il est totalement séduit par le langage :

El descubrimiento de esa veta de erotismo salvaje, las palabras fornicando como cuerpos, de la lírica medieval, paralelo a su profundizar en Rabelais, no sólo le había supuesto una conmoción mental, sino que había producido un cambio en su ser orgánico parecido a una mudanza radical en la dieta alimenticia. (*Ibid.*, p. 367-368)

À travers ce personnage il est question de la redécouverte de la richesse linguistique présente dans l'œuvre de Rabelais. C'est une manière de lui rendre hommage, de valoriser la culture populaire et sa langue passée sous silence pendant longtemps et notamment jusqu'aux

---

<sup>775</sup> « El escritor Manuel Rivas : “La democracia es incompatible con el miedo” », *La Vanguardia*, 10/05/2018. <<https://www.lavanguardia.com/local/galicia/20180510/443478749620/el-escriptor-manuel-rivas-asegura-que-la-democracia-es-incompatible-con-el-miedo.html>>, page consultée le 22 août 2023.

travaux de Mikhaïl Bakhtine, que Sulfe découvre : « su ahora admirado Mijail Bajtin » (*Ibid.*, p. 368). Les mots utilisés par l'auteur de *Gargantua* deviennent un festin pour Sulfe. La métaphore de la nourriture utilisée pour la littérature est également reprise pour les mots<sup>776</sup>. En outre, les citations révèlent l'impact produit par la lecture de Rabelais et on pourrait aller jusqu'à parler de véritable « choc », non seulement intellectuel mais aussi physique. C'est également en ces termes que Manuel Rivas évoque certains livres et la littérature :

Hay ciertos momentos en que el libro te puede golpear, te hace zozobrar, poner en cuestión verdades que tenías establecidas<sup>777</sup>.

Cuando realmente tienes literatura en las manos hay un temblor, una vibración de que realmente estás ante algo que tiene que ver con un renacer de las palabras, un proceso ecológico<sup>778</sup>.

Il y a un rapport physique et tactile avec les mots qui prennent vie. Cette relation remonte à son enfance comme le montre le récit *Las voces bajas* qui dépeint le lien particulier que les différents membres de sa famille entretiennent avec les mots. Le narrateur décrit la transformation physique de sa mère quand elle parle seule :

Aquí tenemos a mi madre hablando sola. Su rostro mudo. Se acalora, ríe, sus ojos se vuelven atmosféricos. Brillan, se toldan, relampaguean, quedan en una suspensión neblinosa. Y todo eso está conectado con las palabras. Algo está sucediendo en la cocina, levanto la vista del cuaderno o del libro y miro hacia ella, perturbado y maravillado a un tiempo, sin atreverme a interrumpir. Si ella se abre así es porque tal vez está en un paisaje de confianza. No puedo recordar lo que decía, seguramente porque estaba más atento al fenómeno de la expresión que a lo que expresaba. Tengo un recuerdo intermitente, de palabras ensartadas que se mueven como abalorios, que avanzan y retroceden, giratorias. (*LVB*, p. 143)

Le flux verbal de mots fascine l'enfant car il voit que celui-ci engendre un changement physique. La mère semble littéralement habitée, comme le montre la dernière phrase où le mot « palabras » devient sujet grammatical supplantant « mi madre ».

Et c'est encore une relation physique aux mots qui perdure de manière intense dans la mémoire de Manuel Rivas, celui de ses débuts dans le métier de journaliste :

Si la memoria se deja ir y descende por la escalera de redacción a talleres, ya no va a poder ocuparse de otra cosa que del nuevo olor, el que procede de las palabras en fundición. Las letras, lo que fue escrito arriba, las verdades y las mentiras galopando en las teclas, son ahora de plomo. Vaya, he ahí mis magdalenas. Además de los erizos de mar, el olor a plomo de las palabras. Porque allí están los linotipistas, sentados delante de los grandes cacharros del futurismo

---

<sup>776</sup> Au sujet des mots, Manuel Rivas estime que « las palabras son el alimento que nos puede ayudar a levantarnos del suelo », RIVAS, Manuel, « La boca de la literatura », *op. cit.*

<sup>777</sup> ORDINE, Nuccio, RIVAS, Manuel : « La Condición Humana », Fundación CajaCanarias 2017, *op. cit.*

<sup>778</sup> RIVAS, Manuel, « La boca de la literatura », *op. cit.*



arqueológico, esculpiendo el lenguaje, y con botellas de leche al lado. Porque las palabras de plomo, incluso las verdaderas, intoxican los cuerpos. Y yo siempre que podía bajaba allí, como bajaba a pillar los primeros ejemplares de la rotativa, cuando la tinta tiznaba y tatuaba los titulares en las manos. (*Ibid.*, p. 180)

Cette description de la mise en page du journal convoque différents sens : l'ouïe, l'odorat, le toucher, montrant ainsi combien le rapport qu'entretient l'écrivain avec les mots est sensoriel. La dernière phrase montre qu'il affectionne toucher les journaux et même en garder les traces sur sa peau.

Dans la citation précédente, l'odeur des mots constitue un souvenir aussi impérissable que celui des oursins. La proximité de ces éléments symbolise deux éléments très importants dans l'œuvre de Manuel Rivas : la mer et la littérature, qu'il fait fusionner dans un mot auquel il a recours pour parler de la langue et des mots :

la literatura y el periodismo han de procurar actuar de espacios *almeiro* para las palabras<sup>779</sup>.

La lengua es como un *almeiro* donde se crían los seres del mar<sup>780</sup>.

En el mundo submarino, los marineros separan muy bien el espacio en torno a la marca del miedo, del que huyen los peces por ser el lugar donde estalla la dinamita, y el lugar de cría, de desove, de pradería o, como es Celanova, el espacio 'almeiro', de creación, y eso es también Xurxo, y ese debe ser Galicia: un espacio de vida, deseo y creación<sup>781</sup>.

En el lecho marino hay dos espacios contrapuestos : el lugar de la vida, *almeiro* (vivero) y el deslugar vacío, la marca del miedo<sup>782</sup>.

Comme l'explique l'auteur, le « *almeiro* » est le lieu où les poissons peuvent se reproduire, un lieu d'abondance qui doit être protégé. Dans la dernière citation on voit que Manuel Rivas oppose ce lieu riche et prolifique à celui qui est vide et qui engendre la peur. La création et donc la littérature et les mots, sont des moyens pour lutter contre cette peur et le vide, comme ce fut le cas pour le jeune Gabriel. Le récit *Todo es silencio* s'ouvre sur une scène

---

<sup>779</sup> VERA, Pilar, « Literatura y periodismo han de actuar como espacios de "almeiro" en el mundo », *Diario de Sevilla*, 10 de enero, 2018. <[https://www.diariodesevilla.es/ocio/Literatura-periodismo-actuar-espacios-almeiro\\_0\\_1207979349.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Literatura-periodismo-actuar-espacios-almeiro_0_1207979349.html)>, page consultée le 22 octobre 2023.

<sup>780</sup> « Manuel Rivas : La lengua es como un *almeiro* donde se crían los seres del mar », *El Correo Gallego*, 07 de junio 2013. <<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-INCG810697>>, page consultée le 22 octobre 2023.

<sup>781</sup> « Manuel Rivas ve el gallego "en riesgo de autodestrucción por bioperversidad" », Europa Press Galicia, 7 de septiembre 2014. <<https://www.europapress.es/galicia/noticia-manuel-rivas-premio-celanova-casa-dos-poetas-ve-gallego-riesgo-autodestruccion-bioperversidad-20140907164228.html>>, page consultée le 22 octobre 2023.

<sup>782</sup> RIVAS, Manuel, « Paco Souto, poeta y 'percebeiro' », *El País*, 02 de abril 2017.

<[https://elpais.com/cultura/2017/04/02/actualidad/1491090337\\_252127.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/02/actualidad/1491090337_252127.html)>, page consultée le 22 octobre 2023. Cet article de Manuel Rivas a été écrit suite au décès de ce poète. On peut y lire aussi : « Paco Souto era, en sí mismo, un *almeiro*. [...] Fue él, Paco Souto, el muerto, quien combatió el vacío ». C'est un exemple de ce que peuvent faire les mots : ils aident à combattre le vide laissé par le défunt, ils apaisent et remplissent le silence laissé par son absence.

de pêche où Brinco lance un bâton de dynamite pour tuer les poissons. Fins lui apprend alors que, dorénavant, « va a ser una marca de miedo » (*TES*, p. 10 ) car « los peces no vuelven. Donde estalla la dinamita, no vuelven » (*Ibid.*, p. 10). Brinco se moque de lui ainsi que du fait que son père connaisse le nom de tous les rochers, pour lui « las piedras no son más que piedras ». Les deux personnages représentent deux positions totalement opposées : celle qui respecte l'environnement, qui élève les éléments de la nature au rang humain en lui donnant des noms, et celle qui est prête à détruire et imposer un silence durable pour parvenir à ses fins.

De la même manière, l'utilisation du champ lexical de la mer dans les récits pour décrire les lieux d'écriture souligne la créativité. Le mot « almero » est utilisé dans la description de la pièce où écrit Héctor Ríos et lui-même est présenté comme le dieu « Poseidón ». Cette pièce est désignée par le mot « camarote » (*LAM*, p. 549), tout comme le bureau d'Amaro Fontana dans *El último día de Terranova* (*UDT*, p. 114), ou encore celui de Julio Casal, consul et créateur de la revue *Alfar* (*Ibid.*, p. 50). La cabine de la grue, où el Maniobrador écrit un livre intitulé « *La intimidación del mar* » (*LAM*, p. 125), plaît beaucoup à Luis Terranova car « estaba al mismo tiempo en tierra, mar y cielo » (*Ibid.*, p. 128). La mer semble indissociable de l'acte d'écriture car, comme l'eau, elle symbolise la vie et la création. On constate que des termes utilisés pour décrire le poulpe, qui fascine el Maniobrador de Gruas, pourraient s'appliquer à la littérature : « la tinta como arma defensiva, el camuflaje y la mimesis » (*Ibid.*, p. 126).

Manuel Rivas est profondément attaché au sens et à l'utilisation des mots qui sont non seulement la matière première de la création littéraire, mais qui jouent également un rôle important dans la société. Sa conception de la littérature est intrinsèquement liée à son engagement dans la société et à sa vision humaniste. Les mots ne doivent pas servir à dominer, ni être dérobés, ni être détournés à des fins mensongères. Dans son manifeste *Contra todo esto*, il regrette que ce soit de plus en plus le cas :

Cómo se va intoxicando el lenguaje en sucesivas oleadas de mentiras con un efecto semejante a gotas de arsénico. [...] Estamos viviendo una crisis de los espacios comunes, del contrato social, una erosión de los afectos, de la confianza básica, que en gran parte tiene su origen en esa pérdida de olfato de la verdad. El primer paso para desinstalar los engaños es hablar « con » el otro, y no solo « contra » el otro. [...] Salvo que se piense que la boca es para callar<sup>783</sup>.

---

<sup>783</sup> RIVAS, Manuel, *Contra todo esto*, op. cit., p. 182.

La littérature doit donc être le lieu où les mots s'expriment en toute liberté et la prose de Manuel Rivas s'attache sans cesse à le faire tout en exaltant leur beauté par le biais d'une écriture extrêmement poétique.

### III. C. 3. La calligraphie des sentiments

Nous avons déjà mentionné le talent d'écrivain du grand-père de Manuel Rivas qu'il mettait au service des familles séparées par l'immigration, en rédigeant leurs lettres :

Venían las « viudas de vivos » y él ponía caligrafía a las noticias y a los sentimientos que pasarían el mar más allá del islote de la Marola, la marca del adiós, en la boca de la bahía. Tenía muy buena letra. Las cartas parecían paisajes vegetales. Allá, en América, si el lector se fijaba, podía leer la palabra y también ver en ella aquello que se nombraba, y acaso algo más. Lo que no se decía. (*LVB*, p. 37)

Le grand-père possède l'art de bien écrire. Ses lettres sont belles non seulement du point de vue esthétique mais aussi d'un point de vue que l'on pourrait appeler stylistique. Le vocable calligraphie, ici utilisé, rappelle son étymologie issue du grec « *kalligraphia*<sup>784</sup> » désignant la belle écriture. Il s'agit de l'« art de bien tracer les caractères d'écriture, de bien dessiner les lettres<sup>785</sup> ».

Bien écrire est associé au domaine de l'art et l'aïeul du narrateur semble parfaitement le maîtriser. Il sait, en effet, mettre les mots sur ce que ces femmes désirent communiquer à leurs époux, mais en outre, il sait dire « lo que no se decía ». Ainsi, l'art de bien écrire consiste à aller au-delà de ce qui est écrit, à faire entendre ou comprendre ce qui est passé sous silence. On peut, par exemple, penser que, loin de chez eux, les destinataires de ces lettres entendront, derrière des récits d'anecdotes et du quotidien, la douleur de leur absence, et combien leurs familles les chérissent. La calligraphie des sentiments permet d'avoir accès aux images mais aussi aux non-dits, aux sentiments exprimés silencieusement.

Dans l'introduction au récit *La mano del emigrante*, Manuel Rivas fait référence à l'ouvrage du psychanalyste John Bowlby, « Attachement and Loss » (*LME*, p. 8) et précise :

---

<sup>784</sup> <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0318?history=0>>, page consultée le 24 octobre 2023.

<sup>785</sup> *Ibid.*

El mundo, en su hechura verdadera, es decir, como geografía emocional, también está constituido por esos dos hemisferios. La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida. (*Ibid.*, p. 8)

Pour John Bowlby le comportement de l'attachement est essentiel, il « exprime dans la prime enfance une fonction de protection [...]. Il est aussi fondamental que le comportement alimentaire<sup>786</sup> ». Citer ce concept, qui régit la vie et le comportement des êtres, montre l'importance accordée par Manuel Rivas aux affects. La dualité, mise en lumière par Bowlby, traverse l'œuvre de Manuel Rivas et dans ses récits, il explore les relations fondamentales entre les individus. Sa prose rend compte, à travers les personnages, les situations... de la complexité des sentiments et convoque les affects toujours de manière subtile sans les nommer. Les thèmes comme l'amitié, l'amour sous différentes formes comme l'amour fraternel, filial ou encore celui qui relève de la passion amoureuse, la nostalgie, qu'elle soit liée à l'enfance ou au pays que l'on a quitté, sont des sentiments calligraphiés par l'auteur qui nous occupe et auxquels on va s'intéresser maintenant.

### *III. C. 3. a. L'amitié*

Il s'agit d'un sentiment présent dans les différents récits et il est teinté de différentes nuances, que ce soit d'admiration, de dévouement ou encore de rivalité. Néanmoins, cette amitié s'accompagne très souvent de perte et de solitude. C'est le cas dans *La mano del emigrante*. Le narrateur et Castro, tous deux des Galiciens immigrés à Londres deviennent amis. On découvre Castro à travers le regard et les descriptions faites par le narrateur :

De cerca, también llamaban mucho la atención sus ojos. Eran como un paisaje de nubes y mar, e incluso rielaba desde el poniente del derecho un sol enrojecido que le lloraba un poco. A veces se encendía, en una tormenta de verano con mucho aparato eléctrico, y la voz de Castro tronaba (*LME*, p. 16)

El cabello de Castro era tan canoso que le rejuvenecía la cara. Lo recuerdo siempre así, como teñido por una nevada lejana. (*Ibid.*, p. 27)

Les détails physiques suggèrent des tourments intérieurs que le personnage n'exprime jamais mais que ses compatriotes devinent comme le révèle la remarque d'un autre immigrant au sujet de sa démarche : « ése es el andar de quien perdió algo » (*Ibid.*, p. 25).

---

<sup>786</sup> ZAZZO, René, « John Bowlby », *Enfance*, tome 45, n° 1-2, 1991, *op. cit.*, p. 5-6, <[https://www.persee.fr/doc/enfan\\_0013-7545\\_1991\\_num\\_44\\_1\\_1962](https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1991_num_44_1_1962)>, page consultée le 25 octobre 2023.

Malgré la complicité entre les deux hommes, le narrateur ne sait presque rien de Castro. Leur amitié semble être née de leur situation commune d'expatriés : « ¿Y él, qué edad tenía él? Pensándolo bien, yo sentía a su lado esa sensación, la de saber todo y no saber nada » (*Ibid.*, p. 28). L'oscillation de la phrase souligne l'ignorance du narrateur mais aussi la personnalité de Castro et l'équilibre qu'il semble y avoir entre les deux hommes. Dès la première page le narrateur avoue sa fascination pour la main tatouée de « pañños » de son ami : « un atractivo hipnótico » (*Ibid.*, p. 15). Main qui semble dotée de vie propre tout au long du récit. On apprendra dans la deuxième partie l'origine du tatouage de Castro et le rôle de cette main pour le personnage qui, « la llevaba como una culpa » (*Ibid.*, p. 66) selon les mots de sa mère<sup>787</sup>. À son tour, le narrateur fait tatouer les mêmes oiseaux sur la main qui lui a été transplantée et lui parle comme s'il s'agissait de son ami :

Al andar, la mano se hacía notar, reanimada, a una cuarta de la pierna. Pero yo no le prestaba atención. Dejaba que de vez en cuando adornase en el aire mi hablar de solitario. [...] Cuando tiraba los dardos, y fallaba, que era cada vez, bebía un trago de cerveza negra y musitaba en la ensenada de la mano, entre los peñascos del pulgar y del índice: Tranquilo, Castro, tranquilo. ¡No vamos a ganar siempre! (*Ibid.*, p. 67)

Le tatouage est un hommage à son ami, une manière de continuer à dialoguer avec lui au-delà de la mort et aussi de le maintenir vivant. Mais ce choix reproduit également celui de Castro. En effet, celui-ci avait fait son tatouage après le décès de sa sœur dont il s'est toujours senti responsable et de la même manière le narrateur se sent coupable de la mort de son ami ou d'avoir survécu à l'accident.

La culpabilité et les remords sont également les sentiments qui hantent le personnage de Leica dans *Los libros arden mal*. Il faisait partie du groupe d'amis évoqués au quatrième chapitre qui va être dispersé à cause des événements tragiques. Les échanges à la fois légers et érudits entre les jeunes gens témoignent de l'insouciance et de la gaieté propre à leur âge ainsi que de leur bonne entente. Tout le chapitre met en avant un moment et un lieu privilégié comme s'il s'agissait du paradis, comparaison qui apparaît d'ailleurs de manière explicite : « era un día hermoso, un día de paraíso en la tierra. Parecía un pecado no ser feliz » (*LAM*, p. 39), « hoy tenía (la aldea) la escala de un paraíso » (*Ibid.*, p. 37). La comparaison des jeunes garçons avec des dieux de l'Antiquité est mentionnée par les personnages eux-mêmes « estamos aquí, a secar,

---

<sup>787</sup> Notons que quand le narrateur prend congé de la mère de Castro il est écrit : « le di la mano y sentí que sentía el calor frágil, de ave encogida, de la suya » (*LME*, p. 67), comme si cette main était un élément qui s'interposait entre les deux corps. On remarque également que pour désigner celle de la mère de Castro la métaphore de l'oiseau est utilisée, mettant en exergue la fragilité de cette femme âgée qui a perdu toute sa famille proche et doit faire face à la solitude.

como dioses » (*Ibid.*, p. 42) car ils prennent le soleil nus, dans un endroit situé en hauteur, nommé « Ara Solis » (*Ibid.*, p. 36) dans ce qui est qualifié de « primer asentamiento de la ciudad » (*Ibid.*, p. 37) :

Durante el baño de sol, tumbados y desnudos sobre las piedras calientes, forradas de musgo aterciopelado y de los dorados del liquen, con el péndulo de las cerezas sobre los labios, midiendo el tiempo de fuera adentro, todo el enunciado tenía la forma de un afloramiento de la razón. (*Ibid.*, p. 37)

La description est extrêmement sensorielle et exalte la douceur en faisant référence aux textures, aux couleurs et à la sensation de chaleur. Celle-ci revient de manière récurrente dans le chapitre car le vocable « sol » est mentionné à neuf reprises sans compter sa présence dans l'expression « Ara Solis » mentionnée trois fois. Tous les éléments contribuent à l'impression d'un moment unique et le champ lexical de la joie est très présent. Ainsi, on peut citer : «broma», « se reían », « los había hecho reír », « sus amigos reían », « eran muchachos alegres », « una fiesta », « su andar es cómico », « la risa », « divertir », « picardía », « se echó a reír », « todos se estaban riendo », « su cavar era cómico », « una sonrisa », « jolgorio ».

Il s'agit ici du seul chapitre où tous les amis sont réunis car le début de la guerre civile mettra fin à ces moments de bonheur et la joie qui traverse le chapitre contraste avec ce qui suivra. Il est à nouveau question de cette journée dans l'antépénultième chapitre. Leica est assis à une terrasse et parle à la caméra photographique qui semble être la voix de sa conscience :

Está oyendo a la cámara. [...]  
¿Cómo dejaste escapar aquellas fotos?  
No empieces otra vez. ¿Qué iba a hacer?  
Las fotos de los amigos muertos. Tenías que guardar aquella película como en un peto de ánimas.  
Tú ya sabes cómo fue. Andaban detrás de las otras fotos y estaban mezcladas con ésas. Estaban las fotos de los amigos, el día del Ara Solis, y también las de la quema de libros. Estaban en el mismo rollo. Era demasiada presión. Andar con ellas era como tener una bala en la sien. (*Ibid.*, p. 782)

Le blanc typographique qui suit cette phrase peut sous-entendre tous les reproches que le personnage doit se faire en son for intérieur, il doit se considérer comme lâche même si à aucun moment le mot n'est prononcé à son encontre. Ceci le conduit à s'isoler et à se punir lui-même en se murant dans le silence :

Podría hablar, pero había renunciado por completo al arte de la conversación. [...]

Sentado en la terraza del café bar Dársena, los ojos metidos en el vaso de ámbar. Fotos líquidas. Quien pasa ahora es Curtis con el caballo Carirí. A Leica le resultan conocidos, pero no sabe

muy bien por qué. [...] Se detienen. El fotógrafo ambulante lo saluda con afecto. Qué bien esos seres que saludan con alegría y pasan de largo. Dejan una estela en el ámbar y ya está. Adiós, amigo. Adiós, caballo. Adiós. (*Ibid.*, p. 783)

C'est par ces mots que s'achève le chapitre comme s'il s'agissait aussi de la fin de vie de Leica qui aura passé une partie de son existence à se reprocher de ne pas avoir gardé la trace photographique de ses amis.

Curtis, que Leica ne semble plus reconnaître, faisait également partie du groupe d'amis évoqué précédemment. Son amitié avec Luis Terranova est très forte et indéfectible. On peut reconstruire leur histoire commune à travers divers éléments. Tous deux n'ont pas de père et se sont rencontrés au bord de la mer :

Allí, en el extremo más bravo del mar, había encontrado a sus mejores amigos. No se tenía que desdoblar. Uno de esos amigos de las rocas era ese tal Luis. Fue él quien le enseñó cómo tratar las espinas de los erizos. (*Ibid.*, p. 123)

Leur terrain de jeu est la ville dont certains éléments constituent un triangle, comme Terranova le fait remarquer à Curtis :

Un triángulo. Un triángulo que tiene que ver con nosotros. Donde jugábamos siempre. Si miras a la derecha, está el cementerio de San Amaro. Ése es el primer vértice. Si miras a la izquierda, está la prisión provincial. Es el segundo vértice. No hay futuro ni a la izquierda ni a la derecha. Sólo nos queda el tercer vértice. El faro. La luz del faro. ¿Y qué dice la luz del faro? Él mismo ya tenía una respuesta: Dice adiós. ¡Adiós! Es la luz de los emigrantes. ¡Nuestra luz, Hércules! A mí no me dice adiós, masculla Hércules, disgustado por llevarle la contraria al amigo. No entiendes, Vicente. Cuando no quieres entender, pues no entiendes. Callaron. La luz intermitente movía las emociones como dibujos animados. (*Ibid.*, p. 121)

Terranova est plus intrépide et aventureux que son ami mais les deux sont complémentaires. Quand ils doivent se cacher des autorités, c'est Curtis qui réussit à trouver de la nourriture, du tabac et des livres pour Luis. Deux phrases mettent en évidence l'opposition et la complémentarité de ces deux personnages : « Luis tenía el descaro que le faltaba a Curtis » (*Ibid.*, p. 130), « Curtis tenía el tamaño y la fuerza de dos Luises » (*Ibid.*, p. 131). Le balancement et la symétrie de la construction de ces deux phrases, tel un chiasme, souligne bien leurs différences qui peuvent rappeler celles du duo le plus célèbre de la littérature espagnole : Don Quichotte et Sancho Panza<sup>788</sup>. En outre, Terranova est qualifié comme celui « de las mil

---

<sup>788</sup> Cet aspect est accentué par les touches d'humour qui apparaissent parfois dans le récit. Face à certaines tirades de Luis Terranova, Curtis est parfois surpris car il ne les comprend pas. Ainsi, quand Terranova lui parle des araignées et du fait qu'elles soient « las recaderas del tiempo. No las vemos porque están hilando con nuestros

voces » tandis que Curtis est un être plus silencieux. (*Ibid.*, p 190). Et les divergences d'opinion qui peuvent surgir, comme le montre le fragment cité, n'entachent pas les liens privilégiés qui les unissent comme le souligne un autre passage :

De alguna manera, Curtis era también un sparring sentimental para Terranova. Luis lo golpeaba continuamente con el doble sentido del lenguaje, porque Curtis, por más alerta que estuviese, siempre le daba crédito a lo que él decía. Prestaba atención a cualquier menudencia. Había momentos en que Terranova no soportaba tanta confianza. Querría quebrar esa amistad irrompible. Pero lo cierto es que lo quería como a nadie. Curtis custodiaba lo mejor de sí mismo. Para empezar llevaba las canciones, todas las canciones, en la cabeza. Su memoria vivía dentro de la del amigo. Y ahí Luis no ahorra adjetivos. (*Ibid.*, p. 110)

Les caractéristiques des deux personnages se retrouvent synthétisées par l'animal auquel ils sont comparés :

Terranova calló. Su mirada de ardilla buscó la de Curtis. Y la mirada de becada de Curtis lo llevó a ambos lados de la acera. Justamente acababan de llegar dos *jeeps* de la policía militar. (*Ibid.*, p. 231)

La comparaison de Terranova avec un écureuil renforce l'idée de vivacité qui caractérise le personnage, en revanche la « becada » est un oiseau que l'on connaît moins mais dont les caractéristiques éclairent la personnalité de Curtis : il s'agit de la seule espèce au monde qui habite dans un environnement aquatique mais qui a aussi des habitudes et des comportements terrestres ; son plumage lui permet de se camoufler dans son environnement, son grand bec est extrêmement sensible et enfin ses yeux...

[...] están ubicados lateralmente en su cabeza, lo que le permite tener una visión periférica extraordinaria de casi 360°. Sin embargo, por este mismo motivo, la becada no tiene la capacidad de caminar en dirección recta, sino en una especie de zigzag<sup>789</sup>.

En effet, toutes ces caractéristiques pourraient s'appliquer au personnage de Curtis dans le récit, comme le montre sa capacité à repérer le danger. La citation permet également de voir la complicité de ces deux amis capables de se comprendre par un seul regard et sans recours

---

ojos, con las hilachas de la luz » (*LAM*, p. 185), Curtis pense de manière moins prosaïque : « Éste desvaría. Se le han metido las arañas en la cabeza » (*LAM*, p. 185) et part chercher de la nourriture.

<sup>789</sup> <<https://misanimales.com/la-becada-habitat-alimentacion-y-caracteristicas/>>, page consultée le 02 novembre 2023.

La comparaison de Curtis avec « una becada » se poursuit de manière implicite au chapitre « La locomotora de plomo y la lancha voladora », car il perçoit le danger que représente Dez pour son ami : « no perdió la perspectiva del peligro. Estaba serio. Tenía los ojos en la nuca » (*LAM*, p. 235).



aux mots. C'est encore auprès de son ami que Terranova vient chercher refuge après avoir été frappé violemment par Dez :

Casi no era capaz de hablar. Borboteaba palabras salpicadas con sangre por los huecos de los dientes rotos. Pero él no paraba. Sabía que Curtis entendía cada uno de sus trinos. Que podía remendar las onomatopeyas, las palabras malheridas. [...] Curtis le entendía todo. Podía verle las palabras abriéndose paso entre los coágulos, chapoteando en la saliva. [...] Curtis había llenado una bañera de cinc con agua templada. Preparó el brasero y se lo puso al lado. Lo descalzó y le ayudó a desnudarse. Limpió las heridas. Puso yodo. Le cortó el pelo para hacerle mejor las curas en la cabeza. Le cosió una ceja. Tres puntos en vivo. Y al tiempo que lo hacía, Curtis iba componiéndole el futuro. Sabía que, tras su apariencia frágil, Terranova era duro. (*Ibid.*, p. 263-264)

Une fois de plus, c'est Curtis qui s'occupe de tout ce qui relève du matériel. La succession d'actions, les phrases brèves, les verbes au passé simple soulignent la rapidité d'action du personnage et tout l'empressement qu'il déploie pour soigner son ami. Il fait preuve également de vivacité d'esprit comme le suggère la phrase évoquant le futur de Luis. Le lecteur la comprendra dans la deuxième partie de ce chapitre qui décrit l'échange entre Hércules et Manlle. Le premier accepte de participer à un combat truqué en échange de papiers qui permettront à Luis Terranova de quitter la ville pour se mettre à l'abri. Le chapitre se finit ainsi :

Coge tu billete, dijo Curtis al otro lado de la puerta.  
¿Qué pasa, Curtis? ¿Por qué no entras?  
No ha podido ser para Buenos Aires. Es para La Guaira. El primero que sale, ¿me oyes? Allí también cantarán tangos, digo yo.  
¿De dónde vienes, Curtis?  
Escucha. Cuando llegues a la aduana, en Venezuela, y te pregunten la profesión, tienes que decir ingeniero eléctrico. ¿Entendido?  
Sí, Curtis. Entendido.  
A ver. Repite.  
Ingeniero eléctrico. Ingeniero eléctrico. Ingeniero eléctrico.  
Se dirigió a la ventana. Estaba muy reforzada. Quitó la tranca y abrió el pasador. Asomó la cabeza. En el callejón ya no había nadie. (*Ibid.*, p. 271)

Dans cet échange, les rôles semblent s'être inversés. Curtis dirige le dialogue comme il dirige la prise de décisions. On apprend que la destination voulue était l'Argentine afin que son ami puisse s'adonner à sa passion pour les tangos. Il s'agit du dernier échange entre les deux et il n'y a pas de scène d'adieu : Curtis s'en va rapidement, peut-être afin d'éviter le chagrin de la séparation ou encore les remerciements de Luis. Dorénavant Curtis apparaîtra dans le récit accompagné par son cheval Carirí et comme étant un personnage silencieux davantage tourné vers le passé que vers le présent. On mentionne le fait qu'il soit très sensible à la vision des coups (*Ibid.*, p. 478) et souvent il a dans la bouche deux noyaux de cerise, comme des vestiges

des moments heureux de l'Ara Solis<sup>790</sup> qui le font se perdre dans ses souvenirs. Ceci fait dire à Corea, qui n'a pas connu cette époque : « Nada. Otra vez que se ha quedado atascado, dice Corea. ¡Eh, campeón! ¡Eh, Hércules! Nada » (*Ibid.*, p. 483). On découvre plus loin que Curtis continue à attendre le retour de son ami :

Tengo que esperar aquí, por si mientras tanto regresa.

¿Y si no vuelve? ¿Si no vuelve nunca más, Curtis?

Mandaré recado. En eso ha quedado. Llegaba siempre tarde, señor Gantes, usted lo recordará, él era así, pero llegaba. Y cuando llegaba, todo quedaba olvidado. Era llegar él, y ya estaba. Si decía que venía es que venía. Llegar, llegaba tarde, eso sí. Pero era llegar él y la fiesta estaba armada. Era como un imán para las limaduras de hierro dulce.

¿Cuándo se fue, Curtis?

Él no quería responder a esa pregunta. No quería hacer ese cálculo.

¿En qué año se fue, Curtis?

...

Ya hace años de eso, ¿no?

...

¡Ya ha llovido! Ya ha crecido la hierba en los tejados.

El tiempo pasa y no pasa, señor Gantes. (*Ibid.*, p. 519)

Les silences de Curtis sont révélateurs de son chagrin ainsi que l'antithèse de la dernière phrase, qui souligne combien l'absence de son ami est difficile.

Dans *El último día de Terranova*, Vincenzo, le narrateur a aussi un ami d'enfance dont il est très proche : Dombodán. Comme Curtis et Terranova, ils forment un duo différent mais complémentaire. Tous deux sont enfants uniques et passeront beaucoup de temps ensemble, sans compter le fait que c'est Expectación, la mère de Dombodán, qui allaitera également Vincenzo, comme des frères. Le narrateur valorise sans cesse son ami qui à ses yeux possède des qualités qu'il n'a pas :

No, Dombodán nunca tenía miedo.

No había nada que Dombodán no hubiera hecho por mí.

---

<sup>790</sup> « Curtis asintió sin hablar, con un movimiento forzado, de educación. Tenía en la boca dos pepitas de cereza con las que emitía un sonido de paciente engranaje, como si masticase el mecanismo de escape de un reloj. [...] Parecía que esta vez Curtis tampoco iba a responder. Por sus grandes ojos, muy abiertos, de liebre, pasan grandes nubes. No manchas, sino verdaderos bosques de nubes. [...] Los ojos de Curtis reflejan lo de fuera y el paisaje exterior se comporta como un pensamiento. Los cien mil estorninos que dibujan una nube de vértigo, un ave protectora en el cielo de la ciudad. Los mújeles que convergen en un mismo músculo marino que serpentea entre los pontones. El salto de los tritones y de las sirenas del Club del Mar, magníficos bailarines también de tango. Tres erizos que Arturo da Silva hace girar en el aire, en un arriesgado movimiento malabar » (*LAM*, p. 483-484). « Quizá oía una de esas emisoras desde el pasado » (*Ibid.*, p. 512), « Iba a contar la historia de Neto. Eso nunca se lo había explicado. El remedio de Neto. Cómo amansar y adormecer el dolor, sellar heridas, rebajar los hematomas, repintar los moratones. Neto, el luchador amigo de Arturo da Silva. Después se lo pensó. Se metió las dos pepitas de cereza en la boca. Se ajustó sobre la frente la gorra de rombos verdes. Y calló » (*Ibid.*, p. 514).

[...] Nacimos casi a la vez. Yo debería haber nacido antes, pero creo que Dombodán se adelantó para facilitarme la vida. [...] Siempre contaban que el niño de la casera nunca lloró. Parece que era yo el que siempre reclamaba. Incluso el día que vino a verme al Pulmón de Acero noté, por la forma sentida de mirar, que si se lo pedía me haría el favor de meterse allí por mí. Me defendía siempre. No una, ni dos, sino muchas veces. Cada vez que oía «patizambo» o «zancajo», cualquier tontería de esas, se revolvía y podía ser una ametralladora disparando munición de juramentos. Aprendí mucho con él. Cuando me fui a la Universidad, Eliseo me regaló uno de sus tesoros transatlánticos de Terranova, La musa de la mala pata, de Nicolás Olivari. Pero yo creo que mi primera musa fue él, Dombodán. Nunca se echaba atrás ante un desafío. Decía: Eso lo hacemos en un virar de la mano. ¡En un virar de la mano! Por mí, se metió el primer chute en el Palomar de Chor. Aún había vida dentro. Un retén de palomas que mantenían los senderos del cielo. [...] Y él, con calma, tranquilo, fue por delante para quitarme el miedo. (UDT, p. 91)

Dombodán fait figure de protecteur du narrateur. Même s'il n'est pas coupable, c'est lui qui répondra au nom de Vincenzo lors de leur arrestation pour avoir consommé de la drogue. Il semble être plus expérimenté et pragmatique, comme Curtis. Le narrateur dit de lui : « Dombodán era más realista, incluso en la forma de soñar » (*Ibid.*, p. 176). L'assertion réunit deux termes qui semblent contradictoires et qui néanmoins permettent de rendre compte, tout en finesse, du caractère de ce personnage. Il en est de même quand il est question du physique de Dombodán : « era a su modo una potencia. Flaco y recio como un tentemozo » (*Ibid.*, p. 177). Le fait que le jeune homme soit mince physiquement n'est pas incompatible avec la force comme le montre l'image très concrète du « tentemozo ».

L'amitié entre les deux jeunes garçons semble très solide, néanmoins elle ne résistera pas au passage de Garúa. La jeune femme intègre très naturellement la famille et est appréciée de tous y compris de Dombodán. Ils forment alors un trio inséparable et Expectación propose, par jeu, de les marier, ce qui provoque une certaine nervosité :

Garúa se colocó en medio, entre Dombodán y yo. Animada, estaba en el juego. Mi risa era nerviosa. Tenía miedo. Y ahora sé que Dombodán también. (*Ibid.*, p. 182)

Le fait que Vincenzo n'empêche pas le départ de Garúa met fin à cette amitié comme le pressent le narrateur :

¡Se va a la guerra, mamá! Y este la ha dejado marchar.  
Por el modo en que lo dijo, supe que esta vez no me lo perdonaría. (*Ibid.*, p. 226)

L'amitié semble se fragiliser quand surgit l'amour. Quand une tierce personne entre en jeu, des tensions apparaissent. Tel est le cas dans *Todo es silencio*. Dès le début du récit qui évoque l'enfance des personnages, Brinco s'impose dans les jeux face à Fins. Il dirige, lui joue des tours, mais est conscient que son ami est intellectuellement supérieur :

Iba a soltar una bravata. Pero se lo pensó mejor y calló. Fins Malpica sabía mucho más que él de peces y animales. Y del resto. Por lo menos en la escuela. (*Ibid.*, p. 11)

Ils symbolisent les deux mondes qui s'affrontent et qui sont irréconciliables. Brinco sait qu'il est plus fort physiquement et plus intrépide que Fins et il exploite cela, d'autant plus que Leda nourrit des sentiments amoureux envers Malpica, ce qui suscite sa jalousie comme le prouve sa réaction quand il les voit s'embrasser : « escupió un gargajo que cayó al suelo, al lado de la pareja » (*Ibid.*, p. 61).

Fins n'est pas dupe et connaît bien le caractère de son ami, il sait qu'il a une double personnalité qui ne cesse d'être mise en avant tout au long du récit, à l'image de la construction diptyque de la diégèse : « el silencio amigo » « el silencio mudo » :

Era así, pensó Fins. Cuando andaba a lo suyo, andaba a lo suyo. Se cabreaba si lo entretenías. Se volvía invisible. Sordo. Mudo. Pero cuando reclamaba interés, atención, no había modo de escapar de él. (*Ibid.*, p. 41)

La mecha, la dinamita, las anémonas, todo estaba en su mirada. Fins conocía muy bien las súbitas transformaciones de aquel rostro. Por ello, no sabría decir cuándo es amigo o no, cuándo está alegre o no. (*Ibid.*, p. 48)

Devenus adultes, la séparation est irréversible étant donné les choix qu'ils ont faits et Fins refuse de se laisser corrompre par son ancien ami ce qui conduit ce dernier à réagir très violemment : « ¡No me importa que ahora lleve placa! Me lo voy a comer aquí y a vomitarlo allí abajo, en el puente » (*Ibid.*, p.124). Cette observation peut rappeler les pratiques cannibales de certains animaux, à la différence qu'ici le mépris de Brinco est tel qu'il veut seulement anéantir l'autre. Le silence dont il est question dans le titre peut aussi faire référence aux non-dits sur lesquels repose le couple Leda/ Brinco car la jeune femme n'aurait peut-être pas accepté de se marier avec lui si Fins lui avait déclaré ses sentiments. Le silence dans lequel s'enferment les personnages les conduit à des existences malheureuses. Ainsi le retour de Malpica peut représenter une menace et il n'est plus un ami mais un rival.

C'est également le cas dans *Los libros arden mal*. À Londres, Ó a une amie dont elle semble très proche jusqu'à ce qu'elles fassent la connaissance d'un homme, Pementa :

Glenda, amiga del alma, compañera de gospel los domingos por la mañana en Willesden Green, estoy tan bien contigo, take my hand, precious lord, lead me home. Ella que me atraviesa con la mirada, que me maldice en silencio: mala pécora, insolente. Ella que me mataría.

[...] Pementa, en el sofá. Al principio, Glenda y yo dándonos la espalda. Cada una abrazada a su pedazo de oscuridad. Un resentimiento acostado entre los dos. (*LAM*, p. 744)

Le changement de ton entre la première et la deuxième phrase souligne le soudain renversement de la relation en affrontement. La douceur de la première phrase, marquée par le vocabulaire laudatif, la consonne fricative alvéolaire sourde « s » et la latérale alvéolaire sonore « l », fait place à la rudesse et à l'animosité à travers l'utilisation de la consonne occlusive vélaire sourde [k], renforcée par l'anaphore de « que » ainsi que l'utilisation du style indirect libre qui pourraient être les mots prononcés par Glenda. Enfin, la troisième phrase synthétise toute la violence ressentie. La suite rend compte de l'atmosphère pesante, à travers les personnifications de l'obscurité et du ressentiment. Le fait de rendre concrètes des abstractions permet de mieux mettre en exergue la distance entre les deux femmes. Ensuite, Ó se rapproche de son amie et lui propose de se partager l'homme : « Un día para ti, otro para mí » (*Ibid.*, p. 745) et on apprend que Glenda l'a initiée à des plaisirs charnels :

Sí, había sido ella quien le enseñó a gozar de los sonidos, de los colores, de las posturas del cuerpo. Un segundo arranque en la vida. Despertar lo dormido. También ella, por su parte, la hacía reír. Porque todas aquellas mantras, yantras, asanas y la kundalini, la corriente que te atraviesa, no es que no funcionase sino que, al contrario, tenía un efecto excesivo. Era el suyo un cuerpo feliz en demasía. Un territorio de cosquillas, también en los ojos, en el pensar. Así Glenda recibía mucho más de lo que había sembrado. (*Ibid.*, p. 744)

Mais Glenda n'est pas la seule amie avec qui Ó entretient une relation sensuelle. Les jeux d'enfants qu'elle a partagés avec son amie Amalia, sont aussi l'occasion de s'initier aux jeux amoureux et à la découverte du corps :

En el desván nos probábamos ropa, jugábamos a las modistas, a imitar el vestuario de alguna revista de costura. Y fue entonces cuando empezamos a acariciarnos y a medirnos los pechos. [...] Con Amalia pensaba más. Ahuecábamos las manos y nos acariciábamos los pechos y notábamos como crecían. Crecían de un minuto para otro. No podían ser pensamientos impuros, ya que eso sólo se daba entre hombres y mujeres, pero algo debía suceder, porque un día nos creció la lengua como una cobra. (*Ibid.*, p. 548)

Les mots de Ó permettent de voir non seulement qu'à l'époque des relations de nature homosexuelle étaient impensables, mais aussi de deviner l'éducation religieuse qui présente la femme comme une pécheresse tentée par le serpent.

Dans *El último día de Terranova*, le père de Vincenzo, dans sa jeunesse, était très ami avec un autre jeune homme surnommé Atlas. À son sujet, il dit à Garúa: « Era un amigo mío de Chor, un amigo muy querido. [...] Éramos amigos, éramos felices » (*UDT*, p. 124). Une photo garde le souvenir du temps heureux de leur jeunesse avant qu'Atlas ne soit tué à la place d'Amaro Fontana :

Se trata de una foto que eclipsa las demás. ¿Por qué? Porque es una foto que se está riendo. Sí, se podían oír las risas. No eran estruendosas. No eran carcajadas. No eran risas a la cámara. Estas risas que fermentaban en la foto y transfiguraban todo. Tan punzantes o más que los rostros del dolor. [...] Allí estaban tres hombres que sonreían, sí, como chispazos. [...] Eran tres compañeros que parecían celebrar un hallazgo extraordinario: el hecho de estar juntos. [...] Es el chispazo (*Ibid.*, p. 115-116)

Une fois de plus, nous avons une personnification : celle de la photo pour exprimer la joie qu'irradient les trois amis. Le champ lexical du feu montre la magie de leur relation mais aussi l'éblouissement que provoque la vue de leur bonheur. Néanmoins, se glisse dans cette description, la douleur, comme si les deux étaient indissociables. Cela anticipe la fin tragique d'Atlas et celle d'Amaro. En effet, après avoir appris le décès d'Eliseo, il décide de mettre fin à ses jours et le fait sur la tombe de son ami, comme s'il voulait le rejoindre après des années de tourmente intérieure sachant qu'il avait été tué à sa place. Tout comme Vincenzo, Garúa et Dombodán composent un trio dont la relation oscille entre amitié et amour, celle d'Atlas, Amaro et Eliseo reste assez floue. Grâce à Comba on sait qu'Eliseo et Amaro étaient amoureux et qu'elle épousa ce dernier afin de protéger leur amour, composant ainsi un nouveau triangle.

L'amitié est présentée comme un beau sentiment qui naît souvent dans l'enfance, époque privilégiée, de découvertes, d'exploration de soi et du monde. Ce sentiment semble d'autant plus intense quand il réunit des personnalités très différentes qui deviennent alors complémentaires. Différentes formes d'amitié sont possibles et parfois la frontière entre amitié et amour est confuse. Ce dernier sentiment occupe une part extrêmement importante dans les récits de Manuel Rivas comme nous allons le voir maintenant.

### *III. C. 3. b. L'amour*

Différentes formes d'amour sont possibles. On retiendra les plus marquantes dans les œuvres qui sont l'objet de notre étude : l'amour entre deux êtres, au sein de la fratrie, ou encore entre parents et enfants.

#### *- Entre deux êtres*

Différents moments de la découverte amoureuse sont évoqués dans les récits de notre corpus, depuis les premiers émois jusqu'au mariage. Une langue imagée permet de rendre compte du trouble que ressentent les jeunes gens face à la nudité d'un corps d'un autre sexe, comme Gabriel qui rencontre une petite fille à la plage, celle-ci...

Sólo vestía una braga. Ciertamente que el pecho era casi plano, pero las puntas de las tetas eran, a los ojos de Gabriel, círculos de confusión, en color y tamaño. Contenían toda la imaginación que él había atesorado sobre el sexo, incluyendo el bolígrafo de Zonzo. (*LAM*, p. 295)

Le corps de cette petite fille est le premier contact de Gabriel avec la nudité et c'est un mélange de curiosité et d'attrance qui l'anime. L'utilisation du mot « tetas » indique que c'est certainement celui qu'utilisent les jeunes gens quand ils évoquent la poitrine féminine entre eux, ou quand ils parlent de la figure du stylo de Zonzo. Le verbe « atesorar » révèle également qu'il s'agit d'un sujet qui l'occupe et le préoccupe. C'est aussi le vocabulaire emprunté à l'église que Ó utilise quand elle se souvient de ses jeux d'enfance avec les garçons :

Tú eres tonta, dijo Rafa. Me agarraba por las muñecas, había conseguido derribarme y estaba a horcajadas sobre mí, pero yo seguía retorciéndome. Estaba muy colorado. [...] Y no sé si era pensamiento impuro o no, porque no pensaba nada. (*Ibid.*, p. 547)

Étant trop jeunes et n'ayant aucune expérience, les enfants réutilisent les mots des adultes ou ceux qu'ils entendent autour d'eux sans comprendre véritablement les idées qu'ils expriment<sup>791</sup>. Ils ressentent les troubles physiques qu'ils ne savent pas nommer et ne maîtrisent pas le vocabulaire amoureux. Ce domaine semble relever de la langue étrangère comme l'indique la scène à laquelle assistent les trois personnages de *Todo es silencio* :

Los amantes se acariciaban con los cuerpos, pero también con el flujo y reflujo de alientos y palabras.

Ohouijet'aimejet'aimeaussibeaucouptuestplusbellequelesoleil

tu m'embrases

Ohouioucefeudetapeautuvienstuvienstumetues

tu me fais du bien

El acelerado placer de los cuerpos en la arena, aquella violencia gozosa, el retumbe del susurrar, puso nerviosos a los vigías. Fins se agachó y se recostó en la trasduna y los otros dos lo imitaron.

—Es francés —aseguró Fins, colorado, en voz muy baja.

—¡Qué más da! —dijo Brinco—. Se entiende todo. [...]

Ya habían pasado el puente de la Xunqueira, pero todavía estaban inquietos. Aún no habían posado los cuerpos en los cuerpos. De vez en cuando, las bocas soltaban un soplido. No hablaban de lo que habían visto, sino de lo que habían oído sin entender. (*TES*, p. 23)

Le visuel de la mise en page vient suggérer le flot de mots qui arrivent jusqu'aux trois personnages montrant combien cette langue leur est étrangère. Excepté pour Brinco car il est habitué à entendre les échanges amoureux entre sa mère et Mariscal, c'est pourquoi il dit que

---

<sup>791</sup> Dans *Las voces bajas*, le narrateur évoque « el extraño crujir de las camas transportando suspiros desde los cuartos matrimoniales » (*LVB*, p. 55). Cette formulation à la fois poétique et pudique rend parfaitement compte de la scène dont les sons arrivent jusqu'aux enfants dormant dans la pièce voisine mais qui ne peuvent pas comprendre ni nommer ce qui se passe.

tout est compréhensible. On remarque l'anaphore du mot « cuerpos » qui met en exergue leur protagonisme dans cette scène et pas uniquement ceux des deux amants. En effet, les « mirones » (*Ibid.*, p. 23) éprouvent le trouble au sein de leurs propres corps qu'ils ne maîtrisent pas comme le montre l'expression « no habían posado los cuerpos en los cuerpos ».

Brinco semble en effet plus instruit en matière amoureuse que ses deux autres amis. Ainsi, après des jeux imitant une bataille, le souvenir du corps de Leda est resté présent dans sa mémoire :

Le gustaría pelear con ella. Una vez lo hicieron, jugar a luchas. Los tres. Cada vez que la ve, vuelve a sentir su jadeo. La furia insurgente de su cuerpo. El loco latir del corazón inyectando un ardor de neón en los ojos. Está más bonita callada. Ella no sabe para qué sirve la boca. Para callar. (*Ibid.*, p. 20)

Très souvent le champ lexical utilisé pour les échanges amoureux est celui de l'affrontement, comme si amour et douleur étaient très proches :

Durante un rato escuchó los suspiros y susurros del forcejeo amoroso. Cuando atraviesa una puerta, el morse humano que emite el placer tiene mucha semejanza con el lenguaje del dolor. (*Ibid.*, p. 50)

On retrouve cette ambivalence dans *El último día de Terranova* entre Vincenzo et Garúa où la description de leur relation semble relever davantage du combat :

Se puso de rodillas. Me enseñó los dientes. De un brinco se abalanzó hacia mí, alzó las manos como garras. Y yo me arrastré hacia atrás, hasta tener espacio donde apoyarme. Intenté gruñir, pero me salió un sonido gutural, un quejido. Me reí, pero ella no. Avanzaba en zigzag, contorsionándose. Y yo hice el mismo camino. Éramos dos animales, qué bien. Musité un relincho. Las frentes tocándose, distanciándose. Volviendo, los cuellos restregándose. Mordiéndonos los cabellos, las orejas. Brincando uno por encima del otro. Huyendo uno del otro. Buscándonos, deslizándonos en la tundra, oliéndonos. Escupiéndonos. Lamiéndonos. Jadeando. Las manos en los latidos. Extenuados. (*UDT*, p. 43)

L'animalisation est flagrante et revendiquée dans le fragment comme s'il s'agissait d'un retour à une pulsion primaire. Cela rappelle également la théorie des pulsions de Freud où amour et destruction<sup>792</sup> s'opposent. Dans les relations amoureuses décrites dans les récits il est vrai que le sentiment amoureux s'accompagne souvent de douleur et on rencontre régulièrement un schéma triangulaire. On a déjà cité Fins et Leda qui étaient fortement épris l'un de l'autre et

---

<sup>792</sup> <<https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/eros-et-thanatos-dempedocle-a-freud-les-deux-theories-des-pulsions/>>, page consultée le 10 novembre 2023.



qui auraient pu se retrouver si le silence n'avait pas rongé leurs liens. Leda épousera ensuite Brinco. Chelín, lui, est amoureux de Leda.

La mère de Brinco, Sira, est mariée à Rumbo mais est contrainte d'entretenir des relations avec Mariscal ce qui plonge son mari dans un grand désarroi. Le silence qu'il est obligé de garder face à cette relation le conduira à mettre fin à ses jours.

Dans *El último día de Terranova*, figurent plusieurs triangles amoureux. Celui dont on a parlé, entre les trois amis, dont l'ambiguïté n'est jamais éclaircie. Ensuite, Comba nous apprend qu'elle a épousé Amaro afin qu'il puisse continuer à voir Eliseo et « para que estemos siempre todos juntos » (*UDT*, p. 61). Enfin, Vincenzo, Garúa et Dombodán composent un autre trio.

*Los libros arden mal* nous propose une histoire d'amour intense entre Leica et Silvia. Pour lui, la jeune femme accepte de déroger à la règle de ne pas recevoir d'homme chez elle :

Silvia experimentó aquella conversión del cuarto de alquiler. Lo que estaba detrás de la ventana pasó al interior. La habitación era un vagón de convoy en la estación. Tenía unas ganas locas de que se oyese la máquina de coser. Un aliento de animal y máquina se filtraba por las juntas del frío pavimento de baldosas. La cama no tenía su habitual sonido rencoroso. La cama escuchaba a los cuerpos. Cuando se levantaron, la estación ya estaba fuera del cuarto, y los mozos de equipaje, el conductor de coche de alquiler, la florista, el vendedor de periódicos y el limpiabotas parecían detenidos en el tiempo. Pintados. (*LAM*, p. 574)

La description fait appel aux sonorités afin de transcrire la fougue qui anime les corps. De la même manière, les objets participent et accompagnent l'amour des personnages. Il s'agit d'un sentiment qui transforme l'environnement et la comparaison avec le train, assimile cet état à un voyage.

Le couple se retrouvera une dernière fois, cette fois-ci au pied du phare, qui est comme il a déjà été dit, synonyme d'« apego y pérdida ». Le choix de ce lieu n'est pas fortuit car Silvia est sur le point de partir et Leica ne le soupçonne pas. L'expression recouvre ainsi tout son sens car le couple est heureux de se retrouver et de s'aimer et Silvia, tout comme le lecteur, savent que ce sera la dernière fois. Il y a donc la conscience de la perte de cet amour et de tous ces instants de bonheur. On sait également que Leica vit ces instants avec insouciance mais qu'ensuite il connaîtra le sentiment de perte de l'être aimé, ce qui augmente l'aspect tragique de la scène :

Fue Silvia la que propuso ir otra vez. Hacer el amor allí, junto al faro de Hércules. En el coche de Leica. En onda corta, la música iba y venía. Los destellos de luz del faro volvían visibles de forma intermitente a las aves marinas, su pairar de corcheas en la noche.

Él no sabía que ya no habría más noches.

Cuando acabes ese trabajo tan especial tenemos que tomar más clases de francés. El extranjero y la florista. Cada vez que veo el disco en el estudio, me muero de risa. ¡Has nacido con acento de florista extranjera!

–Merde.

–Oh!... et cette petite fleur... bleue?

–La petite fleur... bleue: «Ne m'oubliez pas».

–C'est merveilleux! On peut tout dire sans parler! –Todo. (*Ibid.*, p. 580)

Une fois encore, on retrouve la langue étrangère associée à l'amour, de surcroît il s'agit du français qui, selon le stéréotype, est la langue de l'amour. La description utilise des images qui suggèrent l'union des deux corps, comme le mouvement de la musique ou de la lumière du phare. Glissée au milieu de cette description, une phrase anticipe la rupture comme si l'issue malheureuse était la seule possible dans les relations amoureuses. L'une des raisons de cette séparation est le silence de Leica sur son mariage :

Es imposible, pensaba, que ella sepa nada. Es un secreto. Nadie, a no ser mi cuñado, el juez Samos, o el gobernador, nadie más lo sabe. ¿Rocío? No. Rocío no conoce la existencia de Silvia. Nadie ha podido contarle lo de la foto de Franco.

Ella supo que no se lo iba a decir. Tendría que arrancárselo con unas tenazas de dentista. Que no le iba a confesar que hacía tiempo que estaba casado y que no era cierto que aquella mujer que una vez había encontrado en el estudio fuese la arrendataria del local, una antigua amiga, además. (*Ibid.*, p. 576)

Les secrets et les non-dits ont des incidences sur la relation. On le voit d'autant mieux que les deux personnages font référence à deux choses différentes. L'harmonie entre les deux ne semble pas possible car ils parlent de sujets distincts. L'image du dentiste souligne la difficulté pour obtenir la vérité ainsi que la douleur qu'occasionnerait le fait de la révéler.

Quand il est question de couples mariés, les relations physiques ne sont presque jamais abordées. Comme exception on peut citer Leda et Brinco, mais nous avons déjà explicité le fait qu'il est difficile de savoir si leur mariage repose sur un amour réciproque. En outre, la bonne entente du couple s'étiolera au fur et à mesure que les activités de Brinco prospéreront tout comme celle du couple que forment Mariscal et Guadalupe. Ce dernier résume ainsi sa situation : « el hundirse sucede a causa del subir » (*TES*, p. 204). Le jeune Brinco suivra l'exemple de son mentor, en amour comme en affaires, puisque tout comme lui il aura des aventures extraconjugales. Ce sont précisément ces écarts que l'épouse de Mariscal, Guadalupe ne supporte plus et après vingt-cinq années de mariage le silence semble avoir gagné leur relation. Les deux époux ne se parlent plus et elle reçoit son cadeau d'anniversaire de mariage

avec « una sonrisa dolorida » (*Ibid.*, p. 136). Il n'y a plus de disputes et les reproches se formulent seulement par des gestes comme les pieds qu'elle retire à ses caresses ou le regard qui contient un « picor en los ojos » (*Ibid.*, p. 137).

Par ailleurs, le caractère dominateur de Mariscal se manifeste également dans le domaine amoureux : il obtient toujours ce qu'il désire, comme Sira. Il a une vision des relations physiques, que l'on pourrait qualifier d'animales, car au sujet de Guadalupe il dit « A veces la montaba. Pero ella ya no ardía. Ya no quemaba. Como una nevera » (*Ibid.*, p. 163). L'habituelle métaphore du feu pour désigner la passion cède place à celle de la froideur afin de montrer que toute attirance et tout sentiment ont disparu. Il sera même l'instigateur de la mort accidentelle de sa femme dont il dira « tuvo que esperar veinticinco años como una gata muerta » (*Ibid.*, p. 203).

Chelo Vidal et le juge Samos ont également une relation matrimoniale où l'amour n'a plus sa place. Tout les oppose : leurs positions politiques, leurs classes sociales, leurs goûts, leur conception de l'éducation, ce qui se reflète dans la séparation géographique de leur foyer. En évoquant des souvenirs d'enfance, Gabriel parle de leur relation « se echaron los dos a reír. Quizá la última vez que se rieron juntos, recuerda Gabriel » (*LAM*, p. 307), ou encore « Aún jugaban a quererse. Buscaban un equilibrio en ese juego » (*Ibid.*, p. 320). Tous deux sont conscients de leur éloignement sentimental comme en témoigne le fait qu'il n'y ait aucune scène tendre ou sensuelle entre eux. Néanmoins, ils arrivent à tromper les invités :

Él [el padre Munio] estaba a gusto, como en un sainete, y los sorprendió con una de sus metáforas modernas: ¡Vaya! Vuestro matrimonio es como una tijera. Una hoja no puede funcionar sin la otra. (*Ibid.*, p. 321)

Sans le savoir le prêtre choisit l'objet idoine pour représenter le couple : il veut souligner leur union et opte pour un objet tranchant dont la fonction est de couper et séparer, ce qui correspond parfaitement à ce qu'est devenu le couple.

Dans ce même récit, un couple traverse diverses épreuves de la vie en restant uni et amoureux, c'est celui de Polca et Olinda. Dès le troisième chapitre, quand il prend le soleil avec ses amis il cherche la jeune femme du regard (*Ibid.*, p. 46). Une seule précision est donnée à son sujet, son métier : « cerillera ». Ainsi, le surnom que lui donne Polca est à la fois en lien avec son métier et leur relation : « chispa ». Cette dénomination montre combien Olinda est importante aux yeux de Polca, elle met de l'intensité et de la lumière dans sa vie. Les autres habitants connaissent également ce surnom et la nature de leurs sentiments comme l'indique

l'utilisation du possessif dans la phrase « El gaitero Polca con Olinda, su Chispa » (*Ibid.*, p. 109). L'utilisation de la majuscule peut indiquer que leurs connaissances utilisent également ce surnom pour désigner Olinda, mettant en avant combien les deux personnages sont indissociables et aussi combien la « cerillera » est essentielle pour Polca. Elle est même l'une des composantes indispensables des allumettes :

Os voy a decir de qué está hecha, la fórmula de la pasta inglesa, de la sangre que humea: fósforo vivo, clorato de potasa, cola-yeso, vidrio molido y anilina roja. Podría añadir: y Olinda.  
Y también Olinda.  
¿Qué es Olinda?  
Un componente especial que tienen algunas cerillas. Las que encienden a la primera tienen Olinda. (*Ibid.*, p.212)

La complicité entre les deux ne semble pas faiblir au fil des années comme le remarque leur fille Ó se souvenant des mots de son père : « Mi chispa, dice ahora cuando se pone amoroso o para animarla » (*Ibid.*, p. 216). Les deux personnages ont un caractère opposé : Olinda est silencieuse et Polca très bavard et enjoué mais leur goût commun pour le rire les unit:

No le molesta que él sea como una radio. Pero no lo escucha todo el tiempo. Yo me fijo en que a veces él está radiando y ella está sumida en el silencio. Pero, de repente, sale de ese agujero y atiende, o lanza una risa. Ésas son las palabras que valen. Quién pudiese saber cuáles son. (*Ibid.*, p. 216)

Olinda miró de reojo y con severidad a Polca. Se quedaron callados. Aullaba el mar del bosque, las olas púrpuras de la noche en el brezal de la Zapateira. Ó se preguntaba si de verdad Olinda sería capaz de coserle la boca a Polca. De repente ambos, hombre y mujer, se echaron a reír. Dándole un beso en el culo, bisbiseó Olinda. Ella riéndose también. (*Ibid.*, p. 348)

Pero una Nochebuena, cuando Olinda estaba encinta de Pinche, volvió a tocar. Ó estaba asombrada y Olinda se moría de risa, abrazando su propio vientre como un fuelle. (*Ibid.*, p. 205)

Entre eux les disputes semblent être des jeux qui se terminent par les rires communs. Outrel'humour, les bases de leur couple sont le respect, l'écoute et le partage des mêmes valeurs comme l'engagement politique. De plus, Polca a une conception avant-gardiste des relations hommes-femmes, ce qui lui vaut certaines railleries de la part des autres hommes :

Y Polca miró a Olinda, que esperaba su consentimiento, y dijo: Tienes toda la razón. (*Ibid.*, p. 350)

Polca era amigo de las mujeres. Se habían reído de él porque un día le llamó corazón a Olinda en público. Ya voy, corazón. Y desde entonces fue como un segundo apodo: Polca, Corazón. Sí, él se encontraba más a gusto con las mujeres. [...] Muchas veces iba al río a ayudar a Olinda a acarrear la ropa. Y a Ó, cuando aquella murió. Se metía muy a gusto en la conversación. Y tenía aquello de jugar con las palabras y hacer reír y pensar, como si fuese un cura cómico: El que esté libre de piedra que tire el primer pecado. (*Ibid.*, p. 633)

Del secreto que compartía con Olinda. No podían ni imaginar que ambos hubiesen sido capaces de ayudar a descarrilar convoyes cargados de wolframio, de hundir barcos con el mineral destinado a las fábricas de armamento nazi. (*Ibid.*, p. 763)

Ces fragments permettent d'entrevoir la solidité du couple. Ils sont distribués dans le récit de manière discrète et montrent que le lien entre les deux époux est si fort que le dialogue continue même après la mort d'Olinda, glissée dans une description de manière rapide avec l'utilisation d'un verbe au passé simple qui attire l'attention. À aucun moment la tristesse ou le chagrin de Polca ne sont mentionnés après ce décès cependant, quand il échange avec le juge à l'hôpital, en son for intérieur il dit :

No, Olinda, tranquila, eso no se lo voy a decir. Hay que ser prudente, tienes razón. Nunca sabe uno con quién está hablando. (*Ibid.*, p. 770)

Ceci démontre le vide laissé par l'absence de son épouse et révèle le chagrin de Polca qui n'a cessé mentalement de maintenir une conversation avec elle, sachant exactement ce qu'elle lui conseillerait si elle était encore en vie.

L'image d'une relation conjugale où femme et homme sont égaux est aussi celle qui se détache des couples dans *Las voces bajas* :

Ellos tienen un código de comunicación que todavía no entendemos del todo. Parece que fue una respuesta convincente, la de mi madre. Sonríen al fin. Medio sonríen. Traman un rumor, urden un murmullo. Callan. Son vanguardia existencialista. Están exhaustos. Han tenido que extraer las palabras de las grutas de las encías. (*LVB*, p. 15)

En el tiempo que les tocó vivir, en relación con la mujer, las leyes todavía eran más ruines que las mentalidades. Era un ser subordinado, la mujer. Nada podía hacer sin el consentimiento del hombre. Pero mi madre no aceptaba la sumisión, y él lo sabía. Así que mi padre, cuando se sentía contrariado, aludía a la influencia en mi madre de ese ser invisible, el Espíritu de la Contradicción, que pasaría a formar parte de nuestra mitología doméstica. A su manera, ninguno de los dos era gregario. Formaban una unión matrimonial de solitarios, pero sus soledades eran diferentes. (*Ibid.*, p. 17)

Los dos podían ser muy silenciosos o muy habladores. Aprendí que también el lenguaje tenía estaciones. Días en que las palabras germinaban, días de solaz en las bocas, días en que se rumiaban, días en que caían de los labios hojas secas, y marchaban en remolino lejos de la boca, con un rumbo resentido. (*Ibid.*, p. 19)

Par le biais de la métaphore des saisons, le narrateur suggère le temps qui passe et le fait que le langage soit au sein du couple un indicateur de leurs émotions, des tensions ou de moments heureux.

Dans les récits la passion amoureuse physique n'est jamais évoquée dès lors qu'il s'agit d'un couple marié<sup>793</sup>. L'accent est mis sur la complicité, le respect et le partage de valeurs qui semblent être des critères de longévité du couple. En outre, quand les non-dits et les divergences d'opinions sont nombreux la relation semble vouée à l'échec.

- Au sein de la fratrie

Très peu de récits comportent des personnages de frères et sœurs. Curtis, Terranova, Vincenzo, Dombodán, Fins, Leda, Brinco, Gabriel sont enfants uniques mais les amitiés qu'ils nouent semblent plus fortes que les liens familiaux. Dans *El último día de Terranova*, Comba et Eliseo sont frère et sœur mais peu de détails sont donnés sur leur relation. On sait qu'après le mariage de sa sœur, Eliseo s'est installé avec eux dans la librairie et par touches le lecteur comprend que c'est un moyen pour le protéger des autorités qui le poursuivent pour son homosexualité. Comme il a déjà été précisé, Comba veut maintenir la relation sentimentale de son frère avec Amaro et ne manifeste aucune jalousie. Elle semble incarner le rôle d'une sœur protectrice qui sacrifie sa vie pour préserver le bonheur de son frère et s'inquiète pour lui. Une fois seulement une altercation surgit entre les deux :

¡Tú jamás has tenido un arma en la mano!, dijo Comba con repentina dureza. Hasta entonces había estado en silencio, como ajena. Nunca era arisca con él. Al contrario, era su mejor oyente, aquella leve e incondicional inclinación de cabeza cercana al hechizo. Pero ese día algo, acaso el *fatto*, estalló dentro de ella.

¿Y tú qué sabes?, dijo él en el mismo tono enojado. Te crees que tienes todo bajo control, lo que es cuento y lo que es verdad. Pues no. Estuve allí, sí. ¡Y tenía un arma, sí!

Yo, de pronto, tuve miedo. En Terranova vivíamos en un sagrado desorden. Y Eliseo no era una isla perdida ni un delfín solitario. Era una viga de oro en esa arquitectura del desorden. Había zonas de sombra. (*UDT*, p. 142)

Cet extrait permet d'entrevoir la fascination exercée par Eliseo sur sa sœur à travers le substantif « hechizo » mais aussi le fait que Comba est toujours dans la maîtrise. Peut-être garde-t-elle un certain ressentiment envers son frère qui se manifeste ici pour la première fois. L'équilibre familial repose sur cette relation où certains sujets sont passés sous silence, comme le suggèrent les zones d'ombre, ainsi la vivacité de cet échange plonge Vincenzo dans la peur que l'équilibre familial s'effondre.

---

<sup>793</sup> Il y a tout de même une exception, la scène photographiée par Fins Malpica qui immortalise Leda et Brinco à la fenêtre. Néanmoins, il s'agit ici d'une intrusion dans la vie privée du couple, Fins n'assiste à la scène que parce qu'il attend de recueillir des informations pour son enquête. D'autres relations physiques sont évoquées mais il s'agit de relations adultères.

On retrouve ce même rôle protecteur dans la famille Ponte. Ó est l'aînée et c'est elle qui, la première, prend la route de l'immigration :

Primero me fui yo y unos meses después pudo venir Pinche, que se puso a trabajar de jardinero y de lo que hiciese falta. Mientras Pinche no llegó, yo lo pasé mal. (*LAM*, p. 219)

La présence de Pinche soulage Ó mais ils sont très différents et elle lui reproche de lui laisser tout le travail et de préférer regarder une série télévisée dont le héros est le cheval « Black Beauty » (*Ibid.*, p. 717). C'est également Ó qui accompagne le garçon chez l'ophtalmologue, cette visite lui inspire une réflexion sur le caractère de son frère, qu'elle ne formule pas à voix haute :

A mí siempre me habían parecido ojos iguales. Los de Pinche y los de cualquiera, excepto los de Miraceu, que cada ojo iba a lo suyo. Pero en la consulta me fui dando cuenta de que no sólo los ojos, sino las dos mitades de la cara eran muy diferentes. Por eso Pinche tenía cosas muy contradictorias. Podía ser el más valiente y el más cobarde. El más alegre y el más melancólico. El más bueno y el más malo. A lo mejor era todo por culpa del ojo. (*Ibid.*, p. 741)

Les phrases rapides et les répétitions indiquent qu'il s'agit du discours intérieur que se livre Ó. Ses observations, qui peuvent sembler simples à première vue, renferment une grande justesse de perception de la nature humaine : la part de contradiction que tout individu comporte en lui.

Dans *La mano del emigrante*, le personnage de Castro avait également une jeune sœur. Au début il la rejette mais ensuite la petite fille saura gagner son affection et ils deviendront inséparables. C'est au cours d'une partie de pêche que la petite Sira est emportée par la mer, dès lors Castro vit avec la culpabilité de ne pas avoir réussi à la sauver. Culpabilité qu'il a matérialisée par le tatouage de petits oiseaux marins, qu'il porte comme une marque indélébile.

Mais c'est le récit *Las voces bajas* qui rend le plus bel hommage aux liens entre frère et sœur par l'évocation de María, la sœur disparue de l'auteur. Elle ne fait jamais l'objet de longues descriptions mais n'est jamais très loin dans l'évocation des souvenirs. Le récit circulaire commence et se termine par la présence de la sœur aimée rappelant ainsi le mouvement de la vie elle-même. Son prénom figure à cinquante-trois reprises dans le récit dont dix-neuf fois dans l'expression « María y yo ». La place initiale occupée par son prénom traduit la volonté de lui rendre hommage mais aussi le fait qu'à ses yeux, sa sœur l'a toujours précédé et a été une pionnière dans différents domaines. María occupe une position élevée, au-dessus des autres, concrètement mais aussi aux yeux du frère :

Era una voz que venía de lo alto. Así que levanté la cabeza y la vi allí, de pie en la mesa, por encima del rumor, con el silabario en la mano (*LVB*, p. 31)

Manuel Rivas évoque l'influence que sa sœur a eue également sur sa conception de la vie et de la société, comme il le précise dans un entretien :

María siempre me lleva de la mano un paso para adelante. [...] Frente a las voces del poder, que son las voces altas, aparecían estas voces bajas con las que conecté. María tuvo mucha influencia, me abrió el camino<sup>794</sup>.

L'utilisation du présent de l'indicatif dans la première phrase révèle combien María est encore présente pour Manuel Rivas. C'est en sa compagnie qu'il a affronté sa première peur et dans les moments difficiles ils savaient pouvoir trouver réconfort l'un auprès de l'autre :

Estábamos solos, María y yo, abrazados en el cuarto de baño. (*LVB*, p. 7)

Cuando se trataba de penas, María y yo compartíamos los secretos. [...] Un día, en la Algalia, nos abrazamos por efecto de los golpes de mar. Ella lloraba la pérdida de un amor. Y yo estaba hundido por otro desencanto. (*Ibid.*, p. 198)

Le grand nombre de verbes conjugués à la première personne du pluriel, comme cités ci-dessus ou encore « dormíamos » (*Ibid.*, p. 55), « empezamos a llorar » (*Ibid.*, p. 76), « quedábamos prendidos » (*Ibid.*, p. 151), « íbamos » (*Ibid.*, p. 154) ..., témoignent des liens privilégiés entre eux et contrastent d'autant plus avec l'utilisation de la troisième personne du singulier utilisée à la fin du récit : « Como siempre, ella iba delante » (*Ibid.*, p. 200). Cette phrase polysémique renvoie au caractère novateur de la demande exprimée par la sœur dans le fait qu'on l'aide à mourir mais exprime aussi la situation concrète : María décède la première, laissant derrière elle un grand vide et du silence. Désormais, l'auteur ne peut plus utiliser le pronom personnel « nous » à leur sujet.

#### - Entre parents et enfants

Comme pour les précédents liens, l'amour entre parents et enfants est largement exploré dans ses complexités et les récits nous montrent que les relations deviennent plus difficiles quand les enfants atteignent l'âge de l'adolescence.

---

<sup>794</sup> REINOSO, Susana, « Manuel Rivas. Todos tenemos algo de Ulises », *Clarín, Revista Ñ-Literatura*, 11/06/2014. <[https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises\\_0\\_ByVm3P2qD7l.html](https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises_0_ByVm3P2qD7l.html)>, page consultée le 04 novembre 2023.



L'affection des parents pour leurs enfants se manifeste souvent à travers les rêves qu'ils caressent pour leur avenir. C'est le cas du juge Samos qui souffre du fait que son fils Gabriel ait des problèmes avec la parole. Pour lui, cette difficulté est une malédiction :

Yo lo veo así. No lo puedo evitar. Como una maldición. Quiero que mi hijo sea juez algún día. Tengo derecho a quererlo. Y quiero que sea el mejor. Sí, tenías razón. ¿Sabes lo que andan diciendo por ahí? ¿Lo que se puede leer en las miradas de los que preguntan Qué tal lo de tu hijo?, ¿Tiene arreglo?, ¿Sabes lo del orador Diógenes? Y la andanada de chistes. Cuando el juez consiguió dictar sentencia, el acusado ya estaba en libertad, etcétera. Toda la ciudad haciendo chistes. (*LAM*, p. 606)

Ici, les paroles du juge traduisent la volonté que son fils soit le prolongement de lui-même mais révèlent également sa peur du regard des autres et l'importance qu'il accorde au statut social. La volonté et le bonheur de son fils semblent passer après une certaine fierté personnelle. Dans le même récit, Polca veut aussi que ses enfants réussissent comme le résume sa fille Ó :

Él quería que supiésemos. [...] Desde luego, para Polca, después de la aspirina, lo más importante era la electricidad. Su ilusión era que Pinche se hiciese electricista. O pintor. Por el vestir. (*Ibid.*, p. 729)

Devenir peintre en bâtiment c'est aussi le conseil que donne le père à Manuel Rivas dans *Las voces bajas* : « –Tú hazte pintor. Cantan en la obra. Son buenos compañeros. Llevan camisas que deslumbran » (*LVB*, p. 85).

On remarque que les parents ont des ambitions pour leurs enfants qui correspondent à leur statut social. Cette situation est liée à l'époque, comme l'explique Manuel Rivas dans ce même ouvrage :

Para nosotros estudiar fue una aventura algo temeraria. Me refiero a María y a mí. Nos empujaron los maestros de primaria, don Antonio y doña Fina. Pero aquello dividió a la familia. En aquel entonces, y en nuestro mundo, era algo insólito que los hijos de una familia obrera siguieran estudios más allá de la escuela. Mi padre no lo tenía claro. Y ahora lo comprendo. Él me veía a mí en la obra y a María le había buscado ya un trabajo de dependienta en una zapatería. No estaba mal, ¿no? Ella fue dos semanas de prueba. Volvió un día del trabajo y dijo: «No voy a ir más. Quiero estudiar». Y María, cuando tenía una idea clara, no doblaba. Tenía alma de sufragista. Así que estudiamos. (*Ibid.*, p. 159)

Comme le démontre cet extrait, les choix des enfants sont motifs de discorde et s'éloigner des voies tracées par les parents devient un moyen de se construire ; c'est le cas dans *El último día de Terranova* où le narrateur veut partir loin de la librairie et de l'univers de ses parents :

Yo quería ir en sentido contrario. Para mí, la tierra deseada, la tierra incógnita, estaba al otro lado de la puerta de Terranova. Después de la estancia en el Pulmón de Acero, empezó otra lucha contra la enfermedad. Mi cuerpo había sufrido un ataque bélico. Un intento de destrucción que casi estuve a punto de aceptar. Pero desde la resurrección, todo mi entrenamiento, toda mi estrategia, era conseguir ser autónomo para salir fuera de Terranova y mezclarme con toda esa multitud que nunca entraba en las librerías. Esa gente que entreabría la puerta, miraba y se largaba con cara de haber visto a Lucifer de tendero. (UDT, p. 93)

Ce désir d'indépendance se traduit parfois par la rupture de dialogue entre les générations. Le silence devient « une arme<sup>795</sup> » :

Son intention est de blesser, de marquer une hauteur de vue, une rupture sans équivoque en lien avec des évènements dont l'autre est censé être au fait Il déclare les hostilités en rejetant hors du cercle des relations sans octroyer à sa victime la possibilité de se défendre en lui manifestant que désormais sa parole n'a plus aucun poids [...]. A l'extrême, ce silence accompagne une mise au ban de la société, un refus de prendre en compte l'existence de l'autre<sup>796</sup>.

C'est le cas de Castro enfant qui refuse d'adresser la parole à l'homme qui a pris la place de son père à la maison, c'est également la réaction de Brinco face à Mariscal qui vient rendre visite à sa mère, ou encore celle de Zonzo avec Manlle. Compte tenu de leur jeune d'âge ils ne peuvent manifester leurs sentiments que de cette manière. Vincenzo, lui, remplace la parole orale par la parole écrite. Père et fils semblent privilégier la communication écrite peut-être par pudeur : ils ne sont pas capables de se dire certaines choses. On peut penser notamment aux sentiments qu'il est difficile d'exprimer face à face :

Y cuando dejamos de hablarnos y empezamos a comunicarnos con mensajes escritos, entonces sí, no lo dudé, el encabezamiento fue: *No lo consideres, Polytropos, un acto de hostilidad...* (UDT, p. 88)

Incluso el día en que decidí, ¿decidimos?, no hablar con mi padre. El día en que le pasé una nota, el cablegrama, con aquella petición de que en adelante nos comunicáramos por escrito:

*No lo consideres, Polytropos, un acto de hostilidad, pues podemos ser amables y escribir lo que no somos capaces o no sabemos decir.  
Firmado: Eumeo, príncipe de los porqueros. (Ibid., p. 142)*

Vincenzo signe en utilisant le nom d'un personnage de l'Odyssée qui n'est pas le fils d'Ulysse mais qui aide celui-ci à vaincre les prétendants de Pénélope. Un moyen de dire qu'il ne se reconnaît pas dans la filiation, ni comme héritier de son père malgré son rôle essentiel. Nonobstant, le dialogue continue au-delà de la mort du père, et il s'intensifie même, car Vincenzo

---

<sup>795</sup> LE BRETON, David, *Du silence, op. cit.*, p. 93.

<sup>796</sup> *Ibid.*

le comprend mieux grâce aux cahiers qu'il a laissés. Il pense alors : « la escritura también se creó para decir lo que no se puede decir » (*Ibid.*, p.230).

La maturité acquise avec le temps permet aux enfants de mieux comprendre les parents et leurs réactions comme le souligne la phrase « Y ahora lo comprendo » écrite par Manuel Rivas dans la citation citée précédemment. Avec l'âge, les rôles s'inversent : les enfants assument le rôle des parents et ces derniers deviennent dépendants de leur progéniture. C'est ce que remarque Ó au sujet d'Olinda et Polca :

Come una bicada, eso que el pájaro deposita en el pico de la cría. Y con eso le llega. Se fue marchitando. Encogió. Podría llevarla en brazos como a una criatura. (*LAM*, p. 532)

[...] vio que bajaba una escalera en brazos de Polca y que subía otra con él en sus brazos (*Ibid.*, p. 788)

L'escalier symbolise ici l'existence et le mouvement accompli par les personnages est celui de la vie<sup>797</sup>. Dans tous les récits du corpus la mort des parents est présente. Les pages qui évoquent ces disparitions mettent en avant l'amour profond qui unit parents et enfants et qui se manifeste de manière pudique. La disparition des parents de l'auteur dans *Las voces bajas* est décrite à la toute dernière page du livre. Pour désigner le décès de la mère, le verbe « dejarnos » (*LVB*, p. 200) est employé, ce qui met en avant le vide et la tristesse de la famille. Le père, quant à lui, part en déployant « toda la ironía acumulada del corifeo » (*Ibid.*, p. 200), puisque lui, qui souffrait de vertige, demande que son lit médicalisé soit élevé le plus haut possible. L'ironie face à la mort est un moyen de rendre moins douloureuse la séparation et une dernière victoire face à soi-même et à la mort.

Polca formule exactement la même demande de surélever son lit, car :

Pensaba que desde aquí vería mejor. Pero no veo nada. Ni lo de aquí ni lo de allá. Algo de niebla sí. [...]

¿Y mis manos?

No veo ningunas manos, hija.

Le acarició la mejilla: Y si te toco, ¿las sientes?

El calló. Pero todo en su cara concertó un sutil movimiento.

Y a mí, padre. ¿A mí no me ves?

A ti, sí, hija. A ti, sí. (*LAM*, p. 791-792)

---

<sup>797</sup> Dans *El último día de Terranova*, le narrateur avait ressenti la fragilité du père lors d'un voyage qu'ils avaient effectué ensemble. La peur, éprouvée alors par le père, se manifeste de manière physique et Vincenzo prend conscience que malgré le physique fort de son père, il a des faiblesses : « Me cogió de la mano. Sus dedos, con vello negro en el dorso, uñas largas como garras, tenían las yemas heladas. Le devolví la caricia con mis dos manos para calentárselos. Sentí que tenía que proteger a mi padre » (*UDT*, p. 71).

Ce sont les derniers mots prononcés par Polca dans le récit et ils ponctuent également l'histoire de la famille Ponte. Cet extrait met en exergue l'amour entre parents et enfants car l'image de sa fille est ineffaçable pour Polca, c'est celle qu'il garde jusqu'à la fin<sup>798</sup>.

Si Polca garde la vision de sa fille, Olinda, elle, se souviendra du prénom de Ó jusqu'à son décès :

Lo único que Olinda no había olvidado era mi nombre. Para el nombrado, eso es mucho recordar. Que de todos los nombres, de las miles de palabras, el único sonido que sale de su boca (porque no se queja, no solloza, no maúlla, no gime) sea tu nombre. ¿Qué me estás diciendo? Y te está diciendo tu nombre. Como una figura de piedra que de repente llama por ti. Redondea los labios. Ves tu nombre dibujado. Eso es mucho peso. Es como llevarte encima a ti mismo. No dentro, o alrededor, sino encima de ti. Nada más que tu nombre. Podría decir cualquier cosa. Podría aullar. Vaya si lo entendería yo, que le saliese un aullido allá del fondo. Pero no. Dice el tuyo, mi nombre. Sólo mi nombre. Es lo que echa para fuera. Un pispís, una meada de nada. Unas cagarrutas, unas castañas, huevos de codorniz, unas bolitas cada vez más pequeñas y duras, como pepitas de melocotón, y después ya de guindas, de cerezas. Pepitas de la vida. Dan ganas de plantarlas, a ver si germinan como semillas. Meterlas en un algodón húmedo. Quizá les salga un ojo. Lentejas. Al final, ya sólo una bisutería, unas cagarrutas preciosas, brillantes, como mariquitas. Saliva, no. Lo único que echa por la boca es mi nombre. Come una bicada, eso que el pájaro deposita en el pico de la cría. Y con eso le llega. Se fue marchitando. Encogió. Podría llevarla en brazos como a una criatura. ¡Ea, ea, ea eh! Cuando estés curada, contaremos cerillas. Llenaremos cajas y cajas de cerillas. Me la encontré en la alfombra, tirada, encogida, como un dibujo más en la geometría. Ahora déjame aquí, dijo Olinda, en la alfombra. Voy a dar una vuelta. Eso fue lo último que dijo con sentido, bien hilado. Después, sólo mi nombre. Ó. Decía Ó y yo aprovechaba la O para darle algo. Se mantiene con una bicada. El trazo del cuerpo. El pispís. La bisutería. La semilla. Mi nombre. Un círculo en los labios, un suspiro. Así que fue cierto que ella, lo que era ella, se marchó aquel día en la alfombra. (*Ibid.*, p. 531-532)

C'est l'intégralité du chapitre que l'on reproduit ici afin de montrer l'importance accordée au nom qui recouvre une dimension plus vaste, celle de la transmission et de l'hérédité. L'évocation des oiseaux qui nourrissent, de la germination, des semences, tout cela relève des cycles de la vie qui se reproduisent au fil des générations. Le prénom est important car il résulte du choix des parents et, joint au nom de famille, accompagne l'enfant et participe de son

---

<sup>798</sup> En cas de maladie, comme Alzheimer, ce n'est pas le cas. Parfois certains parents ne peuvent plus reconnaître leurs enfants ce qui provoque chez ces derniers un profond mal être, certainement dû au fait qu'ils pensent pouvoir toujours compter sur l'amour inconditionnel de leurs géniteurs ou encore résultant d'un sentiment de solitude et de trahison qu'ils peuvent ressentir. C'est ce que décrit Fins Malpica :

« La madre, a su manera, puso fin a una vida en la que él también iba incluido. Pero al verla allí delante, tan entera, con los dedos más ágiles que nunca, con aquella mirada fértil, desposeída de los temores que la velaban antaño, sabedora del nombre, risueña con los que la rodeaban, no pudo evitar un estado de irritación, que le causaba un desagrado culpable, pero del que era incapaz de desprenderse.

—Entonces todo consiste en que se olvida de lo que quiere olvidar —dijo sin poder disimular un tono de reproche. Al hablar con la doctora Facal, tuvo la sensación de que le desentrañaba la psicología del mar. Y que el mar, otra vez, de golpe, lo expulsaba » (*TES*, p. 113).

identité. Ó le ressent et dit « es como llevarte encima a ti mismo », il s'agit de son identité et à travers elle de celle de ses parents et de tous ceux qui les ont précédés.

L'importance de la filiation est cruciale dans *El último día de Terranova* car le récit est traversé par la présence de l'*Odyssée*. Amaro Fontana est le meilleur expert de cette œuvre et il ne cesse d'écrire sur elle. Parmi ses travaux se trouve la clé de cette épopée qu'il va transmettre à son fils :

Recuérdalo siempre: Trece perales, diez manzanos, cuarenta higueras y cincuenta liños de vides. Eran los árboles de la huerta de Ítaca. Al fin, ese será el detalle decisivo, la llave, para que lo reconozcan. Porque es Laertes, el padre, ciego, desengañado, el que cuando oye el nombre y el número de árboles sabe que quien habla no es un impostor como creyó al principio. Es la inconfundible boca de la tierra la que al fin habla. Lo que él le había enseñado de niño yendo solos por la huerta. A Ulises, ese náufrago que el mar arroja a la playa, lo reconocen el perro, el porquero, el ama de cría, gente humilde, porque el resto anda a lo suyo. (*UDT*, p. 229)

La clé est le nom des arbres enseigné par le père. Cela montre d'une part l'importance de la transmission et, d'autre part, la place de la terre natale et du retour au lieu d'origine. Le voyage est souvent analysé comme étant la métaphore de la vie et de ses épreuves. Le lieu de naissance est extrêmement important pour l'être humain comme l'atteste l'expression « revenir chez soi ». Ainsi, *Las voces bajas* s'achève par les mots « la primera casa » qui est le lieu de l'enfance et aussi celui du décès des parents et de la sœur. On le voit chez l'immigrant dont l'objectif en quittant son pays est d'y revenir et notamment pour y finir ses jours<sup>799</sup>.

---

<sup>799</sup> Dans *Los libros arden mal*, Maria Casares exilée en France partage aussi ce désir de revenir à sa terre natale : « Para ella, el ideal de la belleza madura era tener el rostro curtido de las gentes del mar de los Finisterres atlánticos. Ya que no podía ser en Galicia, lamentaba no poder vivir en la Bretaña. Pero el teatro era un Finisterre, un venteado cantil. Pasados los setenta años, la talla de su rostro era por fin la de una vieja curtida por el mar » (*LAM*, p. 756). Tout comme Ó, elle adore son père et garde en mémoire sa voix récitant des chansons ou des vers : « No es un espectro que la persigue, sino un lugar hecho de voz al que ella vuelve si lo necesita. La sensación es cálida y extraña. Un exilio dentro de un exilio. Para que se duerma, el padre le recita Melodía galega. Le recita unos fragmentos de Aires d'a miña terra, unos versos que sabe de memoria, y que no parecen proceder de la misma memoria que juega con los puntos de coturno operísticos, sino de otro rincón, de una profunda cueva.

¿Va otra bicada?

¡Va!

Así le llama a cada estrofa de la melodía, como a la cantidad de comida que el pájaro lleva en el pico para las crías. Desde entonces María piensa que son los versos los que lo recuerdan a él, a Santiago, susurrándoselos junto a su cama, al anochecer » (*LAM*, p. 756). On observe que l'image de l'oiseau revient dès lors qu'il s'agit d'évoquer le souvenir des parents et la voix devient un refuge au cours de la vie.

Maylis de Kerangal dans un récit issu de *Canoës*, intitulé « un oiseau léger », met en scène un père et sa fille dont le rapport à la voix de la mère défunte est différent. Le père décide de garder sur le répondeur téléphonique le message enregistré par son épouse car pour lui l'entendre permettait de la retrouver : « je voulais entendre revenir cette voix unique au monde, cette voix qui contenait Rose tout entière, matérielle bien qu'impalpable, physique comme seule une voix peut l'être ». Le rapport de sa fille est tout autre elle dit : « je l'ai dans l'oreille cette voix, elle ne m'a jamais quittée, elle ne s'est pas effacée et je n'ai pas peur de la perdre : c'est la sienne. [...] contrairement à ce que tu penses, mon chagrin s'intensifie chaque fois que je tombe sur ce message, je finis par ne

Pierre Pellegrin, invité à parler de l'Odyssée, cite une interprétation du retour d'Ulysse, donnée par Pierre Vidal-Naquet :

Toute l'Odyssée, en un sens, est le récit du retour d'Ulysse à la normalité, de son acceptation délibérée de la condition humaine<sup>800</sup>.

Revenir au lieu d'origine est prendre conscience et accepter sa condition de mortel. La relation parents-enfants occupe certainement une place tellement importante car elle renvoie au principe même de la vie et de l'existence des êtres. Une part de soi disparaît avec le décès des parents et nous rappelle notre condition de mortels. Mais la filiation implique également la continuité. *El último día de Terranova* débute par un chapitre intitulé « Liquidación final » mais se termine par « El origen del mundo », reprenant le titre du célèbre tableau de Gustave Courbet. Ce dernier chapitre narre le sauvetage de la librairie qui pourra continuer à exister. C'est aussi le lieu que Viana choisit pour donner naissance (ou mettre au monde, expression qui rappelle le titre du tableau) à sa fille car, selon elle « ¿qué lugar más seguro que una librería? » (*UDT*, p. 240). Ainsi donc, ce lieu qui a vu passer les parents de Vincenzo, qui l'a vu grandir et maintenant vieillir, accueille une nouvelle vie, rappelant la dichotomie « el apego y la pérdida ».

Les librairies sont des lieux extrêmement importants pour Manuel Rivas, comme nous l'avons déjà évoqué, car s'y trouvent les livres qu'il considère comme des êtres mais aussi parce que ces endroits sont intimement liés à la vie et à l'humanité. Ainsi écrit-il dans *Zona a defender* :

En la psicogeografía contemporánea, las bibliotecas públicas, las librerías y los ateneos autogestionados serán y son los *almeiros*, los espacios limpios de miedo, igualitarios, donde se encuentran de forma presencial generaciones, géneros, identidades, tribus, espacios de ecología social, zonas a defender, donde germina el apoyo mutuo. (p. 30)

Et plus loin:

DEFIENDO LA DEMOCRACIA AFECTIVA. La rebeldía tiene que ser efectiva, pero también afectiva. Los lazos del afecto son los efectivos y los más resistentes. (p. 39).

On peut dire que si les sentiments occupent une place importante dans les récits c'est parce qu'ils sont essentiels pour l'homme et que ce dernier est le plus important aux yeux de

---

plus appeler chez toi par peur de l'entendre ». DE KERANGAL, Maylis, *Canoës*, Éditions Verticales, 2021, *op. cit.*, p.122-123.

<sup>800</sup> <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/retour-a-ithaque-3043971>>, page consultée le 26 décembre 2023.

Manuel Rivas. Il faut donc protéger ces lieux d'humanité qui produisent encore plus d'humanité.

### III. C. 3. c. *La mise en page des sentiments*

Si l'on se réfère à l'étymologie de calligraphie, il s'agit de l'art de bien former les caractères d'écriture. Ce procédé s'apparente parfois à un dessin ou à une véritable œuvre artistique par sa quête de beauté. C'est une démarche explorée également par Manuel Rivas comme en témoignent ses collaborations pour les éditions infantiles, comme *La nena lectora*, ses manifestes, *Contra todo esto* et *Zona a defender* ou encore son dernier recueil de poésies, *O que fica fóra*, qui met véritablement en page un travail calligraphique.

Dans *Todo es silencio*, le juge collectionne les livres rares et est mentionnée la beauté de la « Biblia Kennicott » notamment pour sa « caligrafía sefardí, las ilustraciones en vivos colores » (*LAM*, p. 434). Pour aider Gabriel qui a des problèmes avec la parole, Chelo qui est peintre, décide de passer par les dessins afin que l'enfant apprivoise le langage et perde sa peur :

Pero había otro tratamiento que Chelo hacía para reconciliarme con el lenguaje. Enseñarme cuanto antes a leer y a escribir. Mucho antes de ir a la escuela. La idea que Chelo repetía una y otra vez era que yo tenía que trasladar los pensamientos a la mano. Tu boca, decía, hablará a través de tus dedos. Y lo que hagas con los dedos pedirá sonido. Era verdad. La línea recta tenía un sonido. La ondulación pedía un sonido. Y el bucle pedía otro. Representarlos. Jugar con los sonidos. Perderles el miedo. Empecé a escribir con dibujos. Antes que las letras, las formas. Las quebradas, las espirales, las cruces. Y es verdad que las formas producen un sonido, un sonido que ya está dentro de ti, al acecho, en la hoz de la garganta. Por ejemplo, yo me di cuenta la primera vez que hice un triángulo grande. Pues un triángulo grande pide el sonido de un triángulo grande. Y así fue yendo mi voz, detrás del trazo de la mano. De tal manera que las letras, cuando llegaron, eran también formas de la naturaleza, como la *t* es un mástil de barco y la *l* un ciprés. Y la *o* puede ser muchas cosas. La *o* puede ser el sol y la luna. Nosotros teníamos una lavandera que se llamaba Ó. En el santoral era Nuestra Señora de la Expectación, María da Ó. A mí me hacía mucha gracia cuando mi madre exclamaba, al verla ya de lejos por la calle: Ahí viene Nuestra Señora de la Expectación. Era fácil distinguirla, pues traía una O enorme encima de la cabeza. Dentro de esa O venía la ropa. Cuando se acercaba, su cara era también una O muy risueña, con dos ojos muy claros, de tal forma que su presencia remitía al sol, pero también a los círculos del agua.

Hola, Ó. (*Ibid.*, p. 280)

L'évocation des courbes et des spirales rappelle la première forme de l'écriture que l'on retrouve en Galice : les pétroglyphes. Manuel Rivas qualifie ces figures de premiers « graffitis » de l'histoire et lors de conférences, illustre ses propos en utilisant un schéma qu'il transporte avec lui :



Concernant son métier, il révèle :

Sí que puedo decir que siempre soñé con ser escritor. Aunque hay otras expresiones artísticas que también me atraen, no hay como tener un lápiz, como un puntero de sílex en la antigüedad. A pesar de todas las tecnologías, de ir sobrecargados de cacharros, yo cuando meto la mano en mis bolsillos solo encuentro un lápiz y con él ya puedo trazar una aventura<sup>801</sup>.

De la même manière, il ne voit pas les lignes des livres comme étant parallèles : « Se dice que las líneas son rectas, pero es mentira. Están llenas de curvas<sup>802</sup> », jouant ainsi avec le contenant et le contenu.

On remarque que la lettre O se distingue des autres par sa graphie et attire notre attention. Comme Gabriel, l'auteur s'est amusé à répéter graphiquement cette lettre et à insérer de nombreux mots qui la contiennent créant ainsi une grande musicalité qui fait écho aux paroles de l'enfant puisqu'il évoque également le son que produisent les lettres. Enfin, il y a la comparaison de ces lettres avec des formes de la nature qui est à rapprocher de la place que celle-ci occupe dans l'œuvre de l'écrivain.

En grandissant Gabriel abandonne la calligraphie et se tourne vers la machine à écrire comme si ce changement marquait le passage vers l'âge adulte :

Había pasado el tiempo de la caligrafía, de las imitaciones de estilo, de la itálica o de la inglesa, o aquel entretenimiento de historiar las letras capitales a la luz verdeamarilla de la tulipa, aunque, cuando su padre tenía visita en el escritorio, y si no debía retirarse, Gabriel volvía a la escritura a mano. Y aprovechaba casi siempre para escribir alguna postal fechada en 1913, dirigida a Santiago Casares al Sanatorium de Durtol contándole cómo estaba superando sus problemas con una técnica infalible, la de fundir escritura y habla. (*LAM*, p. 611)

---

<sup>801</sup> VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas el orfebre de las palabras », *op. cit.*

<sup>802</sup> CABANILLAS, Ana, « Manuel Rivas: “Hay una serie de elementos que conspiran contra la cultura” », *El Mundo*, literatura, 10/08/2016. <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/10/57ab0036e2704e15068b45ef.html>>, page consultée le 27 décembre 2023.



Il en est de même pour Arturo da Silva, qui commence par écrire à la main et ensuite utilise la machine à écrire :

Arturo da Silva solía hacer los textos primero a mano. Su caligrafía era curiosa. Muy cuidada, como si el acto de escribir, aunque llamase a la acción o quizá por eso, fuese incompatible con la prisa. (*LAM*, p. 163)

apretaba la tecla de la x e iba tachando el escrito. Al principio le dolió tachar lo que sobraba, pero después apretó con alegría. La x era un zarapito que dejaba sus huellas en la arena. Pensó también en el placer de pisar las huellas de otros, de ocupar el molde cuando vas por la playa. Tachó. Zarapitos. Archibebes. Marítimos chorlitos de curvo pico largo. Pisadas del ave dorada. Huellas pasariformes<sup>803</sup>. La escribana. (*Ibid.*, p. 165)

Le même parallèle est établi entre la forme des lettres et celle des empreintes des oiseaux dans la nature<sup>804</sup>.

La calligraphie vient souligner et donner de la résonance au texte. Ainsi, parmi les plus belles pages consacrées à la passion amoureuse, figurent celles consacrées à la rencontre physique entre Ó et Pementa. Ce sont deux pages et demie où la protagoniste retrace une de leurs rencontres ainsi que les différents moments qui les conduisent jusqu'à sa chambre à partir des sensations physiques et psychiques ressenties. L'évocation est marquée par la reprise anaphorique de l'expression exclamative « Qué suerte » qui acquiert une dimension litanique à force de répétition. L'expression est aussi également en exergue par la mise en page. Les mots de Ó montrent que la passion amoureuse permet de transcender tout ce qui peut être négatif, de changer la nature du regard sur ce qui nous entoure et de savourer tous les instants en leur conférant une valeur exceptionnelle :

Qué suerte, pensé ante la solitaria flor de invierno.

Qué suerte traer los zapatos de tacón de aguja que me martirizan, que me desollan la piel, que me tienen los dedos helados. No me los quitaré ni cuando esté desnuda, hasta que se desprendan ellos de placer.

Qué suerte que todos los cafés cerrasen de repente para nosotros. Hace un momento lo habría dado todo por un té calentito con una nube, eso es suerte, pero ya no digo nada porque nos estamos abrazando y besando, allí, junto al iceberg, y todo se está moviendo, en el centro

---

<sup>803</sup> Ce terme ne figure pas dans le Dictionnaire de la Real Academia Española ni dans celui de la Academia Gallega. Nous le reproduisons ici tel qu'il figure dans l'édition utilisée pour ce travail.

<sup>804</sup> La calligraphie du secrétaire de Santiago Casares est également évoquée. Elle est comparée à de l'écriture musicale, et il utilise une plume qui imite celle d'un oiseau, renouant avec l'ancêtre du stylo : « La caligrafía del secretario, señor Patiño, es muy esmerada, tiene algo de partitura, con letras híbridas de corcheas, una estilográfica que imita la pluma de la oropéndola » (*LAM*, p. 201). En revanche, quand l'acte d'écrire a un but malintentionné la musique et la nature disparaissent : « Incluso en algunas de las denuncias se aprecia el esmero que alguna gente pone en la caligrafía. Cómo la denuncia anónima, que está escrita y reescrita hasta lograr una letra bonita, elegante. Tal vez quien la escribe así lo hace con la ilusión de que la denuncia será más efectiva » (*Ibid.*, p. 654).

del mundo hay un gozo, qué bueno para la circulación, y este aire tan caliente que se sube a la cabeza, calor de castañas asadas en su propio erizo.

Qué suerte el vagón del metro vacío en aquel primer trecho, el vagón nupcial, de domingo por la tarde, balanceándose, llevándonos de recodo en recodo.

Qué suerte haber guardado el fuego dentro de la boca. El fuego que me dio la muchacha de Camden Town.

Qué suerte cuando abrimos la puerta roja. Qué suerte cuando subíamos las escaleras. Qué suerte cuando estábamos en la habitación, abrazados ante la ventana. Qué suerte que alguien te lleve del frío al calor. Al otro lado del viento, pero dentro del viento<sup>805</sup>. [...]

Qué suerte.

Qué suerte el viento.

Qué suerte la lluvia. Las notas resbalando por la ventana.

Qué suerte tienes, me decían, por haber encontrado un compañero como Pementa.

Qué suerte, murmuraba Pementa cuando encontraba mi lunar en la espalda. Qué suerte. Balanceándonos, haciendo la barca en la cama de agua, encontraba el lunar en la espalda, el círculo de sus labios alrededor, una ventosa, la lengua susurrando, escribiendo. Qué suerte. Era un murmullo que yo oía por la piel, que resonaba en la bóveda del pecho a caballo del corazón, que trepaba por la garganta, que me salía como una endrina. El lunar negro que se abre, Snowdon, la rosa de Kew, la rosa blanca en el camino de Elviña, las katiuskas azules, los zapatos de tacón de aguja, a quien yo quiera, todo, todo el vaivén en la cama de agua, el lunar negro, la rosa blanca.

Qué suerte. » (*Ibid.*, p. 746)

Selon un article consacré à la calligraphie chinoise, le fait que cet art ...

[...] a été reconnu par les peuples du monde entier comme la forme suprême de l'art, tient au fait que la calligraphie a un éclat équivalent à celui de la peinture, malgré l'absence de couleurs, et qu'elle a une harmonie semblable à la musique malgré l'absence de sons. Ces qualités étonnantes procurent du plaisir et revitalisent l'esprit<sup>806</sup>.

L'article relève trois points importants que nous synthétisons ici :

---

<sup>805</sup> Je reproduis ici le reste du passage afin d'en montrer toute la beauté. L'évocation de l'unicité des éléments naturels comme les arbres peut rappeler celui des êtres humains. De la même manière le passage montre l'importance du regard et des sens. Un regard attentif et ouvert permet d'apprécier la beauté de ce qui les entoure. « Desde la ventana vemos los pequeños jardines arbolados. No podemos pisar ninguno de ellos. Nuestra llave es de un piso. Pero ahora podemos recorrerlos todos, saltar los setos, ir y venir con el viento. Los cuadros están bien, aunque no hay nada como una ventana. Las ventanas son mejores para enmarcar un abrazo. Todo lo que vemos pertenece al abrazo. También el ferrocarril, la valla publicitaria, las alambradas erizadas, que sirven de metemiedos, la bolsa de plástico, empujada, sube, sube, pero vuelve a aterrizar, con nostalgia del peso, como si estuviese buscando lo que había llevado dentro. El viento es el mismo, pero cada árbol tiene el suyo. Se mueven en direcciones distintas, a veces opuestas. Mira. También pasa con las ramas del mismo árbol, que se agitan diferente, como si le arrancasen retazos al viento. El abedul es el que más se agita, el que más se abraza. A ese arce aún le quedan algunas hojas. Ése es otro misterio. En casi todos los árboles hay unas cuantas hojas que no caen. ¿Que no? Ya lo verás. Y con la lluvia pasa igual. Quiero decir que la lluvia es la misma, pero cada árbol y cada arbusto tienen la suya. El grosor y el brillo de las gotas son muy distintos. Fíjate cómo quedan colgadas las gotas de lluvia después de llover. Cómo se posan en las ramas, en los brotes, en las puntas de los brotes. Se colocan como las notas en una partitura. No sólo los árboles. Cada casa tiene su lluvia. Cada ventana. Esta ventana » (*LAM*, p. 746).

<sup>806</sup> XIN, Yang, HELLER, Michael. *La calligraphie chinoise : tracé de l'esprit, symbole de vie*. In *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, N°35-36, 1998. Calligraphies. Hommage à Nja Mahdaoui, p. 237-239. <[https://www.persee.fr/doc/horma\\_09842616\\_1998\\_num\\_35\\_1\\_1688#:~:text=Comme%20l'a%20dit%20Shen,et%20qu'elle%20a%20une](https://www.persee.fr/doc/horma_09842616_1998_num_35_1_1688#:~:text=Comme%20l'a%20dit%20Shen,et%20qu'elle%20a%20une)>, page consultée le 04 janvier 2024.

1. La calligraphie est une peinture de l'esprit. [...] Elle est capable d'exprimer de façon plus immédiate les émotions qui sont – comme le disent les Chinois « l'expression immédiate des choses du cœur, visibles de l'extérieur ». La calligraphie est une expression libre, produite complètement par l'âme.
2. La calligraphie émerge de la nature. [...] Les Anciens comprenaient la calligraphie comme « une voix sans son ». [...] En se déplaçant du concret vers l'abstrait, l'expression artistique de la calligraphie ne s'affaiblit pas, mais devient au contraire plus libre, plus large et globale.
3. La calligraphie est une recherche de la beauté, et le mouvement des traits et des points démontre clairement la loi fondamentale de toute beauté, c'est-à-dire l'unification de la variété<sup>807</sup>.

On retrouve dans l'œuvre de Manuel Rivas cette conception de la calligraphie dans sa relation avec la nature, la musicalité des sonorités qui tend vers la recherche d'une esthétique, la description des sentiments qui abitent l'âme humaine ou encore l'unification mentionnée à la fin de la citation et que nous traiterons ultérieurement. *La mano del emigrante* présente, sous la dédicace, le dessin d'un oiseau représenté en plein vol inscrivant, entre autres, le récit sous le signal de la liberté et du voyage. Le graphisme de la page de couverture de *Contra todo esto*, des titres des chapitres et de leur agencement sur les pages souligne clairement le propos de ce manifeste<sup>808</sup>. Dans *Zona a defender*, autre manifeste écrit comme une réponse au précédent, Manuel Rivas introduit des dessins personnels. La page de couverture de la version en castillan a été elle-même créée par l'auteur et le titre ainsi que les intitulés qui accompagnent chaque partie sont de sa main. Les traits épais et foncés de l'écriture contrastent avec ceux des dessins plus fins et poétiques et on retrouve la forme de la spirale<sup>809</sup>.

---

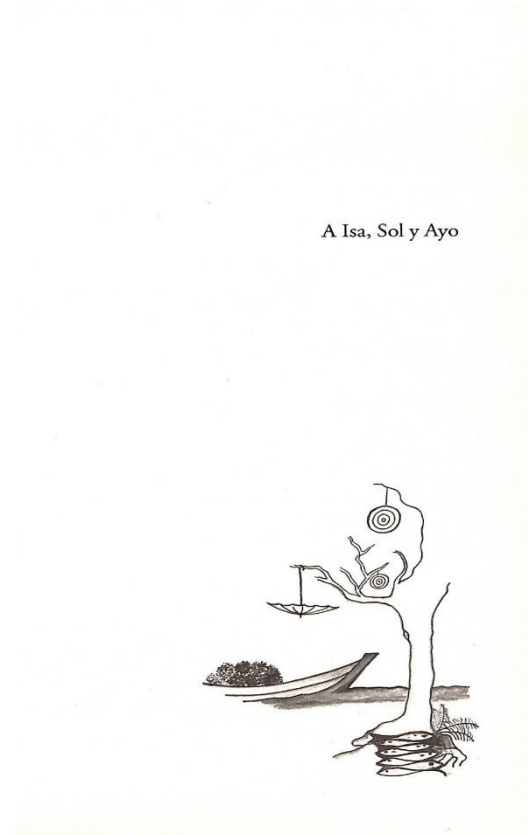
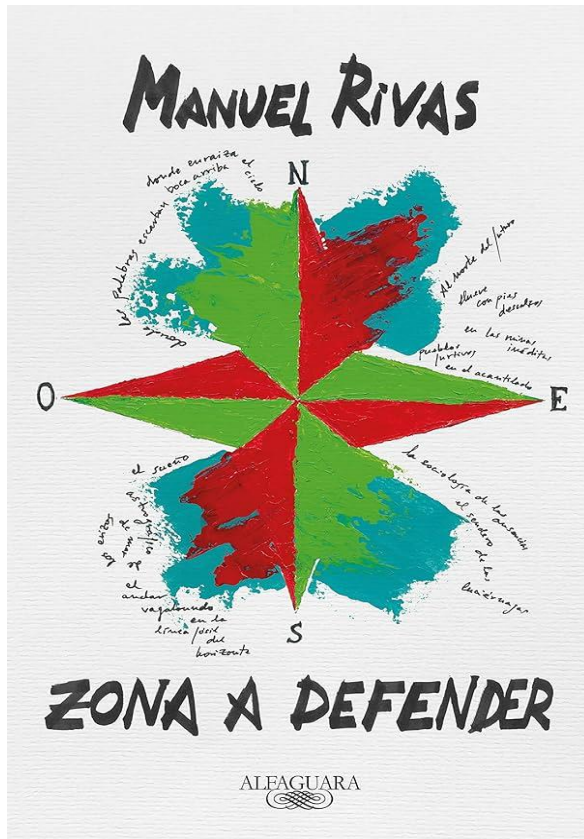
<sup>807</sup> Le catalogue d'une exposition consacrée à cet art au musée Guimet à Paris, apporte des précisions intéressantes sur la calligraphie dont on peut trouver les échos dans l'œuvre de Manuel Rivas : « La calligraphie au même titre que la peinture est considérée au Japon comme un art « plastique ». Représentative de l'art le plus estimé du Japon, formée d'une constellation de lignes artistiques, au même titre que la peinture occidentale, elle est chargée d'un supplément d'âme : le sens philosophique. Le maître crée l'harmonie et la beauté par le pinceau trempé à l'encre de Chine qu'il couche sur le papier blanc. Dans la calligraphie japonaise rien n'est laissé au hasard : la ligne et le point sont de même importance, l'amorce du geste, la direction, la forme et la fin des lignes, l'équilibre entre la composition, les éléments et l'espace vide sont très chargés symboliquement, retranscriptions inépuisables de moments poétiques pris sur le vif. La calligraphie Japonaise incarne non seulement la beauté mais revêt également une signification souvent plus complexe que le seul sens circonscrit dans l'idéogramme, harmonieux, proportionnel et équilibré. Une harmonie et une élégance des lignes hautement sensorielles créant une jouissance esthétique se voulant également l'écho d'une sagesse millénaire. Chaque ligne exprime ainsi un sens et chaque mouvement du pinceau incarne une forme de beau. Comme la vie dont ils en incarnent le souffle, les « signes » ne disent pas tout. Les habitants de l'archipel pensent même que les idéogrammes comportent une dimension « sacrée ». Souvent considéré comme une « lettre du Ciel », le signe calligraphique porte en lui-même, une charge énergétique. Le travail du calligraphe mêle les pensées d'un univers formé de sensations, d'impressions, de rêveries, de représentations d'êtres aimés, de joie et de bonheur, de toutes les beautés d'une esthétique fuyante, réelle, irréelle, surnaturelle qui inonderait nos vies et où tout aurait son importance ».

<[https://www.opus64.com/wp-content/uploads/2015/10/DP\\_EMPIRE\\_ENCRE\\_It](https://www.opus64.com/wp-content/uploads/2015/10/DP_EMPIRE_ENCRE_It)>, page consultée le 04 janvier 2024.

<sup>808</sup> Les images figurent en annexe.

<sup>809</sup> Les autres dessins figurent en annexe.

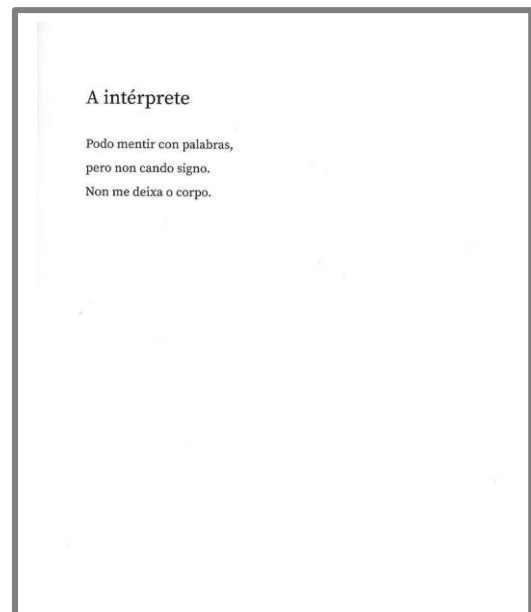
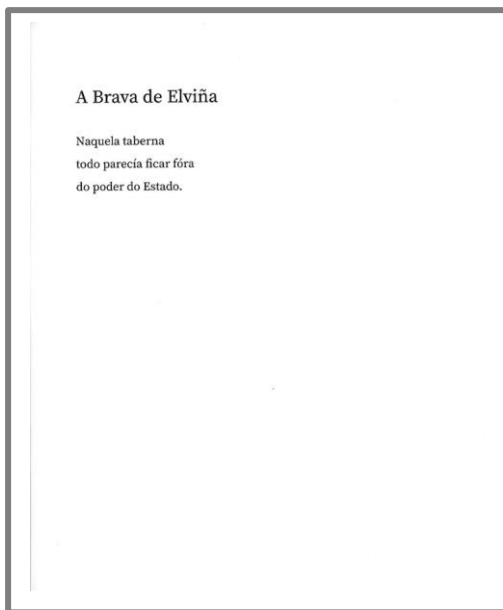
La dernière partie de ce manifeste, « Aforismos », tout comme la dernière de *Contra todo esto*, « Hierbas de ciego », sont consacrées à des phrases plus ou moins brèves qui concentrent une pensée de l’auteur telles des haikus : « Los pies piensan mejor caminando por la orilla<sup>810</sup> ». Dans cet ouvrage, figure le dessin d’un phare que nous retrouvons suggéré par l’écriture du titre du recueil *O que fica fóra*.



<sup>810</sup> RIVAS, Manuel, *Zona a dej*

O  
QUE  
FICA  
FO'RA  
MANUEL RIVAS

La mise en page des poèmes très aérée invite le lecteur à songer, à compléter ou à deviner ce qui reste à la marge.



« Fear of Missing Out » est le dernier poème dactylographié. Dans les derniers vers, caractères d'imprimerie et caractères manuscrits commencent à se mêler pour faire place ensuite à une série de poèmes où les traits s'épaississent ou s'amincissent ; il y a des jeux d'écriture, des fragments qui figuraient dans les poèmes précédents et des illustrations. La lecture cesse d'être verticale et le lecteur se promène et découvre ces compositions visuelles, comme le corbeau que Noé libère dans le poème et qui vagabonde mu par le vent.

Así que ficaba no ar o enigma:  
 E que foi do corvo?  
 Un día, ao saír da misa,  
 vímolo no ceo,  
 cun voar vagabundo,  
 por veces desleixado  
 como un caído cara dentro de si,  
 por veces príncipe do ceo,  
 como aquel farfallán que foi xefe  
 dos anxos da garda.  
 Movido polo vento  
 movía o vento.  
 Unha ala escura,  
 outra escintilaba.  
 Tiña a ollada remota  
 dos que nunca se van.

Rouco grallar de profeta malfalado,  
 escachademos,  
 nun país de *espantallos*.  
 Sen medo a perderse,  
 mantiña o rumbo do desbocado,  
 sen medo a *ficar fóra*,  
 un borrancho no ar,  
 movido polo vento  
*Movía o vento.*

O mar no alto da serra  
 Somos vento á esquerda nas *esquinas*  
 Ser como pedras en cío  
 Somos rocha que *foxa e se levanta*  
 Somos queixos de alto de *tierra nos altos cumios*  
 Somos ferrouza e estravio  
 O Monte das Arnuídas *Somos, Kungueiras, bruceiras, mitigueiras*  
 A Lapa da Moura *Somos bestas do castel*  
 Somos o protanto dos mortos  
 Somos exanidade a verdear rosada  
 Terra negra, terra de *Nimfuei, País que fica fóra*



Dans la calligraphie chinoise :

Toute une variété d'éléments opposés (fort-faible, pauvre-riche, sombre-pâle, large-étroit, grand-petit, long-court, droit-incliné, espacé-serré, vrai-faux, etc.) se mettent en valeur réciproquement tout en étant opposés : cela permet à l'œuvre d'art de devenir une somme pleine d'harmonie<sup>811</sup>.

L'une des caractéristiques de la prose de Manuel Rivas est précisément le rapprochement de principes contraires, l'utilisation d'oxymores ainsi que des images originales qui surprennent le lecteur par leur précision et leur beauté. On peut citer, par exemple, les « grandes manos de miniaturista » (*LAM*, p. 567) de la couturière Silvia et aussi de la sage-femme (*Ibid.*, p. 144), la voix de Castro « que acariciaba con rudeza » (*LME*, p. 50), su « sonriente amargura » (*Ibid.*, p. 65), la main pour frapper à la porte de Fins plaît à Leda car elle est « fría y caliente » (*TES*, p. 57), le mannequin trouvé sur la plage a un visage « que está vivo y muerto » (*Ibid.*, p. 58), l'accordéon est un « Liber Mundi, a la vez abierto y cerrado, materia virgen, materia fecundada » (*LAM*, p. 410), le père de Fins Malpica « lloraba con un ojo y reía con el otro » (*TES*, p. 35). La joie et la peine semblent se mêler sans être

---

<sup>811</sup> <[https://www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_1998\\_num\\_35\\_1\\_1688](https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1998_num_35_1_1688)>, page consultée le 27 décembre 2023.

contradictorios. Pour Manuel Rivas, « humor está siempre conectado con el dolor<sup>812</sup> » et ceci était déjà présent dans *Don Quichotte* de Cervantès, car il s'agit d'un humour qui donne à penser, mais qui est aussi destiné à « levantar del suelo, de la continua caída, cuerpos y palabras<sup>813</sup> » :

Existe un cierto punto donde se encuentran lo real y lo imaginario, la vida y la muerte, eros y tánatos, para dejar de ser antónimos. Y ese *un cierto punto* imaginario es la boca de la literatura". Cuando esta boca se abre, da lugar a personajes de Shakespeare, de Cervantes o Dostoyevski, pero también sucede en el habla popular. Y es en ese punto donde se cruzan el *sermo vulgaris* y el *sermo nobilis* donde yo encuentro la literatura que quiero hacer.

Le personnage d'Eliseo dans *El último día de Terranova*, se réclame militant « del partido de la risa » (*UDT*, p. 141) et prétend parler depuis un « Cierta Punto », tout comme son père le faisait :

Él hablaba así, en Cierta Punto, a su manera, pero siempre sabía lo que decía.  
¿Qué es Cierta Punto?, le pregunté a Eliseo.  
Es el lugar en el que hablamos los surrealistas, chaval. En Cierta Punto del Espíritu. El abuelo no era surrealista, pero hablaba en Cierta Punto. (*Ibid.*, p. 48)

C'est également ce que découvre le narrateur au sujet de la manière de s'exprimer de sa mère bien avant de connaître le concept clé des surréalistes qu'il rappelle dans *Las voces bajas* :

«Todo lleva a creer que existe un cierto punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y es inútil que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de encontrar ese punto» (*LVB*, p. 145).

Ce point qui réconcilie l'irréconciliable que l'on retrouve dans les récits de Manuel Rivas peut être rapproché de ce triangle géographique et psycho géographique qui a été le décor de l'enfance de l'auteur.

Les perspectives peu reluisantes qu'impliquaient la présence de la prison et du cimetière de la ville le conduisent à rechercher une troisième voie, qui va être celle du phare. La langue et la littérature représentent cette troisième voie qui permet de tout concilier et réconcilier. C'est ainsi que Manuel Rivas joue avec les mots, leurs contraires, puise dans leur sens profond, dans leurs sonorités, cherchant à ouvrir la voie à un nouveau sens et à une nouvelle vision de la vie :

---

<sup>812</sup> <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20231005/manuel-rivas-indiferencia-produce-vomitos-92965179>>, page consultée le 27 décembre 2023.

<sup>813</sup> RIVAS, Manuel, « Un amor clásico », *El País*, 29/05/2016.  
<[https://elpais.com/elpais/2016/05/29/eps/1464477900\\_146447.html](https://elpais.com/elpais/2016/05/29/eps/1464477900_146447.html)>, page consultée le 27 décembre 2023.



Claro, pues siempre encontré en la literatura un territorio, una geografía reexistente. Hay dos palabras muy parecidas, *resistir* o *resistente*, pero hay otra que es común y que tiene un valor añadido, que es *reexistir*, que quiere decir que incluso en las situaciones límites, en las dictaduras, en la extrema necesidad de la pobreza; posiblemente encuentras mejor la dignidad humana porque es como si se construyeran nuevos espacios. Igual que hacen en *chabolas*, *fabelas* o *ranchitos*, la escritura es también una arquitectura provisoria: cultura *povera*, arte *povera*, que te protege del frío, de la lluvia, de la humedad...<sup>814</sup>

Preguntarse por el futuro del libro es también, y sobre todo, preguntarse qué pasará con el ecosistema del libro. Con las librerías y las bibliotecas. En especial con las redes de bibliotecas públicas. Sin librerías y bibliotecas, no existe la ciudad. En psicogeografía, hay el *lugar* y el *deslugar*. El lugar es una unidad de emoción y memoria. Podríamos ser más precisos y hablar del *tercer lugar*. El lugar donde a la memoria y la emoción se suma el encuentro. Hoy es difícil señalar un lugar donde se dé mayor diversidad, mayor mezcla entre gente de diferentes generaciones, clases sociales, géneros, orígenes, ideologías, creencias o estéticas que en una biblioteca pública<sup>815</sup>.

Un libro es construir un lugar en tanto *deslugar* que hay. Vivimos en un mundo de tecnopoder, y la literatura es un contrapunto<sup>816</sup>.

La gente puede dividirse en quien siente demasiado y quien siente demasiado poco. Y luego están los que sienten todo. (UDT, p. 156)

Cette troisième voie imprègne même le rythme de sa prose. Outre le chiffre trois, très présent on observe que le rythme ternaire domine les constructions des phrases. On citera ici seulement quelques exemples :

Ni normal, ni anormal. Paranormal. (LAM, p. 528)

[tu nombre] No dentro, o alrededor, sino encima de ti. (Ibid., p. 531)

Hay vivos, muertos y marineros. (UDT, p. 45)

[el caballo tenía] silla, estribos y riendas. (Ibid., p. 89)

[El director era] muy serio, no torvo, sí sombrío (Ibid., p. 95)

[El club] Fue borrado. Aplastado. Derrotado. (Ibid., p. 118)

Etnografía, antropología, arqueología. (Ibid., p. 119)

No, no podía salir. No podía dejar el barco. No podía volver. (Ibid., p.177)

Cuántas tuvo que oír. Cuántas aguantó. Cuánto lloró detrás de la puerta. (Ibid., p. 188)

Muy simpático el muy cabrón. Muy alternativo. Muy solidario. (Ibid., p. 202)

Me sentí golondrina, linyera, coto. (Ibid., p. 202)

Mi cuerpo se cayó del horizonte. Mi cuerpo es insurrecto. Mi cuerpo es un desertor, un ángel mutilado de la Décima Legión. (Ibid., p. 220)

Garua colgó. Esperó. Descolgó. (Ibid., p. 220)

El desalojo de las almas, el abaratamiento del cerebro, la pérdida de oxígeno. (Ibid., p. 240)

Tu eres mi chorba, mi preferida, mi puta. (Ibid., p. 241)

Un trabuco, un arcabuz, una escopeta, (Ibid., p. 255)

---

<sup>814</sup> TEJEDA, Armando, « Manuel Rivas : “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” », *op. cit.*

<sup>815</sup> RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, *op. cit.*, p. 445.

<sup>816</sup> <<https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2023/11/11/articulo-cambiar-mundo-cambiarlo-mal-7498706.html>>, page consultée le 29 décembre 2023.

## *Conclusion partielle*

La calligraphie chinoise est considérée comme l'un des quatre arts nobles en Chine où la langue, l'histoire, la philosophie et l'esthétique fusionnent, la manière dont on écrit est aussi importante que ce l'on écrit. On peut considérer que Manuel Rivas s'inscrit dans la lignée des calligraphes dans la mesure où ces éléments sont présents dans ses œuvres. L'expression des sentiments occupe une place importante dans ses récits car ils représentent une composante essentielle de l'homme. Nous nous sommes ici penchée seulement sur un nombre restreint d'entre eux car l'étude de l'ensemble nécessiterait un autre travail beaucoup plus vaste et détaillé. Par ailleurs, le choix s'est porté sur des sentiments que l'on pourrait qualifier de positifs, d'une part parce qu'il nous semble qu'ils sont fondamentaux pour l'individu dans son existence, mais aussi parce que dans les récits la démarche positive domine toujours. La guerre civile, la domination du pouvoir autoritaire et ses conséquences pour la population sont évoquées, mais il n'y a de la part de cette dernière aucune manifestation de haine ni de vengeance. Pour preuve, les mots « haine » et « vengeance » n'apparaissent pratiquement jamais. « Odio » surgit une fois dans *Las voces bajas* afin d'évoquer les méthodes du pouvoir dirigeant « te enfrentabas al engranaje del odio que atornilla el silencio » (*LVB*, p. 195) et dans *Los libros arden mal* il est question d'« el fuego que sale de la boca del odio » (*LAM*, p. 735).

Dans ce même récit, il est à nouveau mentionné par Santiago Casares quand il parle à sa fille María :

Podemos aproximarnos al misterio de la vida, pero es imposible comprender el misterio del odio. De ese odio que lleva no sólo a matar, sino a quererte borrar del censo de los nacidos. Tengo que centrarme en ese misterio. Voy a leer todo lo que haya. (*LAM*, p. 202)

Ce sentiment relève du mystère car il déclenche des comportements horribles et contre la nature humaine. Il semble si incompréhensible que ceux qui en sont les victimes veulent en chercher les causes. Ceci est à relier au fait que Manuel Rivas ne veut pas d'une œuvre moralisatrice qui chercherait à condamner les êtres. Si les événements du passé l'intéressent, c'est afin de les dépasser et de mieux construire le futur. La littérature doit nettoyer la peur :

para mí la literatura, entre otras cosas, es un trabajo de desextinción, porque el lenguaje también sufre el peligro de extinguirse, intoxicarse o contaminarse y que su sentido quede secuestrado ; lo vemos todos los días<sup>817</sup>.

Sans doute, est-ce également en lien avec sa personnalité, comme il le souligne lui-même : « Soy un optimista, me gusta la figura de Charlot : si caes, tienes que levantarte<sup>818</sup> », «Tengo esa visión, que pudo más Eros que Tánatos<sup>819</sup> ». Son propos peut se retrouver dans la formule qu'il utilise : « lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir<sup>820</sup> ». Cette affirmation met en exergue ce qui a été dit précédemment : Manuel Rivas montre à travers la littérature et son œuvre qu'il est possible de rapprocher les contraires et de construire ainsi une troisième voie à partir du passé et tournée vers l'avenir. Ainsi justifie-t-il ce qui l'incite à écrire :

Si lo escribo es porque tengo esperanza... Hay un aforismo de Sánchez Ferlosio que dice que la esperanza está escondida en la etimología de la desesperanza. Pero, realmente, el poso que deja el libro creo que es, también, una búsqueda de esos depósitos de esperanza. Y esos depósitos están ahí, lo que sucede es que, a veces, el paisaje parece, por momentos, un maldito sitio triste, que era como definía Dante al infierno. El manifiesto empieza con la palabra vergüenza y acaba con la palabra esperanza, ambas tienen una conexión. El sentir vergüenza de algo es tomar conciencia de que algo no te gusta; superar esa barrera de la indiferencia creo que activa el mecanismo de esperanza. Si no, no veríamos nada<sup>821</sup>.

---

<sup>817</sup> <<https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2023/11/11/articulo-cambiar-mundo-cambiarlo-mal-7498706.html>>, page consultée le 03 janvier 2024.

<sup>818</sup> CONSTENLA, Tereixa, « Manuel Rivas : Un acto de rebelión puede ser escuchar, 11/04/2018 <[https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717\\_818845.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717_818845.html)>, page consultée le 03 janvier 2024.

<sup>819</sup> <<https://cadenaser.com/nacional/2023/12/03/manuel-rivas-me-subleva-el-supremacismo-que-alguien-intente-silenciar-al-otro-no-hay-peor-humillacion-que-el-silencio-cadena-ser/>>, page consultée le 03 janvier 2024.

<sup>820</sup> <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>, page consultée le 03 janvier 2024.

<sup>821</sup> <<https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2018/04/12/mundo-matria-patria-2534900.html>>, page consultée le 05 janvier 2024.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Figure centrale du paysage littéraire contemporain, Manuel Rivas n'aura eu de cesse d'œuvrer pour la reconnaissance de sa région et la mise en avant de toute la richesse de celle-ci comme le démontrent les œuvres étudiées dans le cadre de cette étude. Journaliste de formation, sa collaboration avec l'un des journaux les plus importants du pays aura également contribué à cette valorisation, tout comme le fait que le cinéma ait adapté certains de ses récits. Ses articles journalistiques ont toujours montré un grand engagement dans la société ainsi que des positions politiques très claires. De ce fait, ne manquent pas de transparaître dans son œuvre littéraire aussi bien son amour pour la nature – traduit par son adhésion au mouvement écologique –, que la réhabilitation de la mémoire des victimes du franquisme ou encore la défense de ceux qui sont laissés en marge de la société.

Ces sujets nous ont conduite à nous intéresser aux voix qui s'élèvent ou se laissent entendre dans les récits de Manuel Rivas. La place importante accordée à l'oralité nous a incitée à nous questionner sur les modalités de prise de parole ainsi que sur la nature et la caractérisation des voix qui s'expriment dans les récits. Les auteurs de l'ouvrage *Le silence et la parole*, observent au sujet de cette dernière : « Souvent elle est difficile à prendre, ou bien elle reste sans écho, et nombreux sont les sans-voix dans nos démocraties contemporaines<sup>822</sup> ». La présence du terme « silence » dans le titre d'un ouvrage du corpus ainsi que l'importance que revêt le champ lexical de ce substantif, nous ont amenée ainsi à analyser ses différentes formes d'expression, « el habla de los silencios<sup>823</sup> » selon le mot de l'écrivain.

La première partie de ce travail nous a permis de démontrer, à travers l'analyse des manifestations de la parole, que les voix qui se font entendre dans les récits étudiés sont celles issues de catégories souvent délaissées. Le recours au style direct ou encore au style direct libre nous est apparu comme ce moyen essentiel par lequel Manuel Rivas restitue la voix de ceux que l'histoire a oubliés ou que le régime autoritaire a voulu réduire au silence. De la même manière, la présence de bon nombre de récits enchâssés s'est avérée contribuer à élargir l'espace de la parole, non seulement du point de vue du nombre des personnages intervenant mais aussi

---

<sup>822</sup> BRETON, Philippe, LE BRETON, David, *Le silence et la parole*, op. cit., p. 9.

<sup>823</sup> RIVAS, Manuel, « Historia íntima de *Las voces bajas* : Los reyes y los cabezudos », <[https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo\\_b\\_2142697.html](https://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo_b_2142697.html)>

au regard de la temporalité puisque l'on peut avoir accès à la parole des disparus. Les divers récits et voix qui s'entremêlent permettent alors de donner la vision d'une société plurielle et d'avoir accès aux sentiments et souffrances ressentis. Autant de voix porteuses de musiques, de dictons et de la langue galicienne, comme pour mieux souligner la richesse des traditions et la sagesse de tout un peuple. Si le silence est absence de son, il n'est pas pour autant absence d'expression. Manuel Rivas en explore toute la gamme d'expressivité, influencé notamment par la poétesse Rosalía de Castro et son concept de « silencio amigo, silencio mudo ». Le silence peut certes être imposé, provoquant alors des traumatismes et obligeant à recourir à d'autres formes d'expression, mais il peut aussi être un moyen de résistance. Il est, par ailleurs, à relier à l'altérité car il permet d'écouter la parole de l'autre. À l'image de certains personnages silencieux qui écoutent la parole de l'autre, le silence de la page permet de libérer la parole.

Ensuite, nous nous sommes occupée de définir voire d'identifier quelles voix prenaient en charge l'énonciation des récits, dont on a décelé ainsi le caractère éminemment polyphonique. Si la narration principale s'est révélée le plus souvent assurée par des narrateurs homodiégétiques, il nous est apparu que d'autres voix les rejoignent, parfois bien difficiles à identifier et s'agissant pour la plupart de voix de personnages laissés à la marge de la société ou que le Régime voulut rendre invisibles. En revanche, et comme dans une forme d'inversion, celles incarnant le pouvoir dominant ne sont pas omniprésentes dans les romans analysés, contrairement à ce qui fut le cas dans la société.

Dans le cadre de notre deuxième partie, nous avons montré également combien Manuel Rivas ne cesse, dans ses récits, de valoriser sa région natale, comme en témoigne le fait que le cadre géographique en soit toujours la Galice. La présence d'une toponymie identifiable, les prénoms de certains personnages correspondant à des lieux existant, la présence de mots galiciens et le fort ancrage des récits dans le quotidien de tout un peuple sont autant de procédés visant à caractériser, à valoriser, voire à mythifier, cette communauté. Le galicien, langue que l'auteur apprit dans la sphère familiale, est investi pour lui de charges émotionnelles particulières. Il s'agit de la langue de son enfance, des premiers poèmes écoutés de la bouche de sa mère, des histoires entendues dans la clandestinité des escaliers, dans le foyer familial. Mais c'est également la langue interdite dans le domaine public, à commencer par l'école. Cette dualité qui nourrit l'enfance de l'écrivain se retrouve dans ses récits. En plaçant au premier plan la langue et la culture galicienne, Manuel Rivas sort du silence tout un peuple et sa terre. L'amour qu'il éprouve pour celle-ci peut se percevoir à travers la dimension mythique conférée

à certains personnages et évènements ainsi qu'à travers le ton nostalgique particulièrement perceptible dans *Las voces bajas*.

Néanmoins, si l'ancrage régional est extrêmement important il n'est pas synonyme de repli sur soi, bien au contraire : il y a toujours – nous est-il apparu – une recherche de l'universalité dans l'individualité. La dimension humaniste est centrale dans l'œuvre de Manuel Rivas car la condition humaine est la même par-delà les frontières géographiques. On en veut pour preuve ce qu'il dit du monde paysan :

[...] el mundo campesino es muy universal, una persona que se relaciona con la tierra es un personaje bíblico. Nada más parecido que el campesino gallego, o el de China, o Vietnam, o en África, a la espera de que salga la simiente, la relación que tienes con los animales. Hablamos del campesino, claro, no de las industrias cárnicas, que son otra cosa<sup>824</sup>.

La littérature est, pour Manuel Rivas, l'art permettant de transcender le local pour atteindre l'universel ; s'ensuit également une tension vers le mythe, laquelle traverse toute son œuvre. Et pour cause, si on l'écoute :

¿qué cuenta Homero? Pues la historia de un tipo y una tipa y una aldea, que Ítaca no deja de ser como Betanzos. Y fíjate tú lo que salió de allí. Yo siempre sentí que no había contradicción entre local y universal. Cuanto más profundizabas en una historia veías que aquello podía interesar a todo el mundo. Quizá eso tiene que ver con el mar, ¿no?, ser de un pueblo de acantilados, mirar siempre más allá...<sup>825</sup>

Enfin, la dernière partie de ce travail nous aura permis de mettre en évidence l'importance de la littérature. Ainsi, par le biais de l'écriture l'auteur peut-il revenir sur des évènements du passé sur la base des voix de l'intra-histoire. À partir de faits qui relèvent du réel, comme les autodafés des livres ayant eu lieu à La Corogne le 18 juillet 1936, dont une photo ouvre le récit de *Los libros arden mal*, Manuel Rivas opte pour laisser la parole aux personnages qui n'ont pas occupé le devant de la scène mais qui ont été fortement impactés par ces épisodes. La version qu'ils nous livrent des faits vise à contrebalancer celle donnée par les vainqueurs. Le silence auquel les personnes de la société civile furent contraintes est ici levé et leur parole libérée grâce à la littérature. Le rôle qu'occupe cette dernière a attiré notre attention car elle est fondamentale. Les nombreuses références, explicites ou implicites, à des œuvres ou

---

<sup>824</sup> PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas : “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir”. », <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>.

<sup>825</sup> *Ibid.*

artistes contemporains ou plus anciens, galiciens, espagnols ou de bien d'autres nationalités, témoignent de la vaste érudition de l'auteur mais surtout de sa volonté de s'inscrire dans un dialogue – et dans une lignée – où les valeurs humaines sont toujours exaltées. La grande diversité des genres cités souligne une fois encore le souci de s'affranchir des frontières afin de montrer l'interaction qui existe entre différentes disciplines et domaines. La nécessité de la littérature est signifiée par les nombreux personnages qui nourrissent une grande admiration pour les mots et les livres. Ceux-ci transmettent des connaissances, des savoirs, mais aussi des savoirs-être car ils traitent de questions universelles et complexes ; or, la « literatura nació como boca para esa complejidad<sup>826</sup> ». C'est pourquoi les principales représentations de la littérature sont celles de la bouche, du phare ou encore d'un territoire fonctionnant sur le mode des cercles concentriques<sup>827</sup>. Quant à son écriture, elle doit explorer et découvrir ce qui est à la marge. Le « voyage littéraire », en voie de disparition, ne saurait être comme une ligne droite (semblable à une autoroute) mais bien plutôt comme un chemin sinueux, passant par les endroits les plus cachés :

La autopista es lo contrario al viaje literario, es lo unidireccional. Puede servir para otras cosas. El sermón religioso, por ejemplo, va como una bala. Pero en literatura lo importante es lo que está a los lados, lo que no está bien visto. Porque está oculto o porque te lo ocultan, está marginado. Pero el camino de las luciérnagas sería más parecido al camino literario, entre otras cosas porque está en extinción...<sup>828</sup>

Manuel Rivas est toujours habité par le désir de dévoiler ce qui réside à la marge et d'aller au-delà du visible, ce qui le conduit à comparer l'écrivain à l'archéologue, dans *Los libros arden mal* notamment. Manuel Rivas éprouve également un véritable amour pour les mots, les considérant comme des êtres vivants dont il faut prendre soin. Cette affection se traduit par un grand soin apporté à l'écriture et par la pratique d'une prose poétique, ce par quoi on voit en lui un véritable « orfèvre des mots ». Mais la virtuosité de Manuel Rivas transcende le travail de la langue. En effet, elle doit être mise en lien avec son regard, sa sensibilité et sa propre conception de la littérature :

Cuando escribo, me muevo bastante campo a través, no hay mapa. Es un andar por la orilla; el centro más interesante es la orilla porque te permite ver el otro lado. Para mí escribir es algo sentipensante, frente a la idea de que está el mundo de la creatividad y la imaginación y luego

---

<sup>826</sup> CABANILLAS, Ana, « Manuel Rivas : “Hay una serie de elementos que conspiran contra la cultura” », *El Mundo*, 10/08/2016. <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/10/57ab0036e2704e15068b45ef.html>>

<sup>827</sup> On y reviendra plus avant.

<sup>828</sup> PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas : “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir”. », *op. cit.*

el mundo de lo racional. Lo más interesante es la conexión de esos hemisferios, no poner puertas, abrirlas<sup>829</sup>.

La littérature est cet espace qui, à ses yeux, permet de relier et d'associer des éléments apparemment opposés ; elle permet cette forme de dépassement, devenant par là-même la troisième voie possible, plus unificatrice, conciliante et symbole d'espoir. Elle est la « línea de horizonte » que scrutent beaucoup de personnages, la voie incarnée par le phare d'Hercules, présent dans la géographie de l'enfance de Manuel Rivas et dans tous ses récits :

Al escribir vas pisando en la luz y en la oscuridad, iluminas una parte, pero esa iluminación crea otro enigma. Y vas en la vida y en la muerte. Vas pisando en el pasado y en el futuro. La literatura estaría hecha de ese tiempo que Josep Fontana, ese gran historiador, llamó, "presente recordado". Cuando escribes estás en un presente recordado. No hablas de pasado, propiamente, porque es ese andar simultáneo el que rompe, crea otro tiempo. La literatura y la poesía pertenecen a otro tiempo<sup>830</sup>.

Ainsi la voie de la littérature que propose Manuel Rivas est-elle teintée d'optimisme. Si les événements dramatiques du passé sont des sujets récurrents dans ses récits, ils n'obéissent pas à une démarche belliqueuse ou amère, mais répondent au souci de dépasser les oppositions en donnant la parole à ceux qui en furent privés dans un contexte d'oppression. De la même manière, la volonté de regarder vers la marge et de mettre en lumière ceux qui y sont relégués obéit toujours à une démarche humaniste consistant à placer la personne humaine au-dessus de toutes les autres valeurs. Cette démarche qui anime les œuvres de l'auteur est intrinsèquement liée à ses convictions personnelles ainsi qu'à ses engagements au sein de la société.

Récemment, sont parus deux nouveaux livres de Manuel Rivas : la traduction en castillan du recueil de poèmes *O que fica fóra* ainsi que *La tierra oculta*. Ce dernier ouvrage reprend des récits parus antérieurement : *Un millón de vacas*, *Los comedores de patatas* y *En salvaje compañía*, auxquels s'ajoutent d'autres plus récents regroupés sous le titre *Los habitantes de la dificultad*. À cette occasion, l'auteur apporte cette précision essentielle : « para mí lo que escribo es un único libro, no veo las obras como compartimentos estancos. Para mí

---

<sup>829</sup> MANRIQUE SABOGAL, Winston, « Manuel Rivas : "Al escribir hay que intentar descolonizar la imaginación, crear un espacio emancipado". », *Ámbito Cultural*, El Corte Inglés, 20/12/2022. <<https://www.ambitocultural.es/manuel-rivas-al-escribir-hay-que-intentar-descolonizar-la-imaginacion-crear-un-espacio-emancipado/>>

<sup>830</sup> *Ibid.*



son como círculos concéntricos, forman parte de un mismo espacio<sup>831</sup> ». Même si les trames centrales de ses récits demeurent les mêmes, Manuel Rivas dit avoir redécouvert des mots qui n’avaient pas été dits par certains personnages mais « que estaban rumiando<sup>832</sup> ». Les deux ouvrages cités sont à nouveau pour lui l’occasion de lutter contre le langage dominateur et surtout d’écouter la nature si maltraitée :

Hay una falta de escucha. Si pegamos el oído a la tierra vamos a oír un grito de rebeldía, un lamento. Vivimos una época de asesinato en masa, porque hoy la maquinaria de depredación que está provocando las des-extinciones es un proceso acelerado por la codicia del capitalismo impaciente<sup>833</sup>.

Si les récits dont on parle datent des années quatre-vingt-dix, la question de la destruction de la nature reste plus que jamais d’actualité, étant, pour l’auteur, indissociable du devenir de l’humanité :

Hai que acabar con esa fractura de que por unha banda está a terra e por outra a humanidade, porque as nosas doenzas, angurias e desequilibrios tamén están en relación co que pasa coa nosa contorna<sup>834</sup>.

Ce lien étroit se perçoit dans l’écriture même de Manuel Rivas, laquelle se prête à être qualifiée d’« écriture de la nature<sup>835</sup> » du fait que pour lui :

un libro é un espazo da natureza. Non é só que un libro poida expresar ese *mayday* da natureza, senón que tamén é o equivalente a un froito, coma unha mazá ou un ourizo, ben animal, ben das castañas. Hai unha palabra galega que é ouriza, que é cando en vez de catro hai cinco castañas. Pois o libro sería unha ouriza: trae con el un froito de máis<sup>836</sup>.

Ainsi peut-on en effet considérer chacun des livres – qu’il s’agisse de prose ou de poésie– de Manuel Rivas dont l’ensemble, bien qu’inachevé encore, constitue une œuvre

---

<sup>831</sup> <<https://cadenaser.com/nacional/2023/12/03/manuel-rivas-me-subleva-el-supremacismo-que-alguien-intente-silenciar-al-otro-no-hay-peor-humillacion-que-el-silencio-cadena-ser/>>

<sup>832</sup> *Ibid.*

<sup>833</sup> MORALES, Javier, « Manuel Rivas : “Si pegamos el oído a la tierra, oiremos su lamento”. », *El Asombrario*, 26/11/2023. <<https://elasombrario.publico.es/manuel-rivas-si-pegamos-el-oido-a-la-tierra-oiremos-su-lamento/>>

<sup>834</sup> X.F, « Manuel Rivas : “ A literatura ten que limpar o medo” », *La Voz de Galicia*, 28/10/2023. <[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2023/10/28/span-langgl-literatura-ten-limpar-medospan/0003\\_202310G28P33991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2023/10/28/span-langgl-literatura-ten-limpar-medospan/0003_202310G28P33991.htm)>

<sup>835</sup> Terme issu de l’anglais « nature writing » : « Né aux États-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle, le *nature writing* est un genre littéraire qui place la nature au cœur de ses préoccupations et nous pousse à nous questionner sur la place que l’homme y occupe. Le nature writing est intrinsèquement lié à la culture et à la géographie américaine. » <<https://www.mediathequesroannaisagglomeration.fr/actualites/le-nature-writing#:~:text=N%C3%A9%20aux%20%C3%89tats%20Unis%20au,et%20%C3%A0%20la%20g%C3%A9ographie%20am%C3%A9ricaine.>>

<sup>836</sup> X.F, « Manuel Rivas : “ A literatura ten que limpar o medo” », *op. cit.*

globale, qui se dilate et se complète à l'image des cercles concentriques utilisée par l'écrivain lui-même, mais dont le noyau ou axe fédérateur réside à nos yeux dans cette dialectique entre parole et silence que l'on a tenté de mettre en lumière dans ses différentes manifestations, dans sa complexité et sa diversité. Une dialectique que l'on retrouve encore dans la seule œuvre dramaturgique de l'auteur, *El héroe* (2006), qui relate l'histoire de « Caronte », ancien soldat revenu de la guerre d'Ifni. Le personnage pensait trouver à son retour honneurs et gloire alors que ce n'est que du silence qui l'attend. En guise de prolongement à notre étude, il serait intéressant de nous pencher sur les raisons de ce silence ainsi que sur les modalités de sa représentation, et ce en opérant un rapprochement avec l'ouvrage de Françoise Lavocat et François Lecerce : *Dramaturgies de l'ombre*<sup>837</sup>.

---

<sup>837</sup> LAVOCAT, Françoise, LECERCE, François, *Dramaturgies de l'ombre*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. ŒUVRES ET AUTRES PRODUCTIONS DE MANUEL RIVAS

### I.A. Corpus

RIVAS, Manuel, *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001.

---, *Los libros arden mal*, Debolsillo, 2006 [Alfaguara, 2006].

---, *Todo es silencio*, Debolsillo, 2010 [Alfaguara, 2010].

---, *Las voces bajas*, Debolsillo, 2012 [Alfaguara, 2012].

---, *El último día de Terranova*, Madrid, Alfaguara, 2015.

### I. B. Autres œuvres citées

---, *Un millón de vacas*, Vigo, Xerais, 1990.

---, *En salvaje compañía*, Debolsillo, 1994.

---, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara, 1997.

---, *El pueblo de la noche*, Madrid, Alfaguara, 1997.

---, *El lápiz del carpintero*, Alfaguara, Madrid, 1998.

---, *Ella, maldita alma*, Debolsillo, 1999.

---, *Las llamadas perdidas*, Madrid, Alfaguara, 2002.

---, *Galicia, Galicia*, España, Punto de lectura, 2002.

---, *Una espía en el reino de Galicia*, Debolsillo, Aguilar, 2005.

---, *El héroe*, Alfaguara, 2006.

---, *A cuerpo abierto*, Madrid, Alfaguara, 2008.

---, *Cuentos de un invierno*, Madrid, Alfaguara, 2008.

---, *La desaparición de la nieve*, Madrid, Alfaguara, 2009.

---, *¿Qué me quieres, amor?*, Barcelona, Debolsillo, 2015 [*Que me quieres, amor?*, ed.original en gallego, Galaxia, 1995].

---, *Lo más extraño, cuentos reunidos*, Debolsillo, 2015 [Alfaguara, 2011].

---, *A boca da terra. La boca de la tierra*, Visor Libros, 2015.

---, *Bala Perdida*, Vigo, Xerais, Vigo, 2016 (literatura infantil).

---, *Novos episodios galegos*, Luzes, 2017.

- , *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde*, Madrid, Alfaguara, 2018.
- , *Vivir sin permiso y otras historias del Oeste*, Madrid, Alfaguara, 2018.
- , *Zona a defender*, Madrid, Alfaguara, 2020.
- , *O Chispas*, Vigo, Xerais, 2020 (literatura infantil).
- , *O que fica fóra*, A Coruña, Editorial Apiario, 2021 (poesía).

MARTÍN GARZO, Gustavo, RIVAS, Manuel, *et alii*, *Haití. Una apuesta por la esperanza*, Península, Barcelona, 2011 (collectif).

### I. C. Articles de presse cités

RIVAS, Manuel, « Historia íntima de *Las voces bajas*: los reyes y los cabezudos », *HUFFPOST*, 19/11/2012, <[http://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo\\_b\\_2142697.html](http://www.huffingtonpost.es/manuel-rivas/historia-intima-de-las-vo_b_2142697.html)>.

---, « Paco Souto, poeta y “percebeiro” », *El País*, Cultura, 02 de abril 2017, <[https://elpais.com/cultura/2017/04/02/actualidad/1491090337\\_252127.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/02/actualidad/1491090337_252127.html)>.

---, « Manuel Rivas: “Un acto de rebelión puede ser escuchar” », *El País*, 10/04/2018, <[https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717\\_818845.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/10/actualidad/1523379717_818845.html)>.

---, « ¿Qué está pasando con los hombres? », *El País Semanal*, 07 jul. 2018, pág. 3, <[https://elpais.com/elpais/2018/07/02/eps/1530527674\\_098570.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/02/eps/1530527674_098570.html)>.

RIVAS, Manuel, « Valle-Inclán y la marihuana », *El País*, 12 de mayo de 2019, <[https://elpais.com/elpais/2019/05/06/eps/1557135334\\_266158.html](https://elpais.com/elpais/2019/05/06/eps/1557135334_266158.html)>.

---, « A Coruña, el paseo de los abrazos », en « Seis paseos literarios de camino a la normalidad », *El País*. Babelia, 02 de mayo 2020, <[https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619\\_445597.html](https://elpais.com/cultura/2020/04/30/babelia/1588266619_445597.html)>.

### I. D. Entrevues, entretiens, discours, conférences

BARRIL, Joan, [Conversación con Manuel Rivas acerca de *Las voces bajas*], *El Cafè de la República* 3Cat, Catalunya Radio, 05/08/2012, Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, <<http://www.ccma.cat/catradio/alcarta/el-cafe-de-la-republica/manuel-rivas/audio/673863/>>.

---, Manuel Rivas . Literatura – ConversanDos: Arte y Cultura, YouTube, vídeo, 3 noviembre 2023, Jornada Mañana, XIII Simposio Internacional Jorge Isaacs, Centro virtual Isaacs.

BOLLO-PANADERO, María Dolores, PIKANÇO, Luciano, « Visiones sobre las fronteras. Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas », *Letras peninsulares*, Vol. 15, N°2, 2002, p. 391-405, <<https://books.openedition.org/pur/40175?lang=fr>>.

CABALLERO, Beatriz, « En mi casa no teníamos libros pero estaba mi madre que los llevaba dentro », Cadena SER, Radio Madrid, 21/04/2018, <[https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio\\_madrid/1524214838\\_883271.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/04/20/radio_madrid/1524214838_883271.html)>.

CANTERO, David, Entrevista a Manuel Rivas, 10/02/2010, La entrevista de Cultural.es, RTVE.es, <<https://www.rtve.es/play/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>

CRUZ RUIZ, Juan, « Manuel Rivas : “Las palabras están hastiadas de la manipulación y de la apropiación por parte de los brutos” » (entrevista), *El País*, 27 diciembre 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-12-27/manuel-rivas-las-palabras-estan-hastiadas-de-la-manipulacion-y-de-la-apropiacion-por-parte-de-los-brutos.html>>.

RIVAS, Manuel, *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua* (Discurso lido por *Manuel Rivas* o día 12 de decembro de 2009, no acto de recepción na Real Academia Galega), publ. *Real Academia galega*, Santiago, 20/01/2010, 52 p. <<https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/view/228/224/109>>.

---, « La boca de la literatura » (conferencia), Fundación César Manrique, 01/10/2019, YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=FWZYtexqbs0>>.

---, « O andar do vagabundo », Aula Castelao Filosofía, YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=EHy1OzpQdI0>>.

---, « Por una luciérnaga (La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra) », Conferencia Spinoza, Madrid, 15/11/2022. Centro Virtual Cervantes, <[https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/rivas.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/rivas.htm)>.

RIVAS, Manuel, ORDINE, Nuccio, « La Condición Humana », Fundación CajaCanarias 2017, video, YouTube.

El Correo Gallego : « Manuel Rivas: La lengua es como un almeiro donde se crían los seres del mar », (entrevista) *El CorreoGallego.es*, Galicia, sexta provincia, 07/06/2013. <<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar>>.

El Faro, Cadena SER, Entrevista a Manuel Rivas, 16/09/2021, YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=p-tyCcoyRBA>>.

Entrevista con Manuel Rivas, *El País*, Cultura, Ciclo Babelia, Entrevista digital, 05 dic 2012, <[https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800\\_1354736499.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/05/actualidad/1354726800_1354736499.html)>.

Europa Press Cultura, « Manuel Rivas: “Con la Transición ha habido una amnesia retrógrada y conformista” » (entrevista), Europa Press, 23/11/2015, <<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-manuel-rivas-transicion-habido-amnesia-retrograda-conformista-20151123142840.html>>.

ESTRADA BETANCOURT, José Luis, « En Cuba la voz sobresaliente de la literatura gallega contemporánea », entrevista 24/02/2008, Juventud rebelde, <<https://www.juventudrebelde.cu/cultura/2008-02-24/en-cuba-la-voz-mas-sobresaliente-de-la-literatura-gallega-contemporanea>>.

FERNÁNDEZ CID, Alfonso, entrevista a Manuel Rivas en la biblioteca del Instituto Cervantes de Dublín, <[http://dublin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha81058\\_16\\_1](http://dublin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha81058_16_1)>.

GÓMEZ BÁRCENA, Juan, « Entrevista a Manuel Rivas, autor de *Las voces bajas* », Periodista digital, *Culturamas*, 19 de octubre 2012, <[http://www.periodistadigital.tv/entrevista-a-manuel-rivas-autor-de-las-voces-bajas-19-octubre-2012-video\\_d73d1b697.html#.WHd8Fn0V09Y](http://www.periodistadigital.tv/entrevista-a-manuel-rivas-autor-de-las-voces-bajas-19-octubre-2012-video_d73d1b697.html#.WHd8Fn0V09Y)>.

Instituto Cervantes Hamburgo, « Entre líneas. Diálogo entre Manuel Rivas y su traductora Petra Strien-Bourmer », 09/06/2021, plataforma en línea:  
<<https://www.facebook.com/InstitutoCervantesHamburgo/videos/516647446201615>>.

PEREDA, Marcos, « Manuel Rivas : “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir” » (entrevista), <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>.

#Referentes03, « A cantante Fátima Pego e Manuel Rivas protagonizan o noso Referentes03 », A Coruña, 15/04/2021, YouTube, Buzón da Cultura,  
<<https://www.youtube.com/watch?v=6FxYWzFnivE>>.

REINOSO, Susana, « Manuel Rivas. “Todos tenemos algo de Ulises” » (entrevista), publ. *Clarín*, Revista Ñ - Literatura, 11/06/2014,  
<[https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises\\_0\\_ByVm3P2qD7l.html](https://www.clarin.com/literatura/manuel-rivas-algo-ulises_0_ByVm3P2qD7l.html)>.

RTVE « La entrevista », Cultural.es – RTVE.es, 25/11/2022,  
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-manuel-rivas/689625/>>.

SAINZ BORGÓ, Karina, « Manuel Rivas : “Hoy se desvanecen las escuelas de democracia” » (entrevista), *Zenda*, 05/10/2018, <<https://www.zendalibros.com/manuel-rivas-hoy-se-desvanecen-las-escuelas-democracia/>>.

VILLANUEVA, Manuel, « Manuel Rivas, el orfebre de las palabras », entrevista 28/11/2020, TeleCinco, <[https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino\\_18\\_3049995038.html](https://www.niusdiario.es/vida/gastronomia/entrevista-manuel-rivas-orfebre-palabras-correcaminos-gastronomico-villanueva-palabra-vino_18_3049995038.html)>.

## II. SUR MANUEL RIVAS ET SON ŒUVRE

ABELLA, Ana, « Manuel Rivas: “El poder se mueve mejor en el secreto” », *El Periódico*, 02 de noviembre de 2010. <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101102/manuel-rivas-mueve-mejor-secreto-570680>>.

ALBERT, Mechthild, « Quema de libros y antitotalitarismo. Manuel Rivas *Los libros arden mal* y Ray Bradbury *Fahrenheit 451*. », *Olivar*, 16 (24),  
<[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7357/pr.7357.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7357/pr.7357.pdf)>.

ARENAS, Paula, « Manuel Rivas : “Esto es la guerra contra la mujer” », *20 minutos*, 03/05/2018, <<https://www.20minutos.es/noticia/3324439/0/entrevista-manuel-rivas-contra-todo-esto/>>.

- BAUDE, Frauke, « Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas », *Olivar*, 16 (24).
- BAZÁN RODRÍGUEZ, Óscar, « El lápiz del carpintero: la voz de los silenciados ». *Siglo XXI. Literatura Y Cultura Españolas*, (6), 2008, p.151–160, <[Dialnet-ElLapizDelCarpintero-4953172 \(1\).pdf](#)>.
- CAMPOS, Débora, « Entrevista con el pedagogo y editor Manuel Bragado: Manuel Rivas y la visibilización de la literatura gallega », *Olivar*, 16 (24), 2016, <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a09>>.
- CASTRO OLIVEIRA, Celia, « La voz en *Las voces bajas* de Manuel Rivas », mémoire de Master LLCER, Natalie Noyaret (dir.), soutenu le 18 octobre 2017, Université de Caen Normandie.
- CASTRO VÁZQUEZ, Isabel, « Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán *En salvaxe compañía: Un acercamiento ecofeminista a la literatura rivasiana* », *Voces de Galicia : Manuel Rivas et Suso de Toro*, coordination Sadi Lakhdari, Éditions Indigo, Université Paris Sorbonne, 2012, p. 108-119.
- CONSTENLA, Tereixa, « Rivas merodea por su memoria », *El País*, Cultura, 21/12/2012, p. 4, <[https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501\\_499799.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html)>.
- DESCARREGA, Audrey, « Manuel Rivas, l’auteur espagnol qui fait circuler la langue galicienne », *Monde du livre*, 16 août 2016. <<https://mondedulivre.hypotheses.org/5395>>.
- DIAZ, Elvire, « Esos días azules y este sol de la infancia » (A. Machado). Mémoire individuelle et mémoire collective dans *Las voces bajas* (2012) de Manuel Rivas », *HispanismeS* n°3, Premier semestre 2014, p. 298-307. <[https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_3/SHF%20HispanismeS%203%20DIAZ%20Elvire.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_3/SHF%20HispanismeS%203%20DIAZ%20Elvire.pdf)>.
- Equipo Torrese, « Manuel Rivas - Su ensayo *Contra todo esto* », 39ymas (eMagazine), 28/05/2022, <<https://www.39ymas.com/manuel-rivas-en-contra-de-todo-esto-con-ironia-y-humor-plasma-la-necesidad-urgente-de-expresar-verguenza/>>.
- Europa Press Galicia, « Manuel Rivas ve el gallego “en riesgo de autodestrucción por bioperversidad” », 7 de septiembre 2014. <<https://www.europapress.es/galicia/noticia-manuel-rivas-premio-celanova-casa-dos-poetas-ve-gallego-riesgo-autodestruccion-bioperversidad-20140907164228.html>>.
- FERNANDES CIPRESTE, Karla, BORGES GREGÓRIO, Isabella, « A intrahistoria de Manuel Rivas e as luzes da literatura sobre as sombras do pasado », *Letras & Letras*, 35 (1), junio 2019, p. 84-104, <<https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-5>>.
- FUMIS, Daniela, « Modos de representación del pasado en la narrativa española contemporánea. El caso Manuel Rivas », *Texturas* 1 (11), 2011, p. 147-159, <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Texturas/login>>.
- GARRIDO, Benito, « Manuel Rivas : el murmullo literario de *Las voces bajas* », *Culturamas*, 2012, <<http://www.culturamas.es/blog/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>.

LAKHDARI, Sadi (coord.), *Voces de Galicia : Manuel Rivas y Suso de Toro*, Paris, Indigo & Côté femmes, 2012.

LAMMERS, Anna, « Lugares de memoria y lugares de amnesia. La familia como colectivo amnésico en *Os libros arden mal* de Manuel Rivas », *Olivar*, 16 (24), 2015.  
<<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/304>>.

---, « Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: *Os libros arden mal* de Manuel Rivas », *Les ateliers du SAL*, 5, 2014, p. 45-56.

LÓPEZ LÓPEZ PIELOW, Fátima, « Presentación: La memoria histórica de la mano de Manuel Rivas », *Olivar*, 16 (24), diciembre 2015.

MACCIUCI, Raquel, « Oscuridad y zonas grises: víctimas y victimarios: Manuel Rivas (con una coda argentina: El secreto de tus ojos) ». En: F. LÓPEZ PIELOW (ed.). Dossier: « La memoria histórica de la mano de Manuel Rivas », *Olivar* 23, 2016, 2º semestre, p. 1-15.

MARIN, Maribel, « Manuel Rivas : “La realidad es un capítulo de la gran ficción humana” », *El País*, 21/10/ 1998,  
<[https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/10/21/paisvasco/908998812_850215.html)>.

MATO, Mar, « Manuel Rivas escritor: “Soy como un erizo porque me abro aunque tengo secretos” », *Faro de Vigo*, 18/10/2012,  
<<https://www.farodevigo.es/sociedad/2012/10/18/erizo-abro-secretos-17603789.html>>.

MITAINE, Benoît, « Manuel Rivas : entre éthique et esthétique (au sujet de *El lápiz del carpintero* et de *En salvaje compañía*) », in OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 313-322.  
<<https://books.openedition.org/pur/40175?lang=fr>>.

NOYARET, Natalie, « Llanto por los naufragos de su tierra : *Naufragio* (Suso de Toro) y *La mano del emigrante* (Manuel Rivas) », in LAKHDARI, Sadi (coord.), *Voces de Galicia. Manuel Rivas y Suso de Toro*, Paris, Indigo, 2012, p. 67-80.

PARDELLAS VELAY, Rosanna, « “O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer”. Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas». *Olivar*, 16 (24), diciembre 2015.

PÉREZ ÁLVAREZ, David, « Funcionamiento y significación de la técnica narrativa de *¿Que me quieres, amor?* », *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 12, 2011, págs. 213-221.

PEÑA, Rafael, « Manuel Rivas: Parece que dejamos la utopía para meternos en una distopía », *El obrero*, Cultura, 03/06/2018, <<https://elobrero.es/cultura/13496-manuel-rivas-parece-que-dejamos-la-utopia-para-meternos-en-una-distopia.html>>.

PÉREZ ÁLVAREZ, « Funcionamiento y significación de la técnica narrativa de *Que me quieres, amor* », *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, nº12, 2010, p. 213-221.



PITA, Elena, « Manuel Rivas: “La indiferencia me produce vómitos” », *El Periódico de España*, 05 de octubre de 2023, <<https://www.epe.es/es/abril/20231005/manuel-rivas-entrevista-nuevo-libros-92710898>>.

Real Academia Galega, « Manuel Rivas, distinguido nos Premios da Crítica de Galicia por ‘O que fica fóra’ », 21/11/2022, <<https://academia.gal/-/manuel-rivas-distinguido-nos-premios-da-cr-c3-adtica-de-galicia-por-o-que-fica-f-c3-b3ra->>.

REOLID SOLANO, Soledad, « El mar en los personajes de *Un millón de vacas de Manuel Rivas* », Palma de Mallorca, Ediciones de la Fundació Càtedra Iberoamericana, 2009, <[http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/fundacioCatedraIberoamericana/index/assoc/reolid\\_s.dir/reolid\\_solano.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/fundacioCatedraIberoamericana/index/assoc/reolid_s.dir/reolid_solano.pdf)>.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Manuel Rivas : “España es una democracia amputada” », *El País*, 27/11. 2015, <[https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069\\_855849.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/26/babelia/1448562069_855849.html)>.

RODRÍGUEZ YEBRA, Martín, « Manuel Rivas: “Galicia es una máscara triste que tiene detrás un rostro que ríe” », *La Nación*, 22 de abril de 2016, <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/manuel-rivas-galicia-es-una-mascara-triste-que-tiene-detras-un-rostro-que-rie-nid1891711/>>.

SABOGAL, Winston Manrique, « Manuel Rivas: “Al escribir hay que intentar descolonizar la imaginación, crear un espacio emancipado” », *Ámbito Cultural*, 20/12/2022, <<https://www.ambito-cultural.es/blog/manuel-rivas-al-escribir-hay-que-intentar-descolonizar-la-imaginacion-crear-un-espacio-emancipado/>>.

SAINZ BORGÓ, Karina, « Manuel Rivas : « Hoy se desvanecen las escuelas de democracia ». », *Zenda*, 5 de mayo 2018, <<https://www.zendalibros.com/manuel-rivas-hoy-se-desvanecen-las-escuelas-democracia/>>.

SALAZAR, Hernando, « Manuel Rivas y el sentido de las palabras », BBC Mundo.com, 13 de abril de 2007, <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_6511000/6511831.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6511000/6511831.stm)>.

SÁNCHEZ, Mariela, « El periodismo es un cuento. Convergencias crónico-literarias en la obra de Manuel Rivas ». XVIII Congreso Internacional de Hispanistas, Buenos Aires, 2013. En: *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, anexo digital, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, págs. 403-410. <<https://xdoc.mx/preview/el-periodismo-es-un-cuento-convergencias-cronico-5dcd5e453605>>.

---, « Memorias en voz baja. transmisión oral intergeneracional : De *Os libros arden mal* a *As voces baixas* ». 2015, *Olivar*, vol. 16 (24).

SANZ VILLANUEVA, Santos, « *El último día de Terranova* », *El Cultural*, 11 diciembre 2015, <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20151211/ultimo-dia-terranova/85991537\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20151211/ultimo-dia-terranova/85991537_0.html)>.

SENABRE SEMPERE, Ricardo, *Todo es silencio*, *El Cultural*, 19/11/2010, <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20101119/silencio/1250367\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20101119/silencio/1250367_0.html)>.

TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas: “mi primer libro fue la memoria de mi madre” », Biblioteca Babad, 19, mayo 2003. <<https://www.babad.com/no19/rivas.php>>.

*Vanguardia* [La] (redacción), « El escritor Manuel Rivas: “La democracia es incompatible con el miedo” », *La Vanguardia*, 10/05/2018, <<https://www.lavanguardia.com/local/galicia/20180510/443478749620/el-escritor-manuel-rivas-asegura-que-la-democracia-es-incompatible-con-el-miedo.html>>.

VAZ, Jorge, « Lo humano en la obra de Manuel Rivas: un puente entre lo gallego y lo universal », in RODRÍGUEZ-GONZÁLEZ, Olivia, CARBALLO PIÑEIRO, Laura, BALTRUSCH, Burghard, (coord.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega II*, Universidade da Coruña, 2012, págs. 203-214.

VERA, Pilar, « Manuel Rivas escritor: “Literatura y periodismo han de actuar como espacios de *almeiro* en el mundo” », *Diario de Sevilla*, 10 de enero, 2018, <[https://www.diariodesevilla.es/ocio/Literatura-periodismo-actuar-espacios-almeiro\\_0\\_1207979349.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Literatura-periodismo-actuar-espacios-almeiro_0_1207979349.html)>.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores, « Literatura en el espacio público. Rivas y su obra : un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica », *Olivar*, vol.16, n°24, diciembre 2015, <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a02/7326>>.

---, « La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual », *Délier les langues: littératures en langues minoritaires ou minoritaires en Espagne et en Amérique latine*, Notes romantiques, Vol. 51, n° 1, 2011, p. 87-96. <[https://www.academia.edu/2940953/La\\_obra\\_literaria\\_de\\_Manuel\\_Rivas\\_Notas\\_para\\_una\\_lectura\\_macrotextual](https://www.academia.edu/2940953/La_obra_literaria_de_Manuel_Rivas_Notas_para_una_lectura_macrotextual)>.

---, « Do vivencial ao contestario: a evolución no tratamento da guerra civil na narrativa de Manuel Rivas », in DUBERT GARCÍA, Francisco, REI-DOVAL, Gabriel, SOUSA FERNÁNDEZ, Xulio C. (ed. lit.), *En memoria de tanto miragre : Estudos dedicados ó profesor David Mackenzie*, Santiago de Compostela, 2015, 96-8, págs. 237-249. <[https://www.academia.edu/14066615/Do\\_vivencial\\_ao\\_contestario\\_a\\_evoluci%C3%B3n\\_no\\_tratamento\\_da\\_guerra\\_civil\\_na\\_narrativa\\_de\\_Manuel\\_Rivas](https://www.academia.edu/14066615/Do_vivencial_ao_contestario_a_evoluci%C3%B3n_no_tratamento_da_guerra_civil_na_narrativa_de_Manuel_Rivas)>.

### III. LITTÉRATURE ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

#### III. A. Ouvrages et articles divers

ALARY, Viviane, « Représentations et mise en intrigue des processus d’écriture et de création de l’œuvre dans les romans de Juan Marsé » in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L’écritain à l’œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 59-75.

BEN HAMIDA, Alya, « L'agonie d'un espoir ; frontières, porosités et spécularités des expériences de l'échec dans la création romanesque de Miguel de Unamuno », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n°30, 2023, <<https://journals.openedition.org/ccec/15576>>.

BERMÚDEZ MONTES, María Teresa, « Nova narrativa gallega y censura franquista », *Represura*. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro, Universidad de Vigo, 2011, <<http://www.represura.es>>.

BOUHACEIN, Caroline, « La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María Merino », in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 77-92.

CARCELEN, Jean-François, *Del silencio y de las voces en Todo lejos de Alfons Cervera*, Narraplus, N°5, 2022, p. 122-134, <<https://narrativaplus.org/Narraplus5/Del-silencio-y-de-las-voces-en-Todo-lejos-de-Alfons-Cervera-CARCELEN.pdf>>.

CHAMPEAU, Geneviève, « De algunos tópicos sobre el realismo », in ESCUDERO, Xavier, NOYARET, Natalie, PEYRAGA, Pascale, *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 15-34.

DIAZ, Elvire, *Oubli et mémoire. La résistance au Franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Mondes hispanophones, n°36, 2011.

---, « Démocratie et fiction. Écriture de la Transition (1975-1982) dans le roman espagnol contemporain ». in CARANDELL, Zoraida, PEREZ SERRANO, Julio, PUJOL BERCHE, Mercè, et TAILLOT, Allison (dir.), *La construcción de la democracia en España Actores, espacios y representaciones (desde 1868 hasta la actualidad)*, Paris, nov. 2015.

DI BENEDETTO, Christine, ROMON, Eugénie, « La escritora Soledad Puértolas y el silencio », in NOYARET, Natalie et ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2018, p. 15-27.

GULLO, Anne-Sophie, « La poética del silencio en las obras de López Andrada », in NOYARET, Natalie et ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2018, p. 79-93.

HEINRICH, Marine, « L'écrivaine à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres », in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 93-106.

LARA-ALENGRIN, Alba, « Identité et polyphonie dans *De Perfil* (1966), de José Agustín », *Cahiers de Narratologie, La voix narrative*, 10/02/2001, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.7106>>.

MACCIUCI, Raquel, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », in MACCIUCI, R. (Dir.), POCHAT, M. y ENNIS, J. (Coords.). *Entre la memoria propia y la ajena: Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ed. Del lado de acá, julio 2010, p. 9-18. Disponible en: *Memoria Académica*, <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.2814/pm.2814.pdf>>.

MERLO-MORAT, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

---, « Algunas imágenes apócrifas de María y Jesús en la narrativa española contemporánea », in NOYARET, Natalie (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (III)*, Leia, vol. 32, coll. « Liminaires – Passages interculturels », Bern, Peter Lang, 2014, p. 241-266.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, « La memoria incompleta », Ciclo Conferencias Spinoza, Universidad de Utrecht, 20/10/2011, En línea: Centro Virtual Cervantes, <[https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/munoz\\_molina.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/munoz_molina.htm)>.

NOYARET, Natalie, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (1)*, Leia, vol. 32, coll. « Liminaires – Passages interculturels », Bern, Peter Lang, 2011.

---, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (2)*, Leia, vol. 32, coll. Liminaires – Passages interculturels, Bern, Peter Lang, 2012.

---, *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, Leia, vol. 32, coll. Liminaires – Passages interculturels, Bern, Peter Lang, 2014.

---, « La representación del paraíso y del infierno en la novela española actual (2000-2013) », in NOYARET, Natalie (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, Leia, vol. 32, coll. Liminaires – Passages interculturels, Bern, Peter Lang, 2014, p. 267-286.

NOYARET, Natalie, ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binge, Orbis Tertius, 2018.

OROBITG, Christine, « Les stratégies du rendre mémorable. Construction et manipulation de la mémoire dans l'*Anfiteatro de Felipe el Grande (1631)* », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 2019, <<https://journals.openedition.org/etudesromanes/9824>>.

PIERRE, François, « Du je autobiographique au jeu de la lecture : tentative de définition de la littérature espagnole post-franquiste », *Cahiers de Narratologie*, 10/02/2001 : *La voix narrative*, p. 361-374, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.10257>>.

RICHARD, Élodie, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015/3 (N° 127), p. 77-84. <<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-3-page-77.htm>>.

ROMON, Eugénie, « Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas ». in NOYARET, Natalie et ORSINI-SAILLET, Catherine, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2018, p. 31-43.

ROSA, Isaac, SANZ, Marta, « ¿Es el realismo siempre una representación de la realidad? », in ESCUDERO, Xavier, NOYARET, Natalie, PEYRAGA, Pascale, *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 35-54.

TYRAS, George, « Poétique de la mémoire : la trilogie d'Alfons Cervera », in CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco, *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, E.T.I.L.A.L., Coll. Actes n°3, Montpellier, 2002.

VICENTE FERNÁNDEZ, Francisco J., « En el centenario de *O divino sainete* de Manuel Curros Enríquez », Universidad de Murcia, *Estudios Románicos*, Vol. 5, 1989, p. 1441-1457,

<<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/80531/77771>>.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores, « La narrativa gallega de los 80, una década de búsqueda », *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 4, 1994-1995, págs. 231-236.

### III. B. Œuvres littéraires citées (hors Manuel Rivas)

CERCAS, Javier, *El impostor*, Literatura Random House, 2014.

CERVERA, Alfons, *Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, 2013.

DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, MAYORAL, Marina y ROIG, Blanca-Ana (eds.), Edicións Xerais de Galicia, 2020 [1888].

DE CASTRO, Rosalía, *En las orillas del Sar*, 1884.

---, *Cantares Gallegos*, Edición de Xavier Rodríguez Baixeras, Xerais, 1990 [1863].

FRAGA, Xesús, *Virtudes (y misterios)*, Xordica Editorial, 2020.

MAYORAL, Marina, *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara, 1994.

TORO (DE), Suso, *Españoles todos*, Barcelona, Península, 2004.

---, *Hombre sin nombre*, Barcelona, Lumen, 2006.

---, *Siete palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

UNAMUNO [de], Miguel, *Cómo se hace una novela*, edición de GÓMEZ TRUEBA, Teresa, Madrid Cátedra, 2009.

---, *En torno al casticismo*, Alianza Editorial, 2017 [1902].

VALLE-INCLÁN (del), Ramón, *Luces de bohemia: esperpento*, Espasa Calpe, 2018 [1920].

### IV. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

AA.VV., *La voix narrative*, Vol. 1 et II, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de Narratologie Appliquée (C.N.A), U.F.R. Espaces et Cultures, 2000, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Traduit du russe par Andrée ROBEL, Gallimard Tel n° 70, 12 octobre 1982.

BARTHES, Roland, KAYSER, W., BOOTH, W., HAMON, PH., *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, 1973.

---, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard Seuil, Cahiers du cinéma, 1980.

---, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Points, 1984.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Les éditions de minuit, 1964 [1946].

CHOUVIER, Bernard, MORHAIN, Yves, « Le conte : une parole virtuelle qui s'actualise ». *Cahiers de psychologie clinique*, 2010, <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2010-2-page-163.htm>>.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

LANDES-FERRALI, Sylvaine, « La voix narrative démultipliée : intertextualité classique et ironie dans les écrits proustiens », *Cahiers de narratologie*, 10/02/2001 : La voix narrative, p. 130-141, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.10197>>.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, coll. Points Essais, 1969.

---, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

---, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

---, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GOUTTEBROZE, Jean-Guy, « De l'homogénéité des formes verbales à l'indicatif comme phénomène constitutif de la structure narrative », *Cahiers de Narratologie : La voix narrative*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 10/02/2001, p. 39-51.

HEUVEN [VAN DEN], Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1989.

..., « La rhétorique du silence dans l'Amour de Marguerite Duras », *French Literature Series*, vol. 19 (1992), p. 82-93.

JOUVE, Vincent, *Qui parle dans le récit*, in *Cahier de narratologie : La voix narrative*, 10/02/2001, p. 75-90, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.10182>>.

LABELLE, Véronique, *Le silence dans le roman : un élément de monstration*, Loxias, 18, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>>.

LAVOCAT, Françoise, LECERCLE, François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. Points, 1975.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Paris, Éditions du Rocher, 2007.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », in MIGUET-OLLAGNIER, Marie, LIMAT-LETELLIER, Nathalie, *L'intertextualité*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p.17-64.

LOUVEL, Liliane, *Texte /Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1920.

MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, « Homo Fabulator », *Théorie et analyse du récit*, Paris, Actes Sud, 2003.

MOULIN-COMBES, Dorothée, « De l'écho aux faux-semblants : analyse de la voix narrative dans *Caballeros de fortuna* de Luis Landero », *Cahiers de Narratologie*, 10/02/2001, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.7125>>.

MAGRI- MOURGUES, Véronique, *L'altérité au miroir du récit : modalités et degrés d'une appropriation discursive*, Université Nice Sophia Antipolis, 2006.

ONG, Walter J., *Oralité et écriture*, Paris, Les belles lettres, 2014.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, Le temps raconté*, t. 3, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

VUILLAUME, Marcel, *Grammaire Temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

---, *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

## V. HISTOIRE, CULTURE, ANTHROPOLOGIE

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976.

BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel, « La antroponimia en Galicia en el siglo XVIII ». Santiago de Compostela, Xunta de *Galicia*, 2017, p. 191-212, <<https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A31806/attachment/ATT-0/>>.

BRETON, Philippe, LE BRETON, David, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Paris, Érès, 2009.

BUGALLAL, Isabel, « Tango con acento coruñés », *La Opinión*, A Coruña, 12/04/2008, <<https://www.laopinioncoruna.es/galicia/2008/04/10/tango-acento-corunes-25434352.html>>.

CHEVALLIER, Denis et MOREL, Alain, « Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche », Open Édition *Journal anthropologie & sciences humaines*, 5 octobre 1985, <<https://journals.openedition.org/terrain/2878>>.

CORBIN, Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2018 [Albin Michel, 2016].

DURKHEIM, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal Editor. Madrid, 1982 [*Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF Essais, 1912].

---, *Éducation et sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 [1922].

DUROUX, Rose, « La “juste mémoire” ? », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* 2, 2008, en ligne le 20 juin 2011, <<https://journals.openedition.org/ccec/833>>.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

---, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

FIDALGO CASARES, María, « Muere en Madrid el Príncipe Galín, gallego universal y el último romántico », *Mundiario*, 26/7/2015, <<https://www.mundiario.com/articulo/ACTUALIDAD/muere-principe-galin-gallego-universal-y-ultimo-romantico/20150726065137031993.html>>.

GARCI, A., « Revolución femenina: las cigarreras de A Palloza », *EntreNós*, 08/03/2021, <<https://www.entrenosdigital.com/articulo/derechos-humanos/revolucion-femenina-cigarreras-palloza/20210304130639011084.html>>.

GUITARD, Justine, « Les arènes espagnoles sous le franquisme : un espace de “contre-pouvoir” ? », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 17, automne 2016. En ligne le 31/01/2017, <<http://journals.openedition.org/ccec/6379>>.

---, « Le poids des militaires et des clercs dans le pouvoir franquiste : un facteur de stabilité et de pérennité de la dictature ? », *Diacronie (Studi di Storia Contemporanea)*, 24, 4, 2015, En ligne le 29/12/2015, <<http://journals.openedition.org/diacronie/3820>>.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950].

HALL, Edward T., *Le langage silencieux*, Points, 1984 [1959, *The silent language*].

HOMOBONO, José Ignacio, « Fiesta, tradición e identidad local », *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año n° 22, 55, 1990, págs. 43-58, <<file:///C:/Users/celia/Downloads/Dialnet-FiestaTradicionEIIdentidadLocal-144795.pdf>>.

HUETE, Cristina, « Una cátedra en Nueva York para la gaitera Cristina Pato », *El País*, Cultura, 4 de junio 2019, <[https://elpais.com/cultura/2019/06/04/actualidad/1559670839\\_704062.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/04/actualidad/1559670839_704062.html)>.

HUSSHERR Cécile, REIBEL, Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques. Ambigüités et réécritures*, Éditions ENS Rue d’ULM, 2002.



IGLESIAS, Hector, « Toponymes portugais, galiciens, asturiens et pyrénéens : affinités et problèmes historico-linguistiques », *Nouvelle revue d'onomastique*, n°35-36, 2000, p. 105-151, <[https://www.persee.fr/doc/onoma\\_0755-7752\\_2000\\_num\\_35\\_1\\_1370](https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_2000_num_35_1_1370)>.

LAFLAMME, Simon, *La notion d'identité dans les sciences sociales en Ontario français*, *Cahiers Charlevoix*, Vol. 11, Ottawa, Société Charlevoix, 2016, p. 73-112.

LE BRETON, David, *Du silence*, Paris, Métailié, coll. Traversées, 1997.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, folio histoire, 1988.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria*, Berlín, Edición tranvía, 2004.

MARUGÁN PINTOS, Begoña, « La organización de las mariscadoras como agentes de transformación social », Universidade Federal de Santa Catarina, *Em Debate*, n.7, 2012, p. 82-106, <[https://www.researchgate.net/publication/314576681\\_La\\_organizacion\\_de\\_las\\_mariscadoras\\_como\\_agentes\\_de\\_transformacion\\_social](https://www.researchgate.net/publication/314576681_La_organizacion_de_las_mariscadoras_como_agentes_de_transformacion_social)>.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1997.

PANADERO RUIZ, Diego, « La música como arma crítica social, La canción protesta en el franquismo », 30 noviembre 2018, La canción protesta en el franquismo - Archivos de la Historia, <<https://archivoshistoria.com/la-cancion-protesta-en-el-franquismo/>>.

PAOLETTI, Giovanni, « La théorie durkheimienne du lien social à l'épreuve de l'éducation morale », *Revue européenne des sciences sociales*, XLII-129, 2004, <<https://journals.openedition.org/ress/426>>.

PEÑAS RUIZ, Ana, « Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia », en GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, CARBONELL, Marta Cristina, GOLD, Hazel, THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2016, págs. 489-508. <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/112114/1/08564\\_130474\\_835\\_.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/112114/1/08564_130474_835_.pdf)>.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, DUCROT, Oswald, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

THOMÀS, Joan Maria, « El wolframio : de cuando Galicia era un *Near West* », in DOMÍNGUEZ CASTRO, Luis (coord.), *Entre o Terceiro Reich e os Aliados: Galicia e a Segunda Guerra Mundial*, Consello da Cultura Galega, 2022, págs. 117-133, <[http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG\\_2022\\_Entre-o-Terceiro-Reich-e-os-aliados\\_pp-117-136.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2022_Entre-o-Terceiro-Reich-e-os-aliados_pp-117-136.pdf)>.

VILLARES, Ramón, *Historia de Galicia*, Vigo, Galaxia, 2014.

WAGNON, Claude, *La notion d'identité régionale : une approche sociologique*, CRISPA et CURAPP, *L'Identité politique*, Paris, PUF, 1994, p. 345-352.

ZÚÑIGA, Juan Eduardo, « La Historia enriquece la invención literaria », (entrevista), *El País*, Babelia, 14/02/2003, <[https://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221_850215.html)>.

## VI. AUTRES

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires* (dictionnaire), 2009, coll. 10/18, n°1370.

GARCÍA, Xosé Lois, « No centenario de Antón Patiño Regueira », miércoles 25 de septiembre de 2019, *Galicia Digital*, <<https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.23654.php>>.

L. V. : Redacción *La Voz de Galicia*, « Las mujeres de las fábricas conserveras gallegas cuentan su historia », 25 de enero 2019, <[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/somosmar/2019/01/25/mujeres-fabricas-conserveras-gallegas-cuentan-historia/0003\\_201901G25P34993.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/somosmar/2019/01/25/mujeres-fabricas-conserveras-gallegas-cuentan-historia/0003_201901G25P34993.htm)>.

LA VOZ, « Falleceu en Vigo Antón Patiño Regueira », *La Voz de Galicia*, 06/07/2005, <[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lemos/2005/07/06/faleceu-vigo-anton-patino-regueira/0003\\_3877799.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lemos/2005/07/06/faleceu-vigo-anton-patino-regueira/0003_3877799.htm)>.

REICHARDT, Dieter, « La nueva sensibilidad martinfierrista y los desplantes de Nicolás Olivari: *El gato escaldado* », Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, 1999, p. 232-248, <[https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00001759/BIA\\_072\\_231\\_248.pdf;jsessionid=B87273617746000E8C1D38127C9030AF](https://publications.iai.spkberlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001759/BIA_072_231_248.pdf;jsessionid=B87273617746000E8C1D38127C9030AF)>.

ROUGET, Michèle, « Paradoxe et subversion dans *Hamlet* ». ENS Éditions, 1998, p. 283-327, <<https://books.openedition.org/enseditions/7224?lang=fr>>.

## INDEX DES NOMS D'AUTEURS<sup>838</sup>

- ABELLA, Ana : p. 359, 368, 467.  
ALARY, Viviane : p. 471.  
ALBERT, Mechthild : p. 467.  
ARENAS, Paula : p. 407, 467.  
BAKHTINE, Mikhaïl : p. 79, 111, 378, 379, 413, 475.  
BALTRUSCH, Burghard : p. 471.  
BARRIL, Joan : p. 465.  
BARTHES, Roland : p. 118, 129, 132, 349, 475.  
BAUDE, Frauke : p. 468.  
BAZÁN RODRÍGUEZ, Óscar : p. 303, 468.  
BEN HAMIDA, Alya : p. 472.  
BERMÚDEZ MONTES, María Teresa : p. 9, 472.  
BETTELHEIM, Bruno : p. 98, 99, 103, 476.  
BOLLO-PANADERO, María Dolores : p. 228, 465.  
BOOTH, W. : p. 159, 475.  
BORGES GREGÓRIO, Isabella : p. 288, 291, 468.  
BOUHACEIN, Caroline : p. 393, 394, 472.  
BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel : p. 234, 235, 236, 476.  
BRETON, Philippe : p. 14, 115, 457, 476.  
BUGALLAL, Isabel : p. 89, 476.  
BUTOR, Michel : p. 160, 475.  
CABALLERO, Beatriz : p. 336, 347, 466.  
CAMPOS, Débora : p. 229, 344, 355, 387, 404, 468.  
CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco : p. 334, 474.  
CANTERO, David : p. 197, 466.  
CARANDELL, Zoraida : p. 472.  
CARBALLO PIÑEIRO, Laura : p. 471.  
CARBONELL, Marta Cristina : p. 478.  
CARCELEN, Jean-François : p. 125, 472.  
CASTRO OLIVEIRA, Celia : p. 5, 42, 468.  
CASTRO VÁZQUEZ, Isabel : p. 210, 468.  
CERCAS, Javier : p. 315, 474.  
CERVERA, Alfons : p. 123, 125, 307, 312, 334, 472, 474.  
CHAMPEAU, Geneviève : p. 332, 472.  
CHEVALIER, Jean : p. 111, 140, 258, 276, 341, 351, 388, 479.  
CHEVALLIER, Denis : 232, 477.  
CHOUVIER, Bernard : p. 101, 475.  
CONSTENLA, Tereixa : p. 201, 285, 456, 468.  
CORBIN, Alain : p. 115, 144, 477.  
CRUZ RUIZ, Juan : p. 466.  
DE CASTRO, Rosalía : p. 61, 88, 116, 129, 136, 138, 142, 153, 157, 209, 210, 225, 245, 336, 338, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 374, 458, 468, 474.  
DE KERANGAL, Maylis : p. 442, 443.

---

<sup>838</sup> Excepté Manuel Rivas, mentionné de très nombreuses fois.

DESCARREGA, Audrey : p. 229, 468.  
DI BENEDETTO, Christine : p. 121, 472.  
DIAZ, Elvire : p. 283, 286, 315, 468, 472.  
DOMÍNGUEZ CASTRO, Luis : p. 478.  
DUBERT GARCÍA, Francisco : p. 471.  
DUCROT, Oswald : p. 478.  
DUPRIEZ, Bernard : p. 326, 479.  
DURKHEIM, Émile : p. 77, 233, 477.  
DUROUX, Rose : p. 477.  
ECO, Umberto : p. 118, 475.  
ELIADE, Mircea : p. 99, 260, 276, 477.  
ENNIS, J. : p. 472.  
ESCUADERO, Xavier : p. 332, 472, 473.  
ESTRADA BETANCOURT, José Luis : p. 180, 294, 338, 387, 466.  
FERNANDES CIPRESTE, Karla : p. 288, 291, 468.  
FERNÁNDEZ CID, Alfonso : p. 467.  
FIDALGO CASARES, María : p. 91, 477.  
FRAGA, Xesús : p. 198, 474.  
FUMIS, Daniela : p. 293, 468.  
GARCI, A. : p. 477.  
GARCÍA, Xosé Lois : p. 479.  
GARRIDO, Benito : p. 228, 257, 285, 468.  
GENETTE, Gérard : p. 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 65, 66, 73, 159, 161, 162, 177, 349, 362, 475.  
GHEERBRANT, Alain : p. 111, 140, 258, 276, 341, 351, 479.  
GOLD, Hazel : p. 478.  
GÓMEZ BÁRCENA, Juan : p. 467.  
GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel : p. 478.  
GOUTTEBROZE, Jean-Guy : p. 49, 167, 475.  
GUITARD, Justine : p. 79, 477.  
GULLO, Anne-Sophie : p. 14, 472.  
HALBWACHS, Maurice : p. 293, 297, 301, 477.  
HALL, Edward T. : p. 13, 115, 477.  
HAMON, PH. : p. 475.  
HEINRICH, Marine : p. 393, 472.  
HEUVEN [VAN DEN], Pierre : p. 115, 119, 121, 475.  
HOMOBONO, José Ignacio : p. 77, 477.  
HUETE, Cristina : p. 84, 477.  
HUSSHERR Cécile : p. 266, 275, 477.  
IGLESIAS, Hector : p. 236, 478.  
JOUVE, Vincent : p. 159, 174, 186, 475.  
KAYSER, W. : p. 475.  
LABELLE, Véronique : p. 121, 475.  
LAFHAIL-MOLINO, Raphaël : p. 54, 56, 60, 67, 73, 75, 476.  
LAFLAMME, Simon : p. 233, 478.  
LAKHDARI, Sadi : p. 5, 199, 210, 468, 469.  
LAMMERS, Anna : p. 144, 145, 297, 298, 469.  
LANDES-FERRALI, Sylvaine : p. 184, 475.  
LARA-ALENGRIN, Alba : p. 177, 472.  
LAVOCAT, Françoise : p. 463, 475.

LE BRETON, David : p. 13, 14, 20, 115, 118, 119, 120, 121, 134, 135, 138, 144, 145, 157, 403, 439.  
 LE GOFF, Jacques : p. 300, 301, 315, 478.  
 LECERCE, François : p. 463, 475.  
 LEJEUNE Philippe : p. 184, 185, 475.  
 LÉONARD-ROQUES, Véronique : p. 273, 476.  
 LIMAT-LETELLIER, Nathalie : p. 349, 476.  
 LÓPEZ LÓPEZ PIELOW, Fátima : p. 469.  
 LOUVEL, Liliane : p. 126, 129, 133, 476.  
 LUENGO, Ana : p. 283, 293, 299, 314, 318, 319, 478.  
 LUKÁCS, Georg : p. 476.  
 MACCIUCI, Raquel : p. 283, 315, 469, 472.  
 MAGRI-MOURGUES, Véronique : p. 177, 476.  
 MARIN, Maribel : p. 332, 335, 469.  
 MARTÍN GARZO, Gustavo : p. 253, 279, 465.  
 MARUGÁN PINTOS, Begoña : p. 288, 478.  
 MATO, Mar : p. 352, 381, 389, 469.  
 MAYORAL, Marina : p. 142, 359, 474.  
 MERLO-MORAT, Philippe : p. 269, 473.  
 MIGUET-OLLAGNIER, Marie : p. 349.  
 MITAINE, Benoît : p. 227, 228, 365, 469.  
 MOLINO, Jean : p. 54, 56, 60, 67, 73, 75, 476.  
 MOREL, Alain : p. 232, 477.  
 MORHAIN, Yves : p. 101, 475.  
 MOULIN-COMBES, Dorothée : p. 162, 167, 476.  
 MUÑOZ MOLINA, Antonio : p. 316, 339, 473.  
 NORA, Pierre : p. 334, 478.  
 NOYARET, Natalie : p. 5, 14, 42, 115, 117, 121, 125, 127, 199, 269, 270, 332, 392, 393, 394, 468, 469, 471, 472, 473.  
 ONG, Walter J. : p. 33, 34, 40, 45, 476.  
 ORDINE, Nuccio : p. 380, 413, 466.  
 OROBITG, Christine : p. 473.  
 ORSINI-SAILLET, Catherine : p. 115, 117, 127, 473.  
 PANADERO RUIZ, Diego : p. 90, 478.  
 PAOLETTI, Giovanni : p. 233, 478.  
 PAOLI, Anne : p. 392, 393, 394, 471, 472.  
 PARDELLAS VELAY, Rosanna : p. 469.  
 PEÑA, Rafael : p. 335, 469.  
 PEÑAS RUIZ, Ana : p. 286, 478.  
 PEREDA, Marcos : p. 217, 249, 254, 339, 398, 459, 460, 467.  
 PÉREZ ÁLVAREZ, David : p. 197, 469.  
 PÉREZ SERRANO, Julio : p. 472.  
 PEYRAGA, Pascale : p. 332, 472, 473.  
 PICANÇO, Luciano : p. 228, 465.  
 PIÉGAY-GROS, Nathalie : p. 362, 365, 380, 383, 384, 385, 476.  
 PIERRE, François : p. 185, 186, 473.  
 PITA, Elena : p. 407, 470.  
 POCHAT, M. : p. 472.  
 PUJOL BERCHE, Mercè : p. 472.  
 RABAU, Sophie : p. 349, 476.

REIBEL, Emmanuel : p. 266, 275, 477.  
REICHARDT, Dieter : p. 321, 479.  
REI-DOVAL, Gabriel : p. 471.  
REINOSO, Susana : p. 155, 264, 310, 381, 437, 467.  
REOLID SOLANO, Soledad : p. 470.  
RICHARD, Élodie : p. 315, 473.  
RICCEUR, Paul : p. 49, 266, 293, 295, 304, 473, 476, 478.  
RODRÍGUEZ MARCOS, Javier : p. 172, 349, 355, 470.  
RODRÍGUEZ YEBRA, Martín : p. 353, 470.  
RODRÍGUEZ-GONZÁLEZ, Olivia : p. 471.  
ROIG, Blanca-Ana : p. 142, 359, 474.  
ROMON, Eugénie : p. 121, 127, 472.  
ROSA, Isaac : p. 315, 332, 473.  
ROUGET, Michèle : p. 379, 479.  
SABOGAL, Winston Manrique: p. 461, 470.  
SAINZ BORGGO, Karina : p. 350, 467, 470.  
SALAZAR, Hernando : p. 407, 470.  
SÁNCHEZ, Mariela : p. 343, 353, 354, 470.  
SANZ VILLANUEVA, Santos : p. 371, 470.  
SANZ, Marta : p. 473.  
SCHAEFFER, Jean-Marie : p. 478.  
SENABRE SEMPERE, Ricardo : p. 50, 470.  
SOTELO VÁZQUEZ, Marisa : p. 478.  
SOUSA FERNÁNDEZ, Xulio C. : p. 471.  
TADIÉ, Jean-Yves : p. 184, 261, 262, 276, 277, 281, 295, 304, 310, 476, 478.  
TAILLOT, Allison : p. 472.  
TEJEDA, Armando G. : p. 10, 73, 160, 181, 219, 294, 329, 331, 337, 360, 386, 454, 471.  
THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores : p. 478.  
THOMÀS, Joan Maria : p. 327, 478.  
TORO (DE), Suso : p. 5, 199, 210, 276, 309, 320, 468, 469, 474.  
TYRAS, George : p. 123, 334, 474.  
UNAMUNO [de], Miguel : p. 273, 274, 284, 285, 472, 474.  
VALLE-INCLÁN (del), Ramón : p. 223, 367, 368, 369, 373, 465, 474.  
VAZ, Jorge : p. 125, 471.  
VERA, Pilar : p. 414, 471.  
VICENTE FERNÁNDEZ, Francisco J. : p. 374, 474.  
VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores : p. 6, 8, 178, 179, 261, 262, 277, 282, 296, 314, 315, 320, 354, 355, 471, 474.  
VILLANUEVA, Manuel : p. 159, 261, 262, 335, 337, 387, 389, 403, 445, 467.  
VILLARES, Ramón : p. 8, 9, 89, 478.  
VUILLAUME, Marcel : p. 49, 476.  
WAGNON, Claude : p. 233, 479.  
ZUMTHOR, Paul : p. 10, 11, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 34, 38, 75, 76, 77, 81, 97, 98, 101, 476.  
ZÚÑIGA, Juan Eduardo : p. 285, 479.

## ANNEXES

### ANNEXE 1

#### Cuesta Abajo

Si arrastré por este mundo  
La vergüenza de haber sido  
Y el dolor de ya no ser  
Bajo el ala del sombrero  
Cuantas veces, embozada  
Una lágrima asomada  
Yo no pude contener  
Si crucé por los caminos  
Como un paria que el destino  
Se empeñó en deshacer  
Si fui flojo, si fui ciego  
Sólo quiero que comprendan  
El valor que representa  
El coraje de querer  
Era para mí la vida entera  
Como un sol de primavera  
Mi esperanza y mi pasión  
Sabía que en el mundo no cabía  
Toda la humilde alegría  
De mi pobre corazón  
Ahora, cuesta abajo en mi rodada  
Las ilusiones pasadas  
No me las puedo arrancar  
Sueño con el pasado que añoro  
El tiempo viejo que lloro  
Y que nunca volverá  
Por seguir tras de su huella  
Yo bebí incansablemente  
En mi copa de dolor  
Pero nadie comprendía  
Que si todo yo lo daba  
En cada vuelta dejaba  
Pedazos de corazón

Ahora, triste en la pendiente  
Solitario y ya vencido  
Yo me quiero confesar  
Si aquella boca mentía  
El amor que me ofrecía  
Por aquellos ojos brujos  
Yo habría dado siempre más  
Era para mí la vida entera  
Como un sol de primavera  
Mi esperanza y mi pasión  
Sabía que en el mundo no cabía  
Toda la humilde alegría

De mi pobre corazón  
Ahora, cuesta abajo en mi rodada  
Las ilusiones pasadas  
Yo no las puedo arrancar  
Sueño con el pasado que añoro  
El tiempo viejo que lloro  
Y que nunca volverá

Carlos Gardel

<<https://www.letras.com/carlos-gardel/396361/>>

## ANNEXE 2

Ríe payaso, tango de 1929

El payaso con sus muecas  
y su risa exagerada,  
nos invita, camaradas,  
a gozar del carnaval;  
no notáis en esa risa  
una pena disfrazada,  
que su cara almidonada,  
nos oculta una verdad.

Ven payaso, yo te invito,  
compañero de tristezas,  
ven y siéntate a mi mesa  
si te quieres embriagar;  
que si tú tienes tus penas  
yo también tengo las mías  
y el champagne hace olvidar.

Ríe, tu risa me contagia  
con la divina magia  
de tu gracia sin par.  
Bebamos mucho, bebamos porque quiero,  
con todo este dinero  
hacer mi carnaval.

Lloras, payaso buen amigo.  
No llores que hay testigos  
que ignoran tu pesar;  
seca tu llanto y ríe con alborozo,  
a ver, pronto, ¡che mozo,  
tráigame más champagne!

Yo, también, como el payaso  
de la triste carcajada,  
tengo el alma destrozada  
y también quiero olvidar;

Yo, también, como el payaso  
de la triste carcajada,  
tengo el alma destrozada  
y también quiero olvidar;  
embriagarme de placeres  
en orgías desenfundadas  
con mujeres alquiladas  
entre música y champagne.  
Hace un año, justamente,  
era muy de madrugada,  
regresaba a mi morada  
con deseos de descansar;  
al llegar vi luz prendida  
en el cuarto de mi amada...  
es mejor no recordar.

**Música:** Virgilio Carmona

**Letra:** Emilio Falero

<<https://www.todotango.com/musica/tema/2158/Rie-payaso/>>



## ANNEXE 3

### Chessman

El mundo fue inclemente, conmigo se ensañó  
Estoy arrepentido, no soy el que fui yo  
Los libros son mis pasos, calvarios del señor  
La silla es mi descanso, que el mundo deparó

*Ya son las diez, suena el reloj  
Un paso doy, voy a mi Dios  
Con mi dolor, cargado voy  
Con mi perdón, Chessman yo soy*

Justicia de los hombres, manchada de rencor  
Angustia de mi vida, que oprime el corazón  
Oh jueces de la tierra, han muerto igual que yo  
Proceso de lo cierto, miedoso sentenció

*Ya son las diez, suena el reloj  
Un paso doy, voy a mi Dios  
Con mi dolor, cargado voy  
Con mi perdón, Chessman yo soy*

Los años me torturan, cadenas de un error  
Los días no persigo, son llanto de dolor  
Las horas me presionan, como lazos de un adiós  
Segundos no me quedan, mi cuerpo estremeció

*Ya son las diez, suena el reloj  
Un paso doy, voy a mi Dios  
Con mi dolor, cargado voy  
Con mi perdón, Chessman yo soy*

¡Oh, Dios mi Dios!

Paroles retranscrites d'après la version de Tangobar, 2013  
<[https://www.youtube.com/watch?v=17H\\_\\_jeB6v0](https://www.youtube.com/watch?v=17H__jeB6v0)>

## ANNEXE 4

### Garúa

¡Qué noche llena de hastío y de frío!  
El viento trae un extraño lamento  
Parece un pozo de sombras, la noche  
Y yo en las sombras camino muy lento  
Mientras tanto la garúa  
Se acentúa con sus púas  
En mi corazón  
En esta noche tan fría y tan mía  
Pensando siempre en lo mismo me abismo  
Y por más que quiera odiarla  
Desecharla y olvidarla  
La recuerdo más

Garúa  
Solo y triste por la acera  
Va este corazón transido  
Con tristeza de tapera  
Sintiendo tu hielo  
Porque aquella con su olvido  
Hoy le ha abierto una gotera  
Perdido  
Como un duende que en las sombras  
Más la busca y más la nombra  
Garúa  
Tristeza  
¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!

Qué noche llena de hastío y de frío  
Hasta el botón se pianto de la esquina  
Sobre la calle, la hilera de focos  
Lustra el asfalto con luz mortecina  
Y yo voy como un descarte  
Siempre solo  
Siempre aparte  
Esperándote  
Las gotas caen en el charco de mi alma  
Hasta los huesos, calados y helado  
Y humillando este tormento  
Todavía pasa el viento  
Empujándome  
Garúa

Tango de 1943 de Aníbal Toilo et Enrique Cadícamo  
Intérprete ici par Roberto Goyeneche  
<<https://www.letras.com/roberto-goyeneche/1144594/>>

## ANNEXE 5

### **O Coelho que nasceu numa couve**

Era uma vez um coelho que nasceu numa couve. Como os pais do coelho nunca mais aparecessem a couve passou a cuidar dele como se do seu próprio filho se tratasse. Com ervilhas tenras que cresciam ao seu redor a couve foi criando o coelho dentro do seu seio até que este passou a procurar a sua própria alimentação. O coelho, que tinha um coração muito bondoso, retribuindo o afecto que a couve lhe dedicava considerava-a como sua verdadeira mãe. A mãe couve e seu filhinho adoptivo foram vivendo muito felizes até que um dia uma praga de gafanhotos se abateu sobre aquelas terras. O coelho ao ver que aqueles insectos vorazes devoravam tudo o que era verde cobriu com o seu próprio corpo o corpo da mãe couve e assim conseguiu que os gafanhotos pouco dano lhe fizessem. Quando aqueles insectos daninhos levantaram voo os campos em volta passaram a ser um imenso deserto de areias e pedra. O pobre coelho, que sempre tinha vivido nas proximidades da sua mãe couve, teve de deslocar-se para muitos quilómetros de distancia a fim de procurar comida. Mas já nada havia que se pudesse mastigar naquelas terras. Passaram muitos dias e o pobre coelho estava cada vez mais magro mais magro e faminto. Então a mãe couve disse-lhe assim : “ Ouve meu filho : é lei da vida que os velhos têm de dar o lugar aos novos, por isso só vejo uma solução: assim como tu viveste durante algum tempo no meu seio, passarei a ser eu agora a viver dentro do teu. Compreendes, meu filho, o que eu quero dizer?” O pobre coelho compreendeu e, embora com grande tristeza na alma não teve outro remédio, comeu a mãe.

Pedro Oom, Actuação Escrita, edição & etc, (1980)

<<https://aviagemdosargonautas.net/2014/10/07/o-coelho-que-nasceu-numa-couve-de-pedro-oom/>>

## ANNEXE 6

### El Vidrio Roto

Hay seres superiores o siquiera diferentes y hasta opuestos al medio donde aparecen. Uno de estos seres fue Goros Aguillán, protagonista de la verídica e insignificante historia que me refirieron en la aldea, donde la comentan sin entenderla ni mucho ni poco y buscándole explicaciones a cuál más absurdas.

Goros fue el mayor de los cinco o seis hijos de un sacristán labriego, perezoso como un caracol y pobre como las ratas. No habiendo en la casa ni un ochavo moruno, ni ánimos para ganarlo trabajando, puede calcularse cómo estarían de abandonados, miserables y sucios la vivienda y sus habitantes. La morada de los Aguillanes era, sin embargo, de las más espaciosas y bien construidas de la aldehuela; pero la incuria y el desaliño la tenían transformada en pocilga repugnante. Desde que Goros (Gregorio) tuvo edad para empuñar una escoba, fabricada por él con mango de palo de aliaga e hisopo de *silbarda*, se dedicó los domingos, con el ardor de la vocación que se revela, a barrer, asear, desarañar y dejarlo todo como un espejo. Los vecinos se burlaban, su madre le puso un apodo... y él barría, redoblando su actividad, y sintiéndose en un mundo aparte, superior, lejos de su gente, dentro de una existencia más noble y refinada, que no conocía, pero presentía con una especie de intuición, y de la cual sólo un tipo se había presentado ante sus ojos: el pazo del señor, con sus anchos salones mudos y graves, y sus ventanas de colores claros. Justamente Goros sufría un diario tormento al ver en la ventanuca del tabuco, donde dormían hacinados él y otros cuatro hermanitos, un vidrio roto, del que apenas quedaban picos polvorientos adheridos al marco, y que se defendía por medio de un papel aceitoso pegado con engrudo. ¡Si Goros hubiese tenido dinero...! Cada mañana, al despertarse, la vista del vil remiendo en el cristal le producía la misma impresión de rabia. No lo decía. ¿Para qué? Su padre le hubiese contestado que así estaban los vidrios de la parroquial; su madre, más viva de genio, le hubiese soltado un pescozón...; y en cuanto a los chiquillos, le mirarían atónitos: retozaban tan felices en la porquería como los patos y las gallinas en la charca y el cieno del corral.

A los quince años, Goros, poniendo por obra lo que meditaba, logró colarse de contrabando o polisón en un transatlántico que partía de Marineda con rumbo a la América del Sur. Empezaba a realizar su mundo propio, huyendo de aquel mundo inmundo —claro es que a él no se le hubiese ocurrido el juego de palabras— en que el destino le había confinado. Y es el caso que, al perder de vista la costa, al divisar a lo lejos como un ligero centelleo rojo que se extinguía, el relumbrar de las acristaladas galerías marinedinas, sintió una pena rápida, sorda, una punzada en el corazón, que era amor hacia lo que dejaba, detestándolo. ¡Anomalía de nuestro ser, espuma del mar de contradicciones en que nadamos!

El sentimiento de cariño de lo dejado atrás fue acentuándose con el tiempo. Goros, después de privaciones crueles y trabajos de bestia, empezaba a salir a flote. Así que sentó el pie en terreno firme, medró aprisa. Su inteligencia comercial, su olfato del *confort* moderno le adquirieron la estimación de sus patronos; asociado al negocio, le imprimió vuelo sorprendente; la riqueza, sólo deseada para satisfacer ciertos pujos artísticos de goce en el arte ajeno —porque artista creador no lo sería nunca—, acudió a sus manos. ¡A las del artista sería más difícil que acudiese...! Y Goros, una mañana, se despertó en camino de millonario, viendo el porvenir al través de lunas anchas, transparentes, sin una mota de polvo...

Más que nunca se acordó de la vieja casa de los Aguillanes, del feo vidrio roto y tapado con papel churretos, que el aire hacía bambolear y las moscas nublaban con nube rebullente y zumbadora... Ya había girado distintas veces regulares cantidades para librar de quintas al hermano, para la grave enfermedad de la madre, para la boda de la hermanita, que se estableció poniendo en Areal una tienda. Era un gotear continuo; cada correo traía una súplica plañidera, dolorosa, un ¡ay! de la estrechez. Ahora consideró Goros que estaba en el caso de adelantarse, sin esperar a que le rogasen humildemente. Y giró rumboso un bonito pico: seis mil pesos oro, para que fuese sin tardanza reparada, restaurada, amueblada y arreglada decorosamente la casa patrimonial. «Que pongan en las ventanas vidrios bien fuertes, bien hermosos; que muden *aquel roto*, y que la criada, porque es preciso que mi madre tenga una criada para su servicio, los lave de vez en cuando. Lo encargó mucho. En los vidrios sucios está el germen de mil enfermedades, os lo advierto...» Y Goros, que ya era don Gregorio, escrito este párrafo, probó un bienestar íntimo y dulce, figurándose cómo estaría la vetusta mansión, antes tan miserable y hoy asombro de la aldea; pintada, encalada, con ventanas espejeantes al sol, y un huerto-jardín, cultivado por jornaleros, sin que el achacoso padre tuviese que encorvarse para destripar terrones...

Cuando tales imágenes asaltan la mente, engendran tentación irresistible de ir a contrastarlas con la realidad. Cada vez más fáciles y cortos los viajes, puestos en marcha los asuntos, don Gregorio decidió presentarse en su aldea de *sorpres*a —es el programa seguro de todo indiano—. Y así pensado, así hecho. Desembarcó en Marineda, donde nadie le conocía; alquiló el primer coche que vio enganchado al pie del muelle, cargó en él solo el magnífico saco de mano, y con voz que temblaba un poco, ordenó: «A Santa Morna...» Él mismo, no sabría expresar lo que embargaba su espíritu... Si consiguiese llorar, se sentiría completamente dichoso. Pensaba, más que en la familia, en la casa, el domicilio... ¡Qué emoción encontrar viva, reinozada, a la caduca, a la triste mansión! Y ofrecía propina al cochero para que volase.

Al avistar el sitio soñado, dudó de sus ojos... Porque la fe tiene esta rara virtud: creemos que es lo *que debía ser*, y descreemos de la evidencia... Allí estaba la casa, allí, pero idéntica a como don Gregorio la había dejado al marchar: el mismo montón de estiércol a la puerta, el mismo charco infecto que las lluvias habían saturado del hediondo puré del estercolero, iguales carcomidas puertas despintadas, igual fachada de tierra y pizarra, donde las parietarias crecían... ¿Es esto posible, santo Dios?

Se precipitó adentro como una bomba... En vez de abrazar, pidió cuentas. El padre, tembloroso, casi se arrodillaba ante aquel señor adinerado, que era su hijo.

—¡Válganos, San Amaro!... Goros... mi alma... fue una cosa así... No fue con mal pensar... Mercamos tierras, santo bendito, con los santos cuartos que mandaste... La casa, buena está para nosotros; así Dios nos dé casa en el cielo...

—Y puedes subir —añadió, triunfalmente, la madre—, y has de ver que mudamos el vidrio a la ventana, como disponías...

Don Gregorio se lanzó a su tabuco, la mísera habitación donde aleteaban los sueños de la niñez. Era cierto: en el sitio del vidrio roto habían colocado uno nuevo, verdoso, manchado de masilla. No supo don Gregorio lo que le pasaba, qué conmoción sentía. ¡El vidrio aquel! Tanto como lo había mirado al despertarse, guiñando los ojos al sol que en él reía, a pesar de las impurezas, de las inmundicias, de que no se acordaba ya. Por aquel vidrio roto le entraban el fresco y el olor del campo, y hasta las moscas eran de oro sobre él, y hasta sus aristas fulguraban a veces. Y volviéndose tristemente a su madre, murmuró:

—¡Vaya por Dios! ¡Quitar el vidrio...!

\*\*\*\*

Y en la aldea de Santa Morna no saben por qué el indiano se fue tan cabizbajo y tan cariacontecido, cuando su madre, según ella repite, le había complacido en casi todo.

Emilia Pardo Bazán

<<https://biblioteca.org.ar/libros/8309.pdf>>

## ANNEXE 7

### *Demolition writer*

Homero era un capullo. La bronca de Troya, una de las hazañas bélicas revispor Corín Tellado. Lo del talón de Aquiles es para morir, pero de risa. La Odisea es la historia de un gallego que alucina en un barco. Y el Shakespeare ese, ¿qué?, ¿qué me dicen? Escribió unos sketches por la cara para hacerse una casita de campo, comer queso y ponerse morado de tintorro importado. Carne de subvención. Y lo de Cervantes, bueno, eso ya es de coña. Pasó a la celebridad por la historia de un pirado de provincias que se hacía acompañar por un paleta que parecía salido de un chiste de Lepe. Además, se los ponían de todas las tallas. Los cuernos, quiero decir. Y después, ¿quién viene después? Déjame pensar. Lo tengo en la punta de la lengua. ¿Capote? ¿Bukowski? ¡Ah, no, coño! ¡Quevedo! Ese tuvo un follón de narices con otro, raro como un perro verde, el Góngora. Creo que, en el fondo, también era por lo de la Moncloa. Lo que pasa es que le salió mal y acabó en el trullo. Por ahí fuera, no veas. El Goethe, un beneficiado de cuidado. Tenía cara de Visa oro. Y el Stendhal, mucho rollo de novela psicológica, pero después, venga, a hacerle la pelota a Napoleón. Bonaparte por aquí, Bonaparte por allá. ¡Si es que están todos pringados! Y el que no, un soplapollas. O una calamidad. El Kafka ese, todo el día con el rollo del padre. ¡Oye, todos tuvimos padre y sobrevivimos! El tío tenía también una fijación con los bichos. Se transforma en cucaracha, o algo así repelente. El Melville se lo montó con un bicho más grande. Dicen que si simbolismo, que si Greenpeace, que si no sé qué. Un coñazo de ballena, eso es lo que era. ¿El Faulkner? Un boinas. Estilo berza leonés, pero en plan Mississippi. Se ponía ciego de whisky en el crepúsculo. Scott Fitzgerald le pegaba al gin-tonic. Un señorito. Ya puestos con los norteamericanos, debería decir algo de Jorge Luis Borges, que era un porteño acomplejado por no haber nacido en Inglaterra. Este se creía la película, o sea, escribía pero muy en plan ajedrez. Lo salvarán los tangos y un poema que dedicó a España. Uno que dice: «España del inútil coraje...incesante y fatal». Bueno, en fin, punto y aparte. Pessoa, ahí al lado, una necesidad. Saudade. ¿De qué tenía saudade? ¿De España? Hombre, de España, creo que no. Pero no le vendría mal una española que le diera algo de caña, a ver si se le pasaba el desasosiego. Bien atendido estaba el Galdós, pero claro, se le ha puesto cara de billete. Como a Rosalía de Castro, la pobre. Hay otros que también tienen cara de billete pero no digo nada, porque uno es un señor. Y además, lo que hay en España es mucho cotilleo, mucho marujeo, las lenguas afiladas como navajas en la barbería de Calimala. Yo a lo mío, o sea, que el Juan Ramón Jiménez era un Rabindranath Tagore pero en burrito. Platero y tú. Je, je. Walt Disney a su lado parece Jack el Destripador. Y también está Federico, el García Lorca, que hacía coplas y tal, pero que no es para tanto. También hace coplas Marujita Díaz en el programa de Encarna y no le dedican tesis universitarias. Todo está muy exagerado. Ya me dirán el Unamuno, qué manera de complicarse la vida, y todo para escribir unos cuantos refranes. Como Ortega. Yo soy yo y mi circunstancia. ¡Toma filosofía! Eso ya lo dijo John Balan, el hombre orquesta, gran comedor de fanecas. ¿Y Azorín? Escribía frases cortitas porque cada uno escribe como es. Baroja era bruto, un leñador ilustrado. Rubén Darío, un vendedor de bisutería. ¿Antonio Machado? Un maestro de escuela que se aburría. Tiene cara de buena persona, pero una cosa es la literatura y otra Manos Unidas o Médicos sin Fronteras. Y León Felipe recitaba, más que nada. Pero es que en España levantas una piedra y te sale un tío con un hatillo de poemas. Hay mucho cantamañanas. Mucho lírico. Mucho mamón. Yo es que soy prudente pero el día que me cabree voy a repartir caña a mansalva. Como me tiren de la lengua, me voy a poner hecho un obelisco. Digo, un basilisco. Voy a entrar a saco. A la yugular. Van a saber lo que vale un peine toda esa pandilla de pelotudos. Voy a ponerlos guapos.

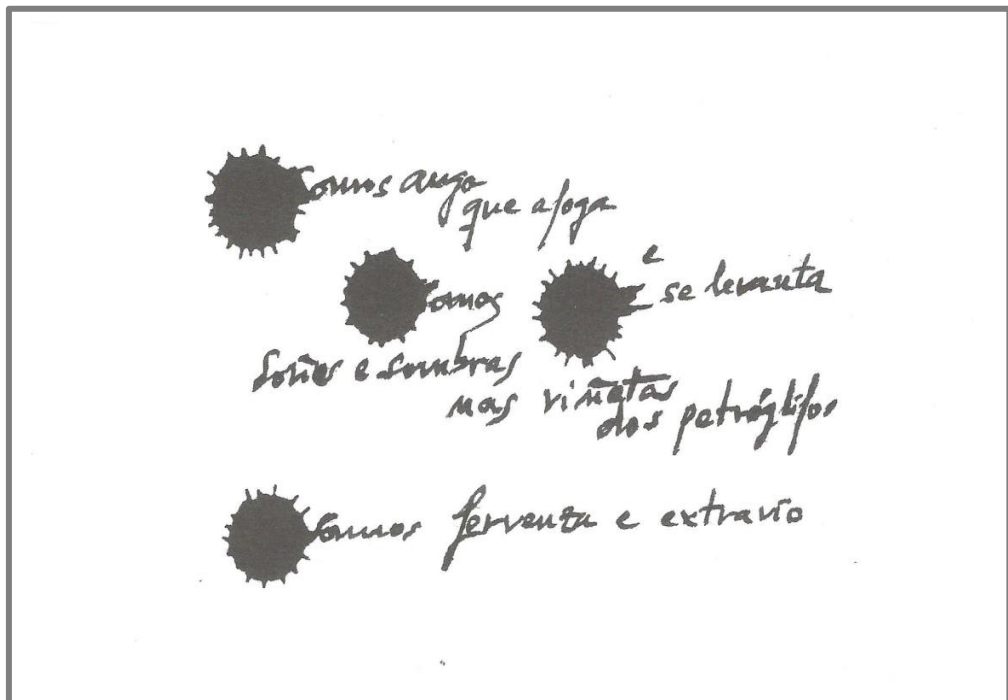
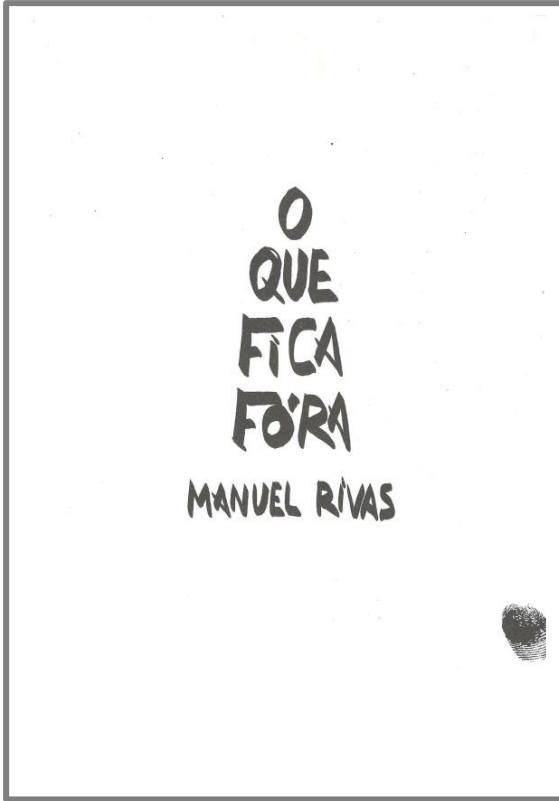
Y todos los citados, si se dan por aludidos, empezando por el capullo de Homero, lo que tienen que hacer es defenderse y no refugiarse en el silencio de los sepulcros. Aquí los espero. Juntos, o de uno en uno.

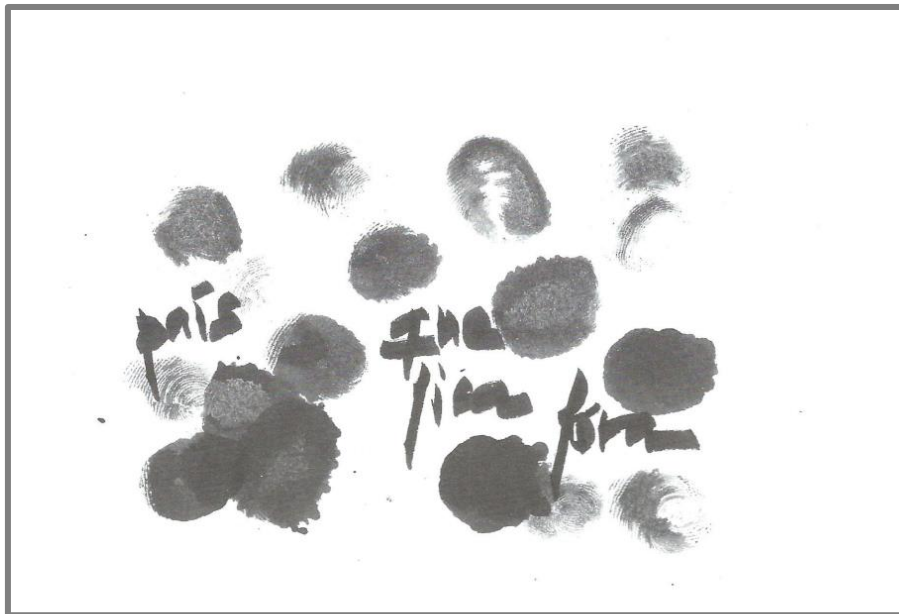
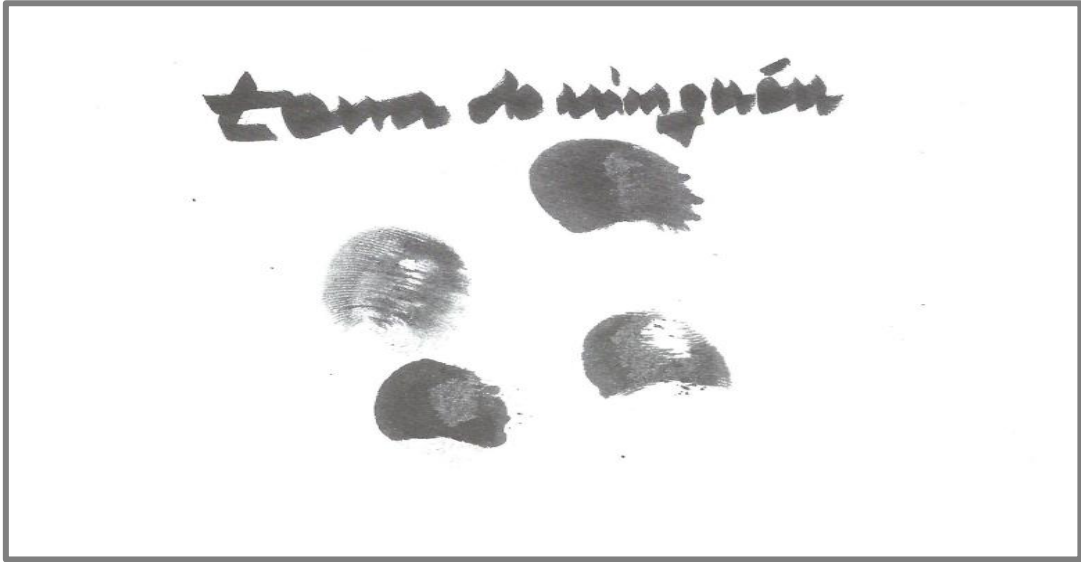
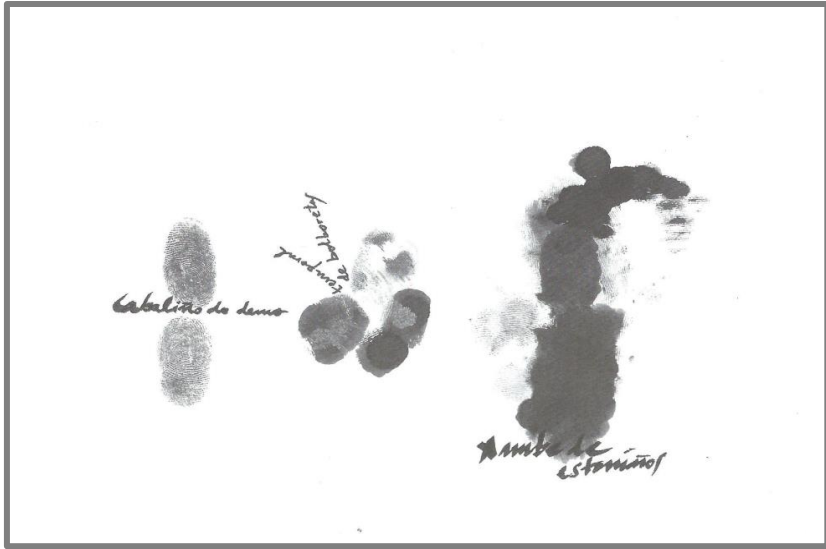
Manuel Rivas, *El periodismo es un cuento*, Alfaguara, 1997, (p. 424).



ANNEXE 8

O que Fica Fóra





## **Parole et silence dans l'œuvre romanesque (2000-2015) de Manuel Rivas.**

**Résumé :** Manuel Rivas est l'un des auteurs les plus reconnus de la littérature galicienne. Il a participé à la reconnaissance de sa région au niveau national et international car ses œuvres mettent à l'honneur le peuple galicien, sa langue et ses traditions. Cette étude s'attache à explorer la question de la parole et du silence dans cinq de ses œuvres en prose publiées entre 2000 et 2015, dans lesquelles l'oralité revêt une grande importance. Dans un premier temps, nous explorons les différents modes de prise de parole qui permettent de faire entendre un concert de voix. La deuxième partie est consacrée à l'identification de ces voix ainsi qu'à leur manifestation et leur rôle dans l'Histoire. Enfin, la dernière partie est l'occasion d'analyser les voix littéraires de Galice entendues ainsi que la conception de la littérature défendue par l'auteur.

**Mots-clés :** Manuel Rivas – parole – silence – mémoire – Galice – littérature espagnole contemporaine.

**Summary :** Manuel Rivas is one of Galicia's most renowned literary figures. He has contributed to the national and international recognition of his region through his works, which honour the Galician people, their language and traditions. This study explores the question of speech and silence in five of his prose works, published between 2000 and 2015, and in which orality plays a key role. The first part of the study explores the different ways in which speech occurs and how it turns into a chorus of voices. The second part focuses on identifying these voices, how they rise and become heard as well as their historical significance. Finally the last part is an opportunity to analyse the Galician literary voices heard in the novels as well as the author's view on literature.

**Keywords :** Manuel Rivas – speech – silence – memory – Galicia – contemporary Spanish literature