

Essai, hybridité et ironie chez Suso de Toro

Benoit Mitaine

▶ **To cite this version:**

Benoit Mitaine. Essai, hybridité et ironie chez Suso de Toro . Les Cahiers de l'ILCEA, 2003, Essais sur l'essai, 4, pp.133-147. hal-01721798

HAL Id: hal-01721798
https://u-bourgogne.hal.science/hal-01721798

Submitted on 8 Mar 2018

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.

Les Cahiers de l'*ILCEA*

numéro 4 – 2003

Essais sur l'essai

INSTITUT DES LANGUES ET CULTURES D'EUROPE ET D'AMÉRIQUE

GRENOBLE 3

Revue **Les Cahiers de l'*ILCEA***

Université Stendhal-Grenoble 3
BP 25 38040 Grenoble cedex 9

ISBN 2-9515849-1-1 ISSN 1639-6073
Prix : 13 euros

Les Cahiers de l'*ILCEA*

numéro 4 – 2003

Essais sur l'essai

Travaux réunis
par Michel Lafon & François Genton

Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique
Université Stendhal-Grenoble 3

Essai, hybridité et ironie chez Suso de Toro

BENOÎT MITAINE
Université Stendhal-Grenoble 3
ILCEA (CERHIUS)

L'essai – ce « bâtard », comme l'appelait Adorno lorsqu'il voulait se faire l'écho de ses compatriotes Allemands les moins convaincus des vertus de ce genre –, a souvent été comparé, dans une perspective taxonomique, aux autres genres littéraires. Ces comparaisons, qu'elles soient analogiques ou différentielles, si elles portent leurs fruits, mettent aussi en exergue la complexité d'un genre inauguré à la fin du XVI^e^ siècle par Montaigne.

Il est ardu de dégager l'essai des différentes gangues dont il est revêtu au cours de son élaboration : de facture tantôt journalistique, tantôt autobiographique, l'essai s'aventure aussi volontiers sur les territoires de la fiction, aux dépens du primat factuel qui le caractérise normalement. L'essai est une œuvre composite produite par des auteurs qui sont eux-mêmes souvent pluridisciplinaires. Le phénomène dont il est ici question est particulièrement répandu en Espagne où les écrivains, dès que leur succès est avéré, jouissent d'un accès privilégié au monde de l'actualité et de l'information. C'est le cas de figure de Suso de Toro (Santiago, 1956) qui, depuis quelques années, peut aisément s'exprimer dans la presse nationale ou régionale.

Dans ces cas précis d'auteurs à activités multiples travaillant sur deux matières différentes (d'un côté l'actualité, la société, de l'autre l'imaginaire), la relation que l'essai entretient avec les autres genres n'est plus simplement analogique, mais ombilicale, car on peut difficilement concevoir dans la production d'un auteur unique un cloisonnement parfait entre ses écrits factuels et fictionnels[1]. Une relation de consubstantialité, aussi minime soit-elle, doit nécessairement s'ensuivre : les uns alimentant les autres, et inversement.

1. C'est d'autant plus vrai que lorsque la presse loue leur service, ce n'est pas pour qu'ils traitent l'actualité en journaliste, mais bien avec leur vision subjective et leur style d'écrivain libre penseur.

Le premier constat qu'il s'agira d'établir est que chez Suso de Toro les imbrications essai-fiction ne sont pas uniquement d'ordre générique, au sens large, comme on peut l'observer à de nombreuses occasions, mais peut-être plus encore de l'ordre intentionnel. Il s'agit là d'un phénomène qu'on ne saurait pleinement appréhender sans s'intéresser d'abord aux caractéristiques du champ littéraire galicien. En effet, la conflictualité particulière qui règne dans les espaces littéraires dominés donne naissance à des écrivains souvent bicéphales qui sont à la fois praticiens et théoriciens. La conscience d'appartenir à une « littérature mineure » rend les acteurs de ces espaces souvent moins innocents et mieux à même de critiquer et de juger. Ceci est spécialement vrai dans le cas de Suso de Toro qui se sert de ses essais comme de véritables armes pour condamner certaines pratiques ou, au contraire, en encourager d'autres. En clair, l'essai serait la partie analytique, théorique de son œuvre romanesque, le lieu où il peut révéler ses véritables intentions et même plus globalement, son projet littéraire. Cette étude, plutôt que d'entrer dans le débat poétique et théorique des formes de l'essai, s'attachera à mettre en valeur la portée d'une modalité expressive qui leur est commune : l'ironie. Celle-ci, dont Suso de Toro fait un usage quasi systématique dans les œuvres ici sélectionnées, ne serait-elle pas la cause première de l'hybridité entre essai et fiction ? Cette question en amène une autre : les littératures périphériques font-elles un usage plus massif et généralisé de l'ironie que les littératures centrales, et si oui, cette ironie doit-elle être interprétée comme un procédé de masquage des tensions externes qui perturbent en permanence ces espaces ? En d'autres termes, l'ironie pourrait être à percevoir comme un procédé de fictionnalisation de l'essai en tant que figure poétique et de factualisation de la fiction, dès lors qu'elle serait un écho, une interférence symbolisant le hors-texte, c'est-à-dire une forme de modélisation référentielle.

Présentation des œuvres

De Toro compte actuellement quatre essais dans sa bibliographie pour plus d'une dizaine de fictions. Notre corpus se limitera à deux exemples de chaque genre : d'un côté *Caixón desastre* (Vigo, Xerais, 1983) et *Polaroid* (Vigo, Xerais, 1986), qui sont ses deux premiers romans (de jeunesse), et de l'autre, *F.M.* (Santiago, Positivas, 1991) et *Parado na tormenta* (Vigo, Galaxia, 1997), deux essais qui se marient bien pour l'occasion[2].

2. Les deux autres essais sont de nature très différente : *Unha memoria da esquerda nacionalista (Camilo Nogueira e outras voces)*, Vigo, Xerais, 1991, est un essai journalistique

Caixón desastre et *Polaroid* présentent de nombreux points communs: romans courts, le premier faisant une soixantaine de pages articulées en six histoires plus ou moins indépendantes, le second faisant cent quarante pages pour plus de cinquante fragments textuels, ils doivent tous les deux leur succès (moins éditorial que critique) à un potentiel destructeur, provocateur et démystificateur, jusqu'alors inédit en Galice. Ces textes sont à voir comme l'expression d'une exaspération ressentie face aux formes anciennes et aux textes canoniques qui constituent le panthéon littéraire galicien. Ces deux livres ont ouvert une brèche qui ne se refermera plus, séparant définitivement les partisans d'une littérature nationaliste, c'est-à-dire locale et ethnocentrique, des partisans du renouveau littéraire, de l'ouverture sur le monde, d'une littérature qui serait en un mot, internationale.

F.M. et *Parado na tormenta*, bien que postérieurs de plus de dix ans aux deux fictions qui les précèdent, ne sont ni plus tendres, ni plus sages. Le premier est un recueil composé d'environ quatre-vingts chroniques ou articles journalistiques, tous publiés dans la presse galicienne (essentiellement *La Voz de Galicia*) entre 1988 et 1991. Le second est aussi un recueil de textes de nature majoritairement journalistique (on en compte soixante-six), mais mis à part quelques uns, tous sont inédits. On retrouve dans ces deux volumes les mêmes préoccupations et obsessions sociales et culturelles: une vive inquiétude mêlée de fascination pour les nouvelles technologies (information, communication, médecine, etc.) qui se font chaque jour plus présentes dans nos vies et qui, forcément, modifient nos habitudes et comportements; une réelle préoccupation pour l'essor artistique de la Galice, avec un intérêt tout professionnel pour la littérature; une passion pour les écrivains Irlandais que sont Joyce et Beckett, pour la culture allemande (la musique classique, Hölderlin, Benjamin, le Bauhaus, etc.), pour le roman noir américain et Jim Thompson plus spécialement, etc.

Dans cette multitude de sujets abordés, que d'aucuns qualifieraient de «libertinage d'idées[3]», seuls nous intéresseront les textes qui concernent le système littéraire galicien, c'est-à-dire ceux qui sont susceptibles d'être mis en relation avec les écrits fictionnels de l'auteur, que ce soit pour leur valeur théorique ou analytique, ou pour leur valeur programmative (les buts de l'auteur).

sur le nationalisme et la gauche galicienne alors que *El pueblo de la niebla. Un viaje en el tiempo por la cultura celta*, Madrid, El País/Aguilar, 2000, est pour moitié livre de légendes celtes (les aventures de Cuchulain) et livre d'histoire sur la pénétration celte en Galice.

3. Pierre Glaudes & Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 73.

Les littératures périphériques

Les littératures périphériques sont confrontées à plusieurs problèmes très spécifiques qui ont pour conséquence première de rendre le système littéraire statique et non plus évolutif, comme il devrait l'être. Le dynamisme, c'est-à-dire la contestation des anciens par les avant-gardes, entraîne des changements de forme, de mode, qui empêchent la production artistique de se fossiliser. C'est ce que Bourdieu décrit lorsqu'il parle de « temporalité du champ de production artistique » :

> l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes ; c'est la *lutte* même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise. [...] *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps[4].

L'absence de véritables avant-gardes contestatrices tend à scléroser le système qui au lieu de se régénérer en permanence est simplement reproduit. Dans ces systèmes littéraires déficients où le capital artistique est souvent faible, le phénomène de canonisation est excessif et freine l'évolution normale du champ. Ce cas de figure est celui de la Galice où un certain nombre d'auteurs du début du siècle, les premiers écrivains nationalistes qui, restaurant la conscience nationale, redonnèrent du prestige à la langue, ont vite été transformés en héros nationaux.

Mais surtout, à la fossilisation du capital littéraire par canonisation excessive ou, à l'inverse, par rejet total des œuvres innovantes, il faut ajouter les trois points que Deleuze et Guattari retiennent pour caractériser ce qu'ils appellent les littératures mineures : a) la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation, b) tout y est politique, c) tout prend une valeur collective[5]. La notion de déterritorialisation mérite explication car elle est quelque peu sibylline. Pour les deux philosophes, le phénomène de déterritorialisation se produit en littérature lorsqu'une minorité adopte une langue majeure autre que la leur (Kafka, Tchécoslovaque vivant à Prague, mais qui écrivait en allemand, en est un parfait exemple). Le sentiment de déterritorialisation se traduit dans le texte littéraire par deux figures de l'excès : ou l'auteur surinvestit son texte en le gonflant de « toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un ésotérisme », qui tend en fin de compte à reterritorialiser ce qui a été perdu (cas de Joyce, Meyrink, Brod), ou à l'opposé, l'auteur exa-

4. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992 (Points essais n° 370), p. 261.
5. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 (Critique), p. 29-33.

gère le sentiment de déterritorialisation en appauvrissant au maximum la langue d'emprunt qu'il utilise (attitude de Kafka, Beckett, etc.).

Les deux autres dimensions, collective et politique, sont à lier au sentiment nationaliste exacerbé que connaissent toutes les nations dominées. Il n'est pas étonnant que Deleuze et Guattari aient vu en Kafka le paradigme des auteurs issus des littératures mineures étant donné la lucidité peu commune dont il témoigne dans son *Journal* à propos de la faible autonomie de l'espace littéraire national tchécoslovaque. Il a certainement été l'un des premiers à reconnaître que «l'affaire individuelle» qu'est l'écriture devient vite une affaire collective, mais aussi à admettre «la fierté et le soutien qu'une littérature procure à une nation vis-à-vis d'elle-même et vis-à-vis du monde hostile qui l'entoure[6]».

Fredric Jameson fera date en 1986 en établissant que: «all third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*[7]». Cette systématisation, beaucoup plus sociologique, représente une avancée considérable par rapport à Deleuze et Guattari qui donnent une définition un peu trop étriquée des littératures mineures. Cet article a eu le mérite d'établir que le nationalisme littéraire est un corollaire de l'impérialisme, dès lors que l'on s'accorde à le reconnaître comme une source de violence, de domination, de contrôle, de pouvoir, etc[8]. Rien de surprenant à ce que cette définition marxiste de l'impérialisme ait séduit les nationalistes Galiciens. Ils y ont reconnu un portrait assez fidèle de l'Espagne, en même temps, *ipso facto*, qu'ils se sont découverts des liens évidents avec les pays du tiers-monde. La dédicace que fait Suso de Toro dans *Land Rover* (1988) «Au Nicaragua, au Salvador, à la Palestine, et à tous les peuples du tiers-monde», serait peut-être d'ailleurs à lire comme une référence directe aux théories de Jameson.

La conséquence première de cette conscience nationale omniprésente, ou peu s'en faut, dans les littératures périphériques, est que se produit une interaction néfaste entre le champ politique et le champ littéraire, ce dernier assumant certaines fonctions qui lui sont étrangères. Le champ littéraire parasité par le politique se voit privé de l'autonomie

6. Franz Kafka, *Journal*, 24 décembre 1911, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1976 (La Pléiade), p. 194, cité par Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 275-281.

7. Fredric Jameson, «Third-world literature in the era of multinational capitalism», *Social text*, n° 15, automne 1986, p. 69.

8. Cf. Jameson, «Modernism and imperialism», in *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990; trad. française de P. Lurbe, «Modernisme et impérialisme», in *Nationalisme, Colonialisme et Littérature*, Lille, PUL, 1994, p.46.

nécessaire pour produire de vraies œuvres, dégagées d'une trop forte tension référentielle et d'un militantisme qui réduisent considérablement leur portée esthétique. C'est en tout cas le constat que fait Antón Figueroa :

> Le texte littéraire est art et jeu, permanent et gratuit or, en situation B [*i.e.* de domination], il est pourvu d'une immédiateté qui limite le fait esthétique, d'un sérieux qui tend à éliminer les aspects ludiques et d'un caractère « documentaire » excessif qui restreint sa transcendance [9].

Canonisation abusive, caractère militant, collectif, politique, c'est contre tout cela, qui renvoie de près ou de loin aux littératures mineures d'une part, mais surtout, aux littératures nationalistes (notion beaucoup plus large) d'autre part, que Suso de Toro lutte dans ses essais et dans ses fictions. Malgré le caractère excessivement réducteur que nous avons donné au problème des littératures périphériques [10], il faudra se contenter de ces quelques remarques à simple vocation informative afin de mieux profiter des textes de l'auteur qui doivent venir illustrer de façon concrète nos propos.

L'essai : indignation et hérésie

Suso de Toro jouit d'une réputation tout à fait à part en Galice où il est considéré comme l'écrivain révolutionnaire par excellence, l'écrivain de l'innovation qui, par son caractère profondément iconoclaste et irrévérencieux, a permis en peu de temps de montrer que le retard culturel accumulé par la Galice depuis plusieurs siècles était surmontable. Luciano Rodríguez, universitaire à La Corogne, donne un bon aperçu de cette image fortement contestatrice :

> Suso de Toro representa la línea más rupturista y crítica de la narrativa gallega última. Con un lenguaje desmitificador e irónico, el autor somete a crítica la situación social y política de una Galicia por la que siente un profundo amor odioso. Corrosivo y lúcido, crítico y beligerante, su escritura supone el intento más cabal de acercarnos a la realidad social, cultural y política con una mirada

9. Antón Figueroa & Xoán González Millán, *Communication littéraire et culture en Galice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 24.

10. Pour plus d'information sur ce sujet, voir les ouvrages déjà cités de Deleuze & Guattari et de Pascale Casanova, mais aussi d'Itamar Even-Zohar, « polysystem studies », *Poetics today*, n° 11, 1, p. 1-268 (numéro spécial), et plus particulièrement le chapitre « Laws of literary interferences » (p. 53-78). Pour connaître le cas particulier de la Galice, on lira les deux ouvrages de référence que sont *Diglosia e texto* (A. Figueroa, Vigo, Xerais, 1988) et *Silencio, parodia e subversión* (X. González-Millán, Vigo, Xerais, 1991).

que nos permita seguir pensando en el futuro, sin olvidar los posos amargos de una historia que se nos muestra debajo de cada piedra [11].

On retrouve fréquemment abordé dans les essais de l'auteur ce que l'on a observé plus haut au sujet des littératures périphériques. La politisation du discours littéraire est par exemple au cœur d'un texte dont le titre est déjà tout un programme: «Literatura, ideoloxía, política» (*F.M.*, p. 104-105). Suso de Toro reprend un certain nombre de difficultés relevées par Kafka, mais avec une connaissance et une conscience plus aiguës du problème qui le poussent à admettre que, même s'il est certain que tout énoncé ou texte est idéologique, le texte littéraire galicien a beaucoup souffert – et souffre encore, mais dans une moindre mesure – d'un excès d'idéologie. «De todas maneiras teño moi claro que hai que pagar un prezo por todo e a literatura galega pagou un prezo en calidade pola propaganda que leva feito [12]» (p. 104). Plus tard, il rejoint parfaitement la position d'Antón Figueroa (voir *supra*) lorsqu'il souligne l'impossibilité d'un mariage harmonieux entre esthétique et propagande: «as boas intencións son enemigas de todo o útil, e desde logo da boa literatura» (p. 105).

C'est encore cette écriture d'un «autre âge» et, plus largement, la persistance de tout un système institutionnel, qui continue de promouvoir les arrière-gardes littéraires, que dénoncent des textes comme «Día das letras Zombies» (*F.M.*, p. 86-88) ou «A literatura no aire libre» (*Parado na tormenta*, p. 179-183). Dans le premier texte, il s'attaque au conservatisme des hommes politiques ainsi qu'à celui de la Real Academia Galega dans leurs façons de concevoir *O día das Letras Galegas* [13]. Pour Suso de Toro, cette fête, à force de rendre honneur à des auteurs anciens et décédés, tend à faire passer d'une part la culture galicienne pour une relique et d'autre part la langue galicienne pour une langue morte:

> [o día das Letras Galegas é] útil para transmitir unha vez máis que o galego é o idioma dos mortos [...]. Lóxico que ese ritual funerario o oficien os sacerdotes desa institución ectoplásmica chamada Academia «Gallega» (sic). [...] para

11. «Poesía y narrativa gallegas, proceso de diálogo», in *Foro hispánico. Revista hispánica de los Países Bajos*, n° 14, mars 1999, p. 54-55.

12. Nous proposerons une traduction en français pour chacune des citations faites en galicien, excepté lorsqu'elles nous sembleront particulièrement évidentes. «De toutes manières, il est très clair pour moi que tout se paye et la littérature galicienne a payé en qualité pour toute la propagande qu'elle a véhiculée.»

13. Inaugurée en 1963 pour commémorer le centenaire de la publication des *Cantares gallégos* de Rosalía de Castro, *O día das Letras Galegas* est devenue, tous les 17 mai, la fête du livre et de la culture en Galice. Chaque nouvelle édition rend honneur à un écrivain marquant du patrimoine littéraire galicien.

> difundir unha obra literaria non fai falla beatificar ao autor. ¿ Para que lle serve hoxe o día das Letras à nosa literatura ? Para nada, penso eu. (p. 86) [14].

On retrouve dans cet extrait le style mordant et provocateur que l'on attribue souvent à l'essai. On se souvient qu'Adorno disait de l'essai qu'il est « la forme critique par excellence », mais on rappellera, puisque cela vient à propos, qu'il disait aussi que « la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie », la « désobéissance [15] », et que son but est d'éclairer les zones obscures, que certains ont intérêt à maintenir dans l'obscurité.

La canonisation, tout comme l'instauration de modèles glorieux (cf. « Arte e canón » et « Os cumes na literatura », *Parado na tormenta*, p. 107 ; 186-187), ne sont pas de mauvaises choses. Tous les pays, forts ou faibles, mettent à profit leur patrimoine culturel, en faisant par exemple de certains auteurs ou artistes des héros nationaux. Il en va de même pour la présence d'une « ethnopoétique [16] » dans un système littéraire déterminé : ce n'est pas en soi un point négatif, encore faut-il trouver un juste milieu. Dans « Literatura galega » (*Parado na tormenta*, p. 188-189), Suso de Toro critique l'institutionnalisation de certains signes poétiques « typiquement » galiciens qui ne peuvent à la longue que se transformer en une tumeur maligne et donner une image négative de la production littéraire galicienne.

> Hai que impugnar a idea establecida de que a literatura galega « se caracteriza por ». Pasei anos a ironizar sobre o « cunqueirismo » dos epígonos, sobre a moralina patriótica ou social, o atlantismo, o arturismo, o medievalismo, a literatura exaltadora do rural, a fantasía, os ananiños do bosque... [...] A literatura galega caraterízase unicamente por estar escrita en lingua galega. O contrario é unha trampa que leva a crear unha literatura tópica, pseudoétnica, rexional e o contrario dunha literatura contemporánea : aberta, viva e diversa [17].

14. « [La journée des Lettres Galiciennes est] utile pour signifier une fois de plus que le galicien est la langue des morts [...]. Il est logique que ce rituel funéraire soit conduit par les clercs de cette institution ectoplasmique appelée Académie Galicienne. [...] Pour diffuser une œuvre littéraire il n'est pas nécessaire de béatifier l'auteur. À quoi sert de nos jours la journée des Lettres Galiciennes pour notre littérature ? À mon avis, à rien. »

15. Théodor Adorno, « L'essai comme forme » (1958), *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 23, 29.

16. Fredric Jameson « Collective art in the age of cultural imperialism », *Alcheringa : Ethnopoetics*, n° 2 (2), 1976, p. 108.

17. « Il faut combattre l'idée toute faite selon laquelle la littérature galicienne « se caractérise par ». J'ai passé des années à ironiser sur le « cunqueirisme » des épigones, sur la morale patriotarde ou sociale, sur l'atlantisme, sur l'arthurisme, sur le médiévalisme, sur la littérature exaltant la ruralité, sur le fantastique, sur les bêtes de la forêt... [...] La littérature galicienne se caractérise uniquement par le recours à la langue galicienne. Le contraire est un piège qui conduit à produire une littérature topique, pseudoéthnique, régionale et tout le contraire d'une littérature contemporaine : ouverte, vivante et variée. »

Trop de signes identificatoires, sorte de signes-miroirs dans lesquels le lecteur nationaliste (Galicien ou autre) se reconnaît immédiatement, ne peuvent que conduire un tel système littéraire à se phagocyter. La systématisation d'un régionalisme littéraire s'adressant à une minorité implique *ipso facto* un régionalisme économique, un marché restreint et cloisonné qui interdit à tout auteur de se professionnaliser, ce qui de même interdit au champ littéraire d'acquérir un degré d'autonomie satisfaisant, comme cela a déjà été signalé. Cette « littérature-jouet » à reconnaissance locale, faite pour une poignée d'individus, n'intéresse pas Suso de Toro : « [...] a coerción ao escritor para que escriba para os seus « compratriotas » só leva a ter unha literatura de valor local. [...] Na literatura que eu quero hai un lugar esteso para o local, mais quéroa nacional, e estando entre as das nacións, internacional [18] » (*Parado na tormenta*, « A literatura é puta », p. 184-185). L'ouverture sur le monde ici réclamée, avec l'absolue nécessité de tenir compte des modes littéraires, des courants de pensée, de s'imprégner de ce qui se fait ailleurs, et donc de ne plus avoir comme seul référent culturel et littéraire la Galice, est perçue par la classe la plus conservatrice (les nationalistes) comme du libertinage, de la prostitution, de la trahison : « A literatura galega se quere deixar de ser duns poucos par ser nacional vai ser alcumada de puta [19] ».

On le constate, ces « pensées extravagantes » (prologue de *Parado na tormenta*, p. 11) répondent bien aux critères définis par Adorno ou encore par Glaudes et Louette concernant l'essai : elles sont critiques, ironiques, virulentes, choquantes pour certains, vont souvent à l'encontre de la *doxa*, prônent une certaine désobéissance, etc. Cette liberté de parole, cette vivacité et cette envie de bousculer les choses, d'enterrer certaines vieilles habitudes sclérosantes, nous les retrouvons aussi dans ses fictions. L'auteur semble d'ailleurs fort conscient de l'existence dans toutes ses productions de lignes de forces communes, ce qui l'amène à observer dans le prologue de *F.M.* : « o discurso que de forma fragmentaria, interrupta, surtida, carallana, aparece nesta recolleita é o que corre paralelo ás obras literarias asinadas polo mesmo autor [20] ». Lequel auteur signe en l'occurence de la façon suivante : « Suso de Toro (fracción xornalista) ». Passons donc à présent à la *fracción novelista*, qui se présente ici comme l'autre facette du visage de l'auteur.

18. « les pressions sur l'écrivain pour qu'il écrive pour ses « compatriotes » ne conduisent qu'à obtenir une littérature à valeur locale. [...] Dans la littérature que je veux, je garde une place pour le local, mais je la veux nationale, et parmi les littératures nationales, internationale. »

19. « Si la littérature galicienne veut cesser d'être destinée à une poignée de lecteurs pour devenir nationale elle va être traitée de putain. »

20. « Le discours de forme fragmentaire, inachevée, variée, mutine, qui apparaît dans ce recueil va de pair avec les œuvres littéraires signées du même auteur. »

La fiction : provocation et démystification

Tic-Tac (1993) est un roman charnière dans l'œuvre fictionnelle de Suso de Toro qui articule son corpus bibliographique en deux temps. L'avant *Tic-Tac* est ethnocentrique, avec *Caixón desastre* et *Polaroid* comme représentants par excellence de ce phénomène, alors que l'après *Tic-Tac* est à l'image du projet littéraire que s'était fixé l'auteur : faire une littérature nationale. Dans tout cela, *Tic-Tac* est l'œuvre la plus internationale produite pour le moment par Suso de Toro.

La réputation de provocateur que s'est forgée de Toro lui vient tout particulièrement de son premier ouvrage *Caixón desastre* et, peut-être plus précisément de « A Lebre de Merliño » (p. 53-61), texte dans lequel il s'attaque à un des auteurs canonisés du panthéon galicien, Álvaro Cunqueiro (1911-1982). L'effet provoqué par cette nouvelle publiée en 1983 fut certainement d'autant plus grand que celui-ci était mort peu de temps avant. Ce texte, sous la forme d'un pastiche, n'a pas pour but de se moquer de Cunqueiro, auteur, entre autres, de *Merlín e familia* (1955), comme cela a souvent été interprété, mais de tous ses épigones. De Toro reconnaît un véritable talent à Cunqueiro qui a su contribuer à enrichir le patrimoine littéraire galicien. En revanche, il en va tout autrement de ceux qui l'imitent et qui contribuent à enliser le système littéraire galicien dans les clichés et les stéréotypes les plus grossiers, au lieu de chercher la salutaire innovation. « A Lebre de Merliño » a été un électrochoc en Galice, un véritable coup de pied dans la fourmilière qui a été accueilli favorablement par une certaine partie de la critique (les universitaires particulièrement) mais qui lui a aussi attiré les foudres de tout un lectorat fort sensible à ce genre d'écriture fantastico-légendaire.

L'histoire de *A lebre de Merliño* est simple : Don Secundino Castro Cerdeira, dit le Pego, curé de la paroisse de Guimaráns, tue un jour un lièvre au cours d'une de ses parties de chasse. Chose étrange, ce lièvre parle et juste avant de mourir l'animal lui apprend qu'il avait un message à remettre à quelqu'un de la part de Merlin. Le curé navré se rend précipitamment chez la sorcière du village (Estrela la meiga) pour lui faire part de son embarras, mais celle-ci ne peut l'aider. Pourtant, quelque temps plus tard, suite à une éclipse, le Pego trouve une paire de lunettes noires accompagnées d'une cape, objets magiques qui, une fois revêtus, lui donneront des pouvoirs particuliers, dont celui de découvrir l'entrée invisible du domaine de Merlin. C'est à bord d'une moto taxi que le curé et la sorcière partiront à la recherche de Merlin pour se faire pardonner. D'aventures en aventures, après un passage dans le château des chevaliers de la Table Ronde, où ils pourront constater que l'amour courtois et la bienséance ne sont plus de mise, nos trois personnages rencontrent ensuite le protecteur du saint Graal dans un état proche du comas éthy-

lique, le Graal sacré encore plein de *queimada*[21], ils finissent enfin par trouver le vénérable vieil homme à la barbe blanche dans le Bois aux Fées. Celui-ci ne les entend pas venir, trop pris par la musique du groupe Soft Machine qu'il écoute dans son baladeur. Bien que surpris de le voir ainsi, de surcroît habillé d'un *blue-jean* et d'une chemise bleue à étoiles jaunes, ils finissent quand même par lui expliquer le but de leur visite. Merlin, visiblement peu intéressé par le sort tragique de son fidèle messager le lièvre, leur répond que cela n'a pas la moindre importance puisque le message était destiné à Viviane qui, de toute façon, l'ignore depuis plusieurs années.

Texte grotesque et absurde qui réutilise les principaux matériaux du *cunqueirismo*[22], à savoir le folklore et ses personnages caractéristiques (le curé, la sorcière, *la queimada*, etc.), le fantastique (l'éclipse et les objets magiques), la mythologie celte et l'atlantisme avec le cycle arthurien (le Graal, Merlin, les chevaliers de la Table Ronde). Ces éléments sont vraiment constitutifs de l'imaginaire galicien même si l'apogée de ce phénomène remonte plutôt aux années soixante avec *la Nova Narrativa Galega*. Cet exotisme n'a rien de gratuit et c'est certainement aussi pour cela qu'il est important pour l'auteur, dans une certaine mesure, de le combattre. Atlantisme, celtisme, mythologie, folklore, sont autant d'éléments compensatoires d'un système littéraire en souffrance. Anxo Tarrío Varela voit même ceci comme les composantes d'un «programme de décolonisation» qui comprendrait six points principaux: l'expression de ses propres valeurs face à celles imposées par la métropole; la valorisation du naturel face à la civilisation coloniale; la création de mythes compensatoires de sa propre indigence culturelle; la recherche d'un passé précolonial autochtone sur lequel reposerait la justification de la liberté, de l'autonomie et de la dignité tant revendiquées; le ton optatif servant à faire ressortir l'orgueil d'être différent; l'invitation à conserver le propre comme unique salut collectif[23].

Cependant, Suso de Toro ne veut pas signer l'arrêt de mort de ce type d'écriture qu'il considère comme nécessaire dans toute région, mais il s'accorde à dire qu'il faut la circonscrire pour laisser place à une expression plus ouverte et internationale qui sera de loin le meilleur moyen pour redonner du prestige à la Galice. Ce mode de pensée s'inspire directement des modèles de Joyce et Beckett qui ont certainement

21. Boisson typique de la Galice à base d'eau de vie et de sucre que l'on fait chauffer jusqu'à ce qu'une bonne partie de l'alcool se soit évaporée.

22. Voir *supra* l'extrait que nous avons cité de «Literatura galega», *Parado na tormenta*, p. 188-189.

23. Anxo Tarrío Varela, *Literatura gallega*, Madrid, Taurus, 1988 (Historia crítica de la literatura hispánica, n° 28), p. 59.

plus fait pour le prestige de l'Irlande que tous les nationalistes réunis au cours des cent cinquante dernières années.

Le second exemple fictionnel nous vient de *Polaroid*. Il est composé de deux parties intitulées «(Apoteose do churrasco) Manifesto Kamikaze» et «(Apoteose do churrasco) Galicia, esa merda» (p. 89-90; 91-92). Ces deux textes sont originaires d'un même groupe de jeunes intégristes nationalistes (groupe fictif bien sûr) qui ne supportent plus de voir la Galice encore aux mains des Espagnols, qui ne supportent plus la gestion catastrophique du territoire ainsi que la faiblesse des politiciens, et qui proposent par conséquent ne voyant aucune issue possible, de suivre l'exemple des Juifs de Massada, c'est-à-dire un gigantesque suicide collectif. Le Manifeste Kamikaze commence de la sorte: «Confesemos en voz alta o cáncer irreversible que roe o país, deámoslle unha morte digna a esta prea que xa fede», et se termine ainsi: «A desaparición do noso idioma esmagado polo invasor é excesivamente lenta, e ¿ imos deixar que o rematen outros? Non hai volta atrás e estamos ó cabo do camiño [...] ¡DESTRUÁMO-LO QUE QUEDA DO PAÍS! ¡DESTRUÁMO-LO QUE QUEDA DA NOSA CULTURA E DO NOSO IDIOMA! ¡REMATEMOS! [24]». Le second texte, tout aussi violent et insultant, s'attaque cette fois non plus au pays et à sa culture, mais à son peuple: «*Gallegos*, vermes mutantes que habitades e vos mantedes deste país que é un morto que fede, unha prea que atufa. Galicia, esa rémora que odia o novo, os cambios, a vida, que se emborcalla na rutina, na ignorancia, na desconfianza. Galicia, patria noxenta da mediocridade». Il se conclut de la sorte: «¡ PROFANÉMO-LO PANTEÓN DE GALEGOS ILUSTRES! ¡ DERRUBÉMO-LA CASA-MUSEO DE RESALÍA! ¡ FAGAMOS CROQUETAS COA MOMIA DE CASTELAO! ¡ REMATEMOS CON GALICIA E O *GALLEGO*! [25]»

C'est essentiellement par la figure de l'excès que le lecteur finit par rire du contenu de ce manifeste réclamant rien moins que l'apocalypse. Cette exhortation à s'autodétruire faite au peuple galicien par ce commando Kamikaze est une merveille de cynisme, d'ironie et de parodie

24. «Nous reconnaissons à haute voix l'irréversibilité du cancer qui ronge notre pays, donnons donc une mort digne à cette dépouille déjà fétide.» «La disparition de notre langue écrasée par l'envahisseur est excessivement lente. Allons-nous accepter que d'autres nous achèvent? Il n'y a pas de retour possible et nous sommes au bout du chemin [...] DÉTRUISONS CE QUI NOUS RESTE DU PAYS! DÉTRUISONS CE QUI NOUS RESTE DE CULTURE ET DE NOTRE LANGUE! FINISSONS-EN!»

25. «Galiciens, vermisseaux mutants qui vivez et vous alimentez de ce pays qui est un cadavre fétide, une dépouille infecte. Galice, cette rémora qui déteste la nouveauté, les changements, la vie, qui se vautre dans la routine, dans l'ignorance, dans l'incertitude. Galice, patrie ignoble de médiocrité.» «PROFANONS LE PANTHÉON DES GALICIENS ILLUSTRES! DÉTRUISONS LA MAISON-MUSÉE DE ROSALÍA! FAISONS DES CROQUETTE AVEC LA MOMIE DE CASTELAO! FINISSONS-EN AVEC LA GALICE ET LE GALICIEN!»

générique. Si nous atteignons-là le degré le plus haut de provocation de la part de Suso de Toro, il n'en demeure pas moins que cette provocation, pour aussi comique et absurde qu'elle puisse paraître, reproduit certaines des réflexions que l'auteur fait dans ses essais. La clé de lecture de ces textes fictionnels est à chercher dans l'autre versant bibliographique de l'auteur (la partie factuelle) et tout spécialement dans *Parado na tormenta*, lorsqu'il écrit que: «a ironía é ocultamento, trampa, unha luva para tomar a realidade evitando o contacto directo» ou encore que «a ironía é a vacina contra a Dor e a relativización do Horror [26]». Cette observation de l'auteur est pour nous capitale puisqu'elle vient soutenir l'hypothèse évoquée en introduction. L'ironie est une passerelle qui relie le monde au texte, un procédé qui sert à habiller, maquiller une vérité, une réalité extratextuelle, qui ne peut être exprimée dans sa forme la plus brute. Mais peut-être plus que cela encore, l'ironie, comme médiateur entre un réel éprouvant ou déplaisant (principe de réalité) et le texte perçu comme un espace de jouissance (principe de plaisir), pourrait, à un autre niveau, celui de l'inconscient de l'auteur, être parfaitement interprétable comme un mécanisme régulateur des tensions générées par les passages d'un principe à l'autre.

En fin de compte, c'est l'implication auctoriale qui permet de véritablement distinguer les essais des fictions, car l'intention communicative reste la même: dénoncer ce qui dérange, montrer son indignation et sa lassitude face à certaines réalités qui sont devenues des pétitions de principe. Le Suso de Toro de «O día das letras zombies» (*F.M.*, voir *supra*) qui reproche aux hommes politiques leur faiblesse et qui critique avec virulence le conservatisme de la Real Academia Galega n'est pas loin de ces kamikazes (il est si l'on peut dire à un narrateur de distance) qui accusent la Galice de détester toute nouveauté et tout changement. C'est donc bien l'implication de l'auteur qui change (le Je énonciateur disparaît) entre l'essai et la fiction et non pas vraiment la nature du message véhiculé (l'intention communicative). Rappelons encore une fois que cette observation concerne surtout les systèmes littéraires conflictuels, puisqu'en situation normale, le texte littéraire n'est pas censé véhiculer de message à valeur directement politique ou idéologique.

Il nous faut alors relever un paradoxe entre ce qui est dénoncé dans les essais et ce qui est écrit dans les fictions que sont *Caixón desastre* et *Polaroid*. Cet ethnocentrisme tant honni de l'auteur est pourtant bien à la base de *Caixón desastre* et de *Polaroid* qui, sans une bonne connaissance culturelle du contexte galicien, ne sont que difficilement appréciables.

26. «L'ironie est une dissimulation, un piège, un gant pour saisir la réalité tout en évitant le contact direct» «L'ironie est le vaccin contre la Douleur et une façon de relativiser l'Horreur.» p. 92.

Toutefois, la différence fondamentale entre de Toro et ses confrères se trouve dans le projet littéraire qui n'a jamais eu comme intention d'encenser le territoire et encore moins de peindre une Galice légendaire et mythique, mais au contraire, par les procédés rhétoriques que sont l'ironie[27], la parodie, le grotesque, d'en signaler les faiblesses. Ces deux romans prennent à contre-pied le discours des nationalistes, se constituant même en une forme d'anti-discours nationaliste qui ne cherche aucunement à s'assurer les faveurs du public traditionnel, mais qui vise plutôt à créer un nouveau lectorat, plus jeune et plus tolérant.

Dans le cadre ambitieux d'un tel projet littéraire (la rénovation du système littéraire galicien), il est probable que la forme brève soit la forme la plus adéquate, dès lors que la brièveté de l'exposition est au service de la profondeur de la pensée. Cette force que confère la brièveté à l'essai nous semble également parfaitement applicable pour le fragment littéraire. À regarder l'ensemble des productions de l'auteur, on se rend compte qu'il affectionne tout particulièrement dans sa prose fictionnelle ou journalistique la forme brève et fragmentaire, un peu comme s'il pensait que plus vite la cible est touchée, plus vite on en sera débarrassé.

Ironie et littératures périphériques

Les analogies entre les essais de l'auteur et ses fictions existent à plusieurs niveaux comme on a pu s'en rendre compte : au niveau de la forme brève/fragmentaire, au niveau de ce que nous avons appelé l'intentionnalité communicative (le transmission d'un message), mais peut-être plus encore au niveau des procédés rhétoriques utilisés, avec en toute première ligne l'ironie. Il convient dès lors de se demander si, dans les espaces à tendance conflictuelle, ce ne serait pas l'ironie qui chapeauterait toute la production littéraire et qui entraînerait dans son sillage la mixité des genres, cette fameuse « bâtardise » ou hybridité dont nous parlions au début de notre étude. L'ironie serait en quelque sorte un indice de conflictualité, une trace du hors-texte qui viendrait se greffer plus ou moins consciemment dans le texte factuel et/ou fictionnel. Cela

27. La critique et les universitaires qui ont l'occasion de travailler sur les littératures périphériques soulignent souvent l'intensité ironique particulière qui semble régner dans ces textes. Terry Eagleton, dans son article « Nationalisme : ironie et engagement » (trad. par Ginette Emprin, *in Eagleton, et. al., Nationalisme, colonialisme et littérature* (1990), Lille, PUL, 1994), dit en effet que toute minorité tend à se servir de l'ironie comme d'une soupape de sécurité permettant d'évacuer les tensions beaucoup plus fortes qui s'expriment dans ces groupes. Cette explication rejoint la définition citée plus haut que Suso de Toro donne de l'ironie : une astuce qui permet de supporter l'insupportable.

serait à ajouter aux deux valeurs principales de l'ironie que l'on peut reconnaître dans l'œuvre de Suso de Toro : elle est d'une part un procédé de destruction et de provocation, et ce dans tous les domaines, et d'autre part un procédé de distanciation entre l'émetteur (l'auteur lui-même), le message et le récepteur, procédé cette fois-ci plus approprié pour les fictions où l'auteur se doit d'être le plus absent possible. L'ironie dans la prose serait un procédé dissimulatoire, une sorte de déguisement qui servirait à introduire un message sans qu'il soit ressenti comme tel par le récepteur. Cependant, pour conclure sur ce problème de l'ironie dans les littératures dites mineures, seule une étude comparée pourrait permettre d'apprécier à sa juste mesure ce qui n'est pour l'heure qu'une hypothèse, peut-être séduisante, mais qui ne trouvera pas de réponse plus satisfaisante en ces pages.