

« Esos días azules y este sol de la infancia » (A. Machado). Mémoire individuelle et mémoire collective dans *Las voces bajas* (2012) de Manuel Rivas

ELVIRE DIAZ
(Université de Poitiers)

Résumé. Le romancier et poète Manuel Rivas (n. 1957), dans son roman autofictionnel illustré *Las voces bajas* (2012), interroge sa mémoire personnelle, familiale, mais aussi espagnole et galicienne. Les « voix basses » de son enfance, de son village, du passé, lui reviennent en mémoire, à la disparition de sa sœur María. Publié en galicien et la même année en castillan, son texte poétique semble né du dicton intratextuel : « El mal de Galicia. Levantas una piedra, y sale un poeta » et illustrer les derniers vers de Machado trouvés à sa mort, en 1939 : « Esos días azules y este sol de la infancia ». L'article analyse comment se fait l'écriture de soi et du passé dans ce *bildungsroman* à travers la coprésence du texte et de l'image et la convergence entre mémoire individuelle et mémoire historique.

Mots-clefs : roman, Manuel Rivas, mémoire, Histoire, Espagne, XXI^e siècle

Abstract. The novelist and poet Manuel Rivas (1957), in his autobiographic and illustrated novel *Las voces bajas* (2012), questions his personal memory, and national. These « low voices » of his infancy, his land, and the past, come back in his memory, after his sister's death. Published in Galician and in Spanish the same year, his poetic text seems illustrate the intratextual proverb: « El mal de Galicia. Levantas una piedra, y sale un poeta » and last verses of Machado found when he died, in 1939 : « Esos días azules y este sol de la infancia ». The article analyzes how is done the writing of self and past in this *bildungsroman*, through the co presence of text and image and the convergence of individual and historic memory.

Keywords : novel, Manuel Rivas, memory, History, Spain, XXIst century

Dans l'immense travail de reconstruction et de recréation de la mémoire qui traverse le roman espagnol actuel, le récit autobiographique illustré de Manuel Rivas (1957) *Las voces bajas* (2012) apporte sa touche originale. Parcourant les vingt premières années de sa vie sur fond de vie espagnole, son roman est le lieu de l'expression de la mémoire personnelle, avec sa part de nostalgie et de réappropriation du passé, mais aussi historique. Dans un texte entre livre de souvenirs, autobiographie, autofiction et *bildungsroman*, le romancier issu d'une région « périphérique », la Galice, fait un retour sur le passé, dans *Las voces bajas*. Les voix du passé, de l'enfance, du village, ces voix silencieuses et mystérieuses, qui se sont tues sous la dictature franquiste, enfouies dans l'inconscient du narrateur, remontent quarante ans après les faits dans un présent qui les actualise, déclenchées par la mort de la sœur de l'auteur, María.

D'abord publié en galicien et auto-traduit la même année (2012) en castillan, ce roman à la prose poétique semble né du dicton intratextuel : « El mal de Galicia. Levantas una piedra, y sale un poeta »¹. Si la Galice n'était terre de pluie et de la topique *saudade* et *morriña*, les derniers vers de Machado trouvés à sa mort en 1939, « Esos días azules y este sol de la infancia », iraient à merveille au livre personnel de Manuel Rivas.

Commencé en avril 2010, sous la forme d'une série d'articles intitulée « Storyboard », parue dans le supplément culturel « Luces de Galicia » de l'édition galicienne de *El País*, et terminé en septembre 2012, ce texte bref (de 200 pages) s'organise en 22 chapitres avec titres, tels des contes ou des nouvelles, sortes de flashes, d'images, de scénettes inspirées de sa vie et présentées dans l'ordre chronologique. Depuis « El primer miedo » (chap. 1) à « La sonrisa de la chica anarquista » (chap. 22), il s'étend des années 1960 à 2012, temps de l'énonciation. Comme si les images verbales ne suffisaient pas pour recréer le passé, le texte a recours à la redondance par l'image iconographique. À la trentaine de photographies familiales d'époque insérées dans divers chapitres, s'ajoutent l'ekphrasis de photographies absentes racontées comme « la foto robada » ou de photos historiques (« la foto de Franco en la escuela ») ou encore une réflexion sur l'art du portrait. La représentation par l'image est aussi présente à travers l'abondant référent pictural (le métier d'artiste peintre, la peinture de Chagall ou de María, artiste peintre amateur).

¹ Manuel RIVAS, *Las voces bajas*, Madrid, Alfaguara, 2012, 201 p., p. 171.

Nous verrons que ce roman de la mémoire vise la catharsis et l'inscription dans le réel par la coprésence du texte et de l'image et par l'enchevêtrement entre mémoire individuelle et mémoire collective qui, suivant Halbwachs, sont indissociables².

Écriture de soi et *bildungsroman*

Lieu de confluence de diverses mémoires, ce roman rétrospectif écrit à la première personne et où la voix du narrateur se confond avec celle de l'auteur résume d'abord la vie de l'auteur. Ainsi les biographèmes qui renvoient au référent familial, à son enfance, à sa formation et au contexte sociopolitique, l'inscrivent d'emblée dans le genre du roman de formation³. Dans une structure chronologique linéaire et elliptique, les analepses évoquent le souvenir nostalgique, par la médiation littéraire – « he ahí mis magdalenas », dit-il (p. 180) –, familial et de la région, la campagne galicienne dont il remémore les coutumes anciennes, et l'Histoire espagnole. Il ouvre et ferme sur la référence à sa sœur María : enfant et disparue, déclencheur de l'écriture et fil conducteur du roman. Du souvenir de leur première expérience commune retracée au premier chapitre « El primer miedo » au dernier moment, le chapitre 22 « La sonrisa de la chica arnarquista ».

Étalé de l'enfance de l'auteur dans les années 1960 jusqu'à ses 18 ans, à la fin des années 1970 (sauf le chapitre 22, qui évoque l'époque récente) qui voient la mort de Franco et l'arrivée de la Transition démocratique (citée seulement à partir de la page 188), ce *bildungsroman*⁴ est même un *kuntslerroman*, par sa réflexion sur la formation de l'écrivain comme le suggèrent les nombreuses notations métatextuelles : « Quería ser escritor, pero ¿qué oficio era ése? » (p. 165, p. 168), et sa vision de la littérature (p. 96, p. 144). Son enfance, dans une fratrie de quatre enfants, est marquée par le syncrétisme, la confusion, les secrets, par une « mitología familiar » (p. 9), et surtout le rapport fusionnel avec sa sœur María. Il retrace son éducation, familiale d'abord, faite entre ses trois grands-parents survivants, ses oncles, ses tantes et surtout sa mère, laitière et lectrice, et son père, maçon et musicien amateur ; scolaire (à l'*instituto mixto*), universitaire à la *Facultad de Ciencias de la información* de Madrid (p. 187) et sa formation de journaliste qui commence comme

² Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, PUF, Col. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950.

³ Sur le roman de formation : P. CHARDIN et A. BOULANGER, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Éditions Kimé, col. Détours littéraires, 2007.

⁴ Sur l'autofiction, voir Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 ; Vera TORO, Sabine SCHLICKERS, Ana LUENGO (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid-Frankfurt, Vervuert, 2010 ; Vincent COLONNA, *L'autofiction*, Thèse, EHESS, 1989 ; sur l'autobiographie : Jacques LECARME et Eliane LECARME, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997 ; Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996 ; Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.

« meritorio » au journal local *Ideal gallego* (chap. 20 et 21, p. 165-168). Sa culture littéraire et artistique, sa bibliothèque et sa pinacothèque sont vastes, son érudition, ses lectures, se manifestent dans les références et dans l'intertextualité : Bachelard, Chagall (p. 75), Nabokov (p. 52), le « panoptique » de Foucault (p. 79, p. 125, p. 186), Góngora (p. 17), Neruda (p. 111), Henri Bosco (p. 131), Rulfo (écrivain et photographe, p. 143-144), ses lectures d'enfance (p. 129-136), etc. Son idéologie républicaine s'inscrit dans un contexte familial et régional libertaire, marqué par la forte implantation de la CNT (*Confederación Nacional del Trabajo*) : son grand-père « estaba afiliado al Sindicato. Y decir sindicato en las Mariñas coruñesas era decir Confederación » (p. 43) et dut fuir, « huido en el monte » (p. 41), deux oncles ont fait la guerre (p. 52), sa soeur anarchiste a milité contre le franquisme, son père considère les riches et les politiques comme des parasites (p. 132) et lui-même, jeune étudiant, fut incarcéré en 1974 à la *Dirección general de la seguridad* de Madrid. Le dernier chapitre (n° 22), qui correspond au présent de l'énonciation (2012) le présente à l'âge mûr, bien installé professionnellement et familialement, marié avec des enfants, en Irlande où il apprend la maladie de sa sœur María et son décès, puis celui de ses parents, morts dans la même chambre.

Dans ces « mémoires », l'auteur des récits *¿Qué me quieres amor?* (dont *La lengua de las mariposas*) (1995), de *El lapiz del carpintero* (1998) et de *Los libros arden mal* (2006) retrouve ses thèmes habituels : la Galice, le franquisme, l'enfance, l'art, l'écriture, dans un discours poétique, autobiographique, autofictionnel, garant d'une sincérité qu'il confirme par le lien mémoire-image qui traverse le roman.

La mémoire imagée : photographie et peinture

L'écriture du souvenir s'appuie sur l'image verbale et mentale inhérente à la littérature même⁵ et sur l'image iconographique puisque sont insérées et évoquées nombre de photos tandis que le référent pictural est un fil conducteur. Le projet d'associer image, mémoire et art est explicité dans le texte : « La memoria devuelve aquellas imágenes con una intención de activismo artístico » (p. 110). La co-présence texte-image est annoncée dès la couverture qui représente une branche d'arbre dont les feuilles vertes contiennent en médaillon des photos intratextuelles. Manuel Rivas renoue après de longues années avec le procédé d'utiliser

⁵ Pour Bernard VOUILLOUX, elle est « imageante », voir « Texte et image ou verbal et visuel ? », in Liliane LOUVEL, *Texte/Image. Nouveaux problèmes, Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31, et pour Italo Calvino : « le texte incite à voir la scène comme si elle se déroulait sous nos yeux », dans ses *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* [1988], 2001, p. 136.

l'image iconographique, d'allier texte et photographies, comme il le fit pour la première fois dans *La mano del emigrante* (2000 en galicien et 2001 pour l'édition espagnole)⁶. Dans ce roman, qui offre une réflexion sur l'importance de l'œil et de la photographie, le narrateur muni d'un vieil appareil photo insère ses clichés dans la partie « El álbum furtivo » (p. 69-120) qui prend la forme d'un album familial, cette fois, dans *Las voces bajas*. Sa poétique s'inscrit ainsi dans celle de l'hybridité texte-photographies qui anime l'œuvre de W. G. Sebald (1944-2001)⁷ dont on distingue mal la frontière entre document et récit.

L'intermédialité qui met en rapport divers arts, ici la littérature et les arts visuels⁸, est présente. L'image photographique, ce « pont entre passé et présent »⁹, qui fixe le passé, est un instantané, associé au deuil, ici la disparition de María, sœur aînée de Rivas, comme l'a montré R. Barthes dans *La chambre claire* (1980), né d'une réflexion à partir d'une photo de sa mère disparue. C'est ainsi que la première photo dans le texte représente Rivas avec sa sœur (p. 8), reprise parmi les 5 photos de la couverture, et la dernière représente sa sœur. Le passé resurgit par des flashes, des images, des scénettes qui donnent lieu à un chapitre.

Une trentaine de photographies – qu'on peut considérer comme des images « nues » selon la terminologie de Rancière, vouées au seul témoignage –, en noir et blanc, familiales d'époque, personnelles ou données (voir ses remerciements dans la partie *Agradecimientos*, p. 201), sont insérées, à raison d'une ou deux par chapitre. Mais ce sont les photographies absentes racontées les plus intéressantes : la photo virtuelle de sa famille, au chapitre 16, celle du guérillero Chao, décrit comme un *bandolero*, et celle du Général Franco.

D'abord le récit sur « la photo volée » de la famille constitue la totalité du chapitre 16, « La foto de familia » (p. 137-139), extrêmement bref. Ce micro-récit est construit autour de deux photos : la photo de famille officielle destinée à des documents administratifs et la photo personnelle qu'un photographe escroc ne leur a jamais donnée. L'unicité de la photo officielle (« una, única ») lui donne son « aura », pour reprendre les termes de W. Benjamin à propos de

⁶ Manuel RIVAS, *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001, 152 p. Voir Jorge VAZ, « Manuel Rivas », in Natalie Noyaret (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, Leia, vol. 20, p. 381-408, p. 381; voir Natalie NOYARET, « Pour une approche de « l'âme » galicienne: *La mano del emigrante*, de Manuel Rivas », *Les Langues Néo-latines*, n° 345, juin 2008, p. 31-43.

⁷ Voir son dernier livre, série d'entretiens qu'il a donnés à des journalistes : *L'archéologue de la mémoire*, Paris, Actes Sud, 2009.

⁸ Voir : L. HEBERT et L. GUILLEMETTE (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Presses de l'Université Laval, col. « Vie des signes », 2009 ; Michael KOHLHAUER (dir.), *Fictions de l'Histoire. Écriture et représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, Chambéry, Université de Savoie, 2011.

⁹ Philippe MERLO, in Natalie Noyaret (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2010)*, op. cit., p. 462. Sur la théorie de l'image photographique, voir : R. BARTHES, *La chambre claire* (« un monument élevé à sa mère », A. Compagnon, *Acta fabula*, vol. 14, n° 2, « Let's Proust again ! », février 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7574.php> (consulté le 22 février 2014), et son essai posthume qui l'explique : *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009 ; Jacques RANCIERE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003 ; P. HAMON, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001.

l'oeuvre d'art (dans son article sur la reproductibilité par la photographie), mais la « non photo » est un souvenir mental, pas une preuve ou une trace ; immatérielle, elle devient aussi réelle que l'autre, faisant une équivalence entre photo réelle et le souvenir-image.

Par antithèse, se dresse la description-évocation de l'image bien réelle et omniprésente de Franco, démultipliée à l'envi, qui trône dans les salles de classe des écoles : « la escuela estaba presidida por un crucifijo y por un gran retrato de Franco [...], de emperador, mirar altivo [...]. Lo que allí veías era el Caudillo que mandaba sobre todo y sobre todos y aquel Rey de Reyes desvalido » (p. 121-122). L'évocation s'ajoute à celles écrites par la plupart des écrivains enfants à cette période (A. Muñoz Molina, A. Cervera). À l'instar de l'image magnifiée de Franco par l'instrumentalisation politique, la photo peut aussi être dégradée par le régime, comme ici la photographie détournée du libertaire Chao : « el rostro transformado, tipo bandolero » (p. 152) ou servir à « fichier » les opposants comme la propre photo du narrateur tirée à la *Dirección de seguridad* (p. 197).

Le référent pictural accompagne aussi ce retour sur le passé. Un espace temps personnel s'élabore, la mémoire définit une géographie personnelle liée à la perception sensorielle, telle que l'a définie Paul Rodaway dans son essai *Sensuous geographies* (1994), et plus précisément une psychogéographie¹⁰, comme l'écrit l'auteur : « En la psicogeografía de aquel tiempo había otros lugares inolvidables [...] » (p. 166), « una concordancia psicogeográfica » (p. 161). C'est ce que note aussi le journaliste Iago Martínez dans *El País* : « Se trataba de enhebrar voces y lugares en una especie de "psicogeografía íntima" »¹¹. La réalité de l'enfance est vue à travers la peinture : le village de Castro de Elviña est « un paradis inquiet » (p. 75), en référence à la peinture de Chagall, comme l'explique Manuel Rivas : « Gaston Bachelard definió el mundo pintado por Chagall como "un paraíso inquieto" » (p. 75, p. 91). Il consacre à ce monde magique, mythologique, cosmologique le chapitre 8, « El viaje al paraíso inquieto », qui commence ainsi : « La primera imagen es la de una vieja enlutada en una ventana. » (p. 75) Le narrateur regarde ce que regarde la femme, comme le spectateur, dans une mise en abyme parallèle, suit le regard du peintre dans le tableau des *Ménines*, l'œil du lecteur-spectateur est ainsi sollicité. L'importance du regard et de la main chez le peintre,

¹⁰ Le terme « psychogéographie » est dû à Guy DEBORD (1951) qui cherchait à instituer une expérience de la ville qui aboutisse à une « science », avec des « lois exactes » et des « faits précis », des états psychiques et du « comportement affectif » liés à tel ou tel lieu. Le concept debordien est seulement repris à la fin du XX^e siècle et début du XXI^e en géographie (culturelle), dans les arts et la littérature. Voir le numéro de *Epistémocritique* « La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire », vol. IX, 2011, URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article248> et C. BARON, « Littérature et géographie », *LHT*, 8, 2011,

URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>

¹¹ Iago MARTINEZ, « Manuel Rivas recrea su "psicogeografía" más íntima »,

URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/01/galicia/1343850594_539263.html (consulté le 22 février 2014).

rendue par la récurrence lexicale concernant le regard, la vue (« ver », « mirar »), sert à définir par analogie les qualités humaines, ici de ses grands-parents : « en los talleres de pintura de Flandes, se decía: « La mirada fértil, la mano sincera ». Eran dos condiciones que compartían [...] » (p. 45).

À la pratique du portrait et de la description, s'ajoute une réflexion métatextuelle sur l'art du portrait par la description saturée de références à la vue : « ¿Quién viene ahora por el camino? [...] ¿Quién es aquel [...] Tampoco había que empezar por ahí el retrato » (p. 103-105). La référence picturale s'étend au métier d'artiste peintre, ou amateur ou simple peintre en bâtiment, métier que conseille Manuel Rivas-père à son fils : « en la construcción hay oficios que tienen una cierta leyenda. Por ejemplo, el de pintor [...] Tú, hazte pintor. » (p. 85) ; María artiste peintre gagne un prix d'honneur à un concours avec une marine (p. 191) ; Franco se targue d'être artiste (p. 170) ; s'ajoutent l'évocation de tableaux de Chagall (p. 75, p. 195), de Millet (p. 193), un paysage et un nu du peintre galicien Taibo (p. 113), de Urbano LUGRÍS (p. 170) ou d'un peintre local anonyme (p. 184).

L'image iconographique insérée ou racontée concourt au réalisme, à la véracité du propos, ce faisant elle rend le « témoin » Rivas fiable pour parler du passé et donc du référent historique.

L'Histoire douloureuse, celle des *voces bajas*

Histoire et mémoire sont enchevêtrées dans ce récit qui convoque la guerre civile puis la dictature et la Transition. L'expérience du narrateur qui a vécu ses 18 premières années sous le franquisme révèle l'omniprésence du régime à travers le nombre de références à Franco¹².

La guerre civile, d'abord, est annoncée par des présages, exprimés par les deux grands-pères de l'auteur à travers des métaphores animales : « dos presagios asociados a la naturaleza. [...] el combate de dos abubillas [...] ensangrentadas, a muerte » ; ou par un curé en soutane noire assimilé à un corbeau qui annonce : « ya veremos quién ríe » (p. 41-43). De même, la métaphore du « murciélago » caractérise le franquisme : « la historia se parecía al vuelo del murciélago drogado. Hay un murciélago que todavía vuela en el lado oscuro de la memoria » (p. 91).

La répression exercée par le régime commence par l'observation et le contrôle, rendu par la récurrence de la métaphore de l'œil : « el ojo que todo lo veía » (p. 152). Outre l'œil

¹² L'article ne visant pas à l'exhaustivité, nous renvoyons aux nombreuses références : p. 14, p. 52, p. 68, p. 91, p. 92-93, p. 117, p. 118, p. 121-122 ; le chap. 13 (p. 113-118) : « El primer entierro de Franco » ; chap. 14 (p. 119-127) sur l'éducation franquiste, p. 184-186.

(« mirar altivo ») de la photo de Franco qui préside la salle de classe (p. 121-122), la référence à la vision panoptique de Foucault¹³ est symptomatique du régime et s'exerce à tous les échelons : « los gobernadores eran como el ojo panóptico que todo lo vigila » (p. 79), comme l'instituteur Don Antonio qui « desde su perspectiva panóptica podía ver el aula [...] » (p. 125) ; même agonisant : « El régimen, pese al ojo panóptico, daba cada vez más palos de ciego » (p. 186). Toute dissidence ou différence est réprimée : linguistique, artistique, sociale, sexuelle, politique. Ainsi en est-il de la répression de l'homosexualité de l'humoriste Carlos O'Xestal (p. 14) ; du tableau d'un nu féminin de Taibo, dissimulé dans une cave ou recouvert d'un drap (p. 113) ; de la famille Senra, républicaine : « la fábrica de zapatos Senra que era de una familia de mucha tradición republicana a la que se la encautaron los franquistas » (p. 52) ; ou des siens, avec le départ à la guerre de deux oncles du narrateur (p. 52) et de son grand-père « en el monte » (p. 41) ; le mensonge à propos du guérillero Chao, dont la photo publiée dans un journal le décrit comme un *bandolero* (152).

Mais les tentatives de dissidence existent. Ainsi, l'école nationale-catholique est-elle rebaptisée ironiquement « El Catecismo » (p. 121) ; le carnaval, moment de l'inversion sociale et du travestissement, est l'occasion d'exprimer la dissidence par la satire. Le chapitre 13 (p. 113-118), « El primer entierro de Franco », situé lors d'un carnaval, qui renvoie à « el entierro de la sardina » et donc au tableau goyesque, évoque la photo de Franco posée sur un pantin (« el muñeco Meco ») fabriqué pour le carnaval : « le pusieron al muñeco unas fotos del tirano » (p. 117), « Fueron a arrojarlo, al Meco tirano » (p. 118) et la répression consécutive : « los déspotas no tienen sentido ninguno del humor » (p. 118). L'opposition politique, même latente ou discrète, s'élève contre le régime : l'affiliation avant-guerre à la CNT (43) ; un grand-père « en el monte » (p. 41) ; sa sœur María anarchiste (« La sonrisa de la chica anarquista », chapitre 22) ; son voisin guérillero Manuel Bermúdez, dit Chao (p. 152) ; lui-même emprisonné par la Direction générale de sécurité en 1974 (p. 196-198). Son oncle, le barbier-coiffeur Francisco Barrós, qui possède « el neceser de la memoria » (p. 52), résiste à l'envie de se venger d'un phalangiste qui tua probablement son père (p. 34).

Deux histoires parallèles coexistent : celle enseignée par l'école franquiste et celle de l'extérieur, transmise par les voix basses : « En el relato escolar, la historia seguía el trazo del vuelo del ave rapaz [...]. En los relatos de las voces bajas, por el contrario [...] » (p. 91). L'éducation scolaire s'appuie sur la « formación del espíritu nacional » basée sur la division et l'exclusion : « existía el enemigo, existía la anti-España [...], Las Hordas Rojas, La Conspiración Judeo-Masónica, La Pérfida Albión » (p. 122-123).

¹³ Voir M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

La mémoire directe, appuyée sur l'oralité et sur la vue, mêle la petite histoire de la vie quotidienne à la « grande » histoire : c'est l'époque où « los veranos subía la comitiva motorizada de Franco [...] » venu jouer au golf (p. 68) ; des petits cadeaux du régime (« caramelos », p. 92-93) ; de la publicité gouvernementale sur « el turista 1. 999 999 » (p. 93) ; où Franco se prétend artiste et fait venir le peintre Luján sur son yacht *Azor* (p. 170).

Mais la traversée de la dictature débouche sur l'arrivée décevante de la Transition, marquée par l'incertitude, la crainte, le *desencanto* : « casi no era posible el debate [...] » (p. 188) ; « era una época muy convulsa de grandes esperanzas y grandes engaños » (p. 194), « Acabaría imponiéndose el gris *restauración* » (p. 195).

Enfin, qui sont ces « voces bajas » qui parcourent le roman et parlent à Rivas qui les remercie dans son « Agradecimientos » final ainsi : « un infinito agradecimiento para toda mi familia y la compañía de las voces bajas » (p. 201) ? M. Rivas sur le site de la maison d'édition Alfaguara dit de son roman : « es la memoria de las voces bajas de la gente que conocí »¹⁴. La métaphore, au fil des occurrences du syntagme (p. 40, p. 91, p. 92, p. 114, p. 143-144, p. 152, p. 186), se précise et suit deux orientations, l'une politique (le silence imposé par le régime), l'autre surnaturelle, les voix des morts. Ces voix qui ont bercé son enfance (« acunados por las voces bajas », p. 40) sont celles du peuple : « en los relatos de las voces bajas » (p. 91 et 92) ; « en las voces bajas, en sus coplas y canciones » (p. 114) ; celles de la *vox populi* : « [el meritorio] se informa por las voces bajas » (186) ; elles donnent même un conseil : « Las voces, bajas. » (p. 152) ; et celles des morts, évoquées dans un parallèle intertextuel avec *En attendant Godot* de Beckett : « Vladimir y Estragon oyen las voces bajas de los muertos [...]. Susurran. Crujen. Murmuran » (p. 143) ou encore avec les voix qui attirent Juan Preciado à Comala dans *Pedro Páramo* de Rulfo (p. 143-144). Ces voix intérieures, qui remémorent, ses parents, les humbles, voix silencieuses, voix tuées, voix basses à cause de la dictature, M. Rivas les met en parallèle avec celles des morts, dans un *continuum* temporel. Ces voix appartiennent à l'intrahistoire, l'autre histoire face à l'histoire officielle, celle des vaincus auxquels Rivas rend la parole : « En el relato escolar, la historia [...] En los relatos de las voces bajas, por el contrario [...] » (p. 91). Elles caractérisent l'oeuvre de Manuel Rivas, comme le dit le journaliste Iago Martínez annonçant la prochaine parution du roman :

¹⁴ URL: <http://www.alfaguara.com/es/autor/manuel-rivas>, consulté le 20 août 2013. Faute d'articles de recherche, on pourra lire les critiques littéraires de T. CONSTENLA dans *El País* et de A. BERLANGA dans *Página 12* :

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5014-2013-04-28.html>

Se titulará *As voces baixas*, como esas que la historiografía dominante insiste en arrumbar, lejos de donde pisa el poder cuando no justamente debajo. El sintagma no es nuevo para el escritor coruñés. Al crítico Xesús González Gómez ya le pareció de utilidad en su día para maniobrar en la inmensidad de *Os libros arden mal*. En realidad, vale como metáfora de buena parte de su producción narrativa¹⁵.

Ces voix, dont celle essentielle de la mère – Carmiña « la verbívora » (p. 31) et ses soliloques (« Mi madre y el manifiesto surrealista », chap. 17, p. 141-147) –, constituent l'immense et mystérieuse « boca », source de la littérature qui naît de l'oralité, de la profération (« extraer las palabras de las grutas de las encías »).

Dans cette reconstruction et cet hommage au passé, le roman de la mémoire qu'est *Las voces bajas* s'appuie sur la mémoire personnelle directe, basée sur l'oralité et sur l'image littéraire ou réelle. Le recours à la modalité personnelle et à l'intermédialité (entre littérature et arts visuels) est mis au service de l'écriture de la mémoire pour se matérialiser ici sous la forme d'un album familial commenté. Le roman est aussi une ode à la littérature et une réflexion métalittéraire où l'enfant Rivas observe très tôt « los límites borrosos de la verdad y la ficción » (p. 59)... tout comme le lecteur qui a bien du mal à savoir où s'arrête la frontière entre la mémoire et l'imagination dans ce roman.

¹⁵ Iago MARTINEZ, « Manuel Rivas recrea su “psicogeografía” más íntima », *op. cit.*