

LA BUENA LETRA, DE RAFAEL CHIRBES : UNE REPRÉSENTATION KALÉIDOSCOPIQUE DU MAL

ANNE PAOLI

Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

(Pour la guerre civile)

Le canon tonne, les membres volent... des gémissements de victimes et des hurlements de sacrificateurs se font entendre. C'est l'Humanité qui cherche le bonheur.

Baudelaire

La vie n'est de soy ny bien ni mal ;

c'est la place du bien et du mal selon que vous la leur faictes.

Montaigne

En 1992 Rafael Chirbes publiait *La buena letra*¹, premier de quatre romans² inscrits dans la thématique de la guerre civile et du franquisme. Narré dans une langue claire, presque épurée, parfois elliptique, le récit, constitué de 55 chapitres, qu'Ana Císcar, proche de la mort, offre à son fils Manuel, constitue un témoignage dans lequel l'histoire collective de l'Espagne et l'histoire familiale, personnelle de la protagoniste et également narratrice, sont intimement liées. Dans la première édition de *La buena letra*, R. Chirbes avait subordonné le roman à une construction

¹ Rafael Chirbes, *La buena letra*, Madrid : Debate, 1992.

² Il s'agit, après la parution de *La buena letra*, de *Los disparos del cazador*, 1994, *La larga marcha*, 1996, et de *La caída de Madrid*, 2000, ces trois derniers romans publiés chez Anagrama.

cyclique, puisque prologue et épilogue s'unissaient dans le présent de la narration, enclavant ainsi le récit mémoriel d'Ana. En 2000, l'auteur, pris de remords ou, plus exactement, -comme lui-même l'explique dans la note proposée au lecteur- libéré d'un poids « que [...] ha arrastrado desde que se publicó el libro »¹, justifie la disparition volontaire du dernier chapitre. Paradoxalement, cette suppression me conduit tout naturellement au thème retenu dans le cadre de cette collaboration : celui du Mal² et de sa représentation dans l'Espagne du XX^{ème} siècle et pour lequel le roman de R. Chirbes a retenu mon attention. En effet, l'auteur justifie la suppression des dernières pages de son roman comme une réponse à qui tenterait de voir dans le passage du temps le gommage, si ce n'est l'oubli, de la souffrance, des injustices, des blessures provoquées par le mal, sous ses différentes formes. Loin d'en arriver à l'absolution, qui entraînerait forcément toute notion de pardon, donc de valeur religieuse afférente à la notion même du mal, -ce dont se gardent bien auteur, narratrice et protagoniste de *La buena letra*- il s'agit, au contraire, de mesurer la maturité que permettent le cours du temps et le regard forcément plus analytique, moins concessif, que porte la narratrice sur son histoire, tout comme l'auteur sur l'histoire de l'Espagne : « El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas » (*L.B.L.*, p. 8).

Mais il me faut être plus explicite : quel contenu recèlent les premières pages et quel lien ont-elles avec les dernières pages -supprimées- de *La buena letra* ? Le lecteur est averti, dès les premières lignes, écrites en italique ; le point de départ du récit, qui est celui du temps présent de la narration, et qui s'adresse à un « tú » mystérieux, annonce son fondement et sa ligne directrice :

Hoy ha comido en casa y, a la hora del postre, me ha preguntado si aún recuerdo las tardes en que tu padre y tu tío se iban al fútbol y yo le preparaba una taza de achicoria. He pensado que sí, que después de cincuenta años aún me hacen daño aquellas tardes. (*L.B.L.*, p. 9.)

¹ Rafael Chirbes, « Nota del autor a la presente edición », *La buena letra*, Madrid : Debate, 2000, p. 7. Toutes les citations de *La buena letra* seront extraites de cette édition et indiquées suivant les abréviations en italique : *L.B.L.*, suivies de la page concernée et mises entre parenthèses.

² J'opterai pour l'écriture en minuscule du terme ; le mal, dans *La buena letra* a plusieurs facettes et plusieurs définitions : méchanceté, mauvaiseté, mépris, haine... Il se multiplie et se fragmente de plusieurs manières.

Les dernières lignes du prologue renvoient, en effet, le lecteur cinquante ans en arrière et laissent présager que le récit attendu est entièrement bâti sous le signe du mal et de la souffrance qu'il engendre : « Era la sospecha de algo inevitable que iba a venir a hacernos tanto daño como nos habian hecho la miseria, la guerra y la muerte » (*L.B.L.*, p. 11). Il reste à préciser qu'au-delà de la guerre et de ses terribles conséquences pour la protagoniste et pour une partie des siens, comme pour des millions d'espagnols vaincus, un personnage semble tirer les ficelles du destin d'Ana, un personnage dont le lecteur sait seulement qu'il est de sexe féminin, abstraction faite de la note de l'auteur, incluse à partir de l'édition de 2000¹. Lorsque R. Chirbes choisit de faire définitivement l'économie du dernier chapitre et en avertit le lecteur, il justifie donc la nouvelle orientation de son récit : l'évidente inutilité de toute forme de confrontation ou d'explication entre ces deux personnages habités ou rongés par le mal, dont l'un ou l'autre est « victime » ou responsable.

Ana choisit donc de mettre en paroles (?), en mots, un passé lourd d'événements, le plus souvent bouleversants et tragiques, de tensions et d'émotions ressenties mais demeurées volontairement sous silence pendant plusieurs décennies. Une fois annoncée, comme un préambule nécessaire, la présence constante dans le récit à venir d'un mal non entièrement identifié ni défini, Ana élabore son récit sur deux plans qui s'interpénètrent, mais qui intensifient ce mal, bientôt posé sur son existence comme une chape inébranlable, auquel elle ne peut se soustraire.

Les effets et les conséquences de la guerre civile, puis du franquisme, subis par sa famille et celle de Tomás, son époux -exception faite de son beau-frère Antonio, qui changera de couleur politique-, illustrent les ravages de l'histoire collective, sur laquelle se greffe l'histoire personnelle de tous les personnages. La trahison d'Antonio, le jeune frère de Tomás, vient alors s'ancrer dans une situation de tension et de mal-être familial, aiguës par la jalousie de leur sœur Gloria, puis amplifiés à l'arrivée de l'ambitieuse et hypocrite Isabel, qui deviendra l'épouse d'Antonio.

¹ Il y mentionne, en effet, le prénom et le lien de parenté entre les deux personnages : « las dos cuñadas-Ana e Isabel- », *op. cit.*, p. 7.

Ce mal, fragmenté et multiplié, suscite de curieuses réactions auprès des « victimes » concernées. Je reviendrai sur ce terme, déjà cité et mis entre guillemets, pour y apporter quelques nuances. On perçoit ainsi chez Tomás la défense acharnée, presque inexplicable, puis dérisoire et inutile d'un frère qu'il ne reconnaît plus ; une défense qui le ronge en mettant à nu à la fois sa lâcheté et un étrange sentiment de culpabilité. Son erreur lui coûtera un dégoût insurmontable de la vie. Ana, pour sa part, se mure dans un silence qui cache tour à tour crainte et compassion, envie et jalousie, haine et résignation, pour parvenir à une inversion des rôles, face à l'étendue du mal qui l'accable : la victime qu'elle est devenue se sent alors coupable des effets pervers de son mutisme. Elle n'ira cependant pas jusqu'à renoncer à vivre, mais se repliera dans la solitude.

On peut alors se demander quelle valeur donner au récit d'Ana, après cinquante années de silence. La narratrice obéit-elle à un souci de vérité qu'elle se doit de transmettre à son fils ? Refuse-t-elle le topique du gommage de l'histoire à la faveur du temps ? Son récit est-il un exutoire, une libération tardive de l'emprise socio-politique mais avant tout familiale ?

L'analyse des deux premiers points apportera peut-être des éléments de réponse à ces interrogations.

« La guerre est l'occasion privilégiée de donner substance et vigueur au problème du mal, non seulement parce qu'une fois engagée, elle laisse au plus injuste une chance de triompher, [...] mais plus encore parce que la guerre introduit une brisure à l'intérieur même du Bien », observe E. Borne, dans son essai sur le Mal¹. Ana vit cette « brisure » dès l'instant où son époux Tomás part pour le Front. Mais elle ne s'étend pas sur la description de son existence durant les trois ans d'absence de Tomás. Deux mots résument le mal provoqué par la guerre civile : solitude et peur. Deux sensations qui l'étreignent en permanence mais qu'elle n'exprime pas, même si sa vie bat au rythme des bombardements et que les habitants de Bovra, futurs vainqueurs, ou vaincus déjà résignés, entretiennent cruellement son angoisse, sans mot dire :

Aún guardo la suciedad del miedo de los tres años que tu padre se pasó en el frente, dejándonos solas a tu hermana y a mí en esta ciudad

¹ Etienne Borne, *Le problème du mal*, Paris : P.U.F, 1963, p. 22.

Une représentation kaléidoscopique du mal

que, como en mis recuerdos, se volvió de repente fantasmal y nocturna y en la que todos te miraban como si quisieran decirte que él ya no iba a volver y que no valía la pena resistir por más tiempo. (*L.B.L.*, p. 22)

Ana se s'appesantit pourtant pas davantage sur le retour de son époux ; elle en reste à l'annonce concrète de l'événement, s'interdisant l'expression de sa joie, présageant silencieusement les suites inévitables de la guerre civile qu'exprime Tomás dans une phrase laconique, mais lourde de signification : « Ahora va a venir lo peor » (*L.B.L.*, p. 24).

Le mal franquiste humilie, terrorise, torture et assassine : Ana devient l'une des innombrables victimes de torture morale infligée aux femmes, pour qui la peur de découvrir l'un des siens fusillé le dispute en horreur à la certitude de la mort, même si, comble d'ironie, cette certitude « las curaba del miedo », en détruisant définitivement tout espoir (*L.B.L.*, p. 27). L'horreur et la peur persistent, la guerre achevée, et la répression franquiste crée un paradoxe au sein de la famille d'Ana et de Tomás : la solidarité et les efforts incommensurables qu'accomplissent le couple et la mère d'Antonio pour alléger la misère et la souffrance de ce dernier, dans l'univers carcéral où il gît, creusent le fossé qui s'établit progressivement entre les deux frères. Le mal, porté par une idéologie assassine, s'insinue perfidement dans les relations familiales ; les privations, la misère, la faim, auxquelles sont quotidiennement confrontés Tomás et les siens, obsédés par la vision d'un Antonio décharné et livide, derrière les barreaux, suscitent tout d'abord un sentiment de culpabilité, qui très vite se rapprochera de la haine, de l'incompréhension, de l'exclusion, aspects que j'aborderai plus précisément dans la deuxième partie de cette analyse. Les trois ans d'incarcération d'Antonio détériorent les liens familiaux, déshumanisent les membres demeurés libres, alors que, dans le même temps, la lucide perception de cette déshumanisation progressive entraîne une profonde douleur de l'être, asservi par sa propre culpabilité : « la necesidad no dejaba ningún resquicio para los sentimientos » (*L.B.L.*, p. 48). « Todo se había hecho pedazos y el dolor lo recomponía en mi memoria como si esas cosas fueran el destino que me hubiera estado reservado desde siempre y los demás lo hubiesen destrozado » (*L.B.L.*, p. 49).

La guerre n'est ni une excuse, ni un prétexte ; elle est peut-être le facteur déclenchant de la misère physique et morale dans laquelle sombre

le jeune couple. Si le récit de la narratrice joue comme un effet de miroir en reflétant les souffrances du peuple vaincu, ses propos ne peuvent justifier les comportements répréhensibles de certains membres de la famille. L. García Montero souligne à ce titre que « las actitudes privadas alcanzan a veces categoría de tragedia histórica, y nadie puede escudarse en los imperativos de la política para explicar algunas miserias de familia »¹. Le contexte politique et social cristallise le mal sur la famille d'Ana, favorisant ainsi sa fragmentation et sa multiplication sous diverses formes, sans exclure ni l'intimité de la vie d'Ana, ni le nouveau statut qu'acquiert Antonio et Isabel.

Antonio et Isabel sont, en effet, les instigateurs du mal existentiel qui tourmente Ana et Tomás, même si, je viens de le souligner, on ne peut écarter les effets dévastateurs de la guerre et des années noires et grises du franquisme. « Ambos personajes pasan a ser el motivo central de la confidencia -le récit d'Ana- y los desencadenantes del destino de los demás », souligne Santos Alonso². De la première rencontre avec Antonio, lors de son entrée dans la famille de son futur époux, Ana garde un souvenir agréable, qu'elle se plaît à reconnaître : « El tío Antonio me gustó mucho... », mais son affirmation est aussitôt nuancée, amoindrie par la notion de mal qu'elle croit déceler en lui et qui aura valeur de funeste présage ; un mal paradoxalement contenu dans ce qu'il avait de meilleur : « ... aunque no sé, luego, con el tiempo, al recordar cómo han ocurrido las cosas, a veces pienso que algo anunciaba en él lo que iba a acabar siendo. Y lo anunciaba, no en los defectos, sino en sus virtudes » (*L.B.L.*, p. 32).

Antonio, le cadet des fils, heureux bénéficiaire de privilèges, dus -au dire des siens- à un habile et élégant coup de crayon qui lui valut promptement le statut quelque peu usurpé d'artiste, longtemps protégé et défendu par son frère, jouera en temps utile de sa faiblesse, puis de sa force pour détruire une partie de sa famille. A sa sortie de prison, il profite de la compassion qu'il inspire pour abuser et tromper ses protecteurs, Ana et Tomás, qui se saignent mais l'hébergent avec une spontanéité qu'ils paieront fort cher. Les larcins qu'il commet

¹ Luis García Montero, in Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española, 9/1, Los nuevos nombres : 1975-2000, Primer suplemento*, Jordi Gracia, Barcelona : Crítica, 2000, p. 413.

² Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid : Marenostrum, Ensayos y estudios, 2003, p. 204.

fréquemment chez son frère et sa belle-sœur marquent la cadence de ses dettes de jeu et de ses visites régulières chez les prostituées de la ville voisine. Fait étrange : ses travers, même découverts, ne le touchent pas ; leurs effets ont une emprise dramatique sur sa famille, tandis que, dans le même temps il se sent et se sait préservé par ces êtres qu'il détruit progressivement, sans reconnaître en porter la responsabilité. Une force, un poids semblent déterminer des actes qu'il ne domine pas, comme si l'ombre -pâlie néanmoins- de Pascual Duarte déteignait sur lui. « Cada vez que se iba, llevándose nuestro dinero, nos hacía sufrir, pero era como si se dejara arrastrar por la corriente de un río en el que quería hundirse. [...] Él regresaba sudoroso, borracho, sucio, sin afeitarse, y, sin embargo, inocente » (*L.B.L.*, p. 75).

Pourtant, cet homme, apparemment miné par la prison et privé de toute forme de défense contre soi-même, saura fort bien relever la tête et user de machiavélisme au moment jugé propice, faisant ainsi de sa faiblesse une force qu'il s'appliquera à exercer sur Ana et sur Tomás avec une hypocrisie redoutable. Ainsi, après une courte accalmie, Antonio déploie-t-il ses talents d'opportuniste ; il profite des circonstances et joue des coudes jusqu'à « sentarse sobre los demás », pour plagier León Felipe. Le républicain dominé devient le phalangiste dominant et, tandis qu'il affiche son ascension sociale, il écrase et humilie sa propre famille ; mais il vit sa trahison avec une orgueilleuse assurance, en manifestant un mépris ironique assorti d'une méchanceté raffinée à l'égard de Tomás et de son épouse. Ainsi, l'opportunisme qui l'avilit ne l'empêche pas d'arborer avec cette fatuité du parvenu les faveurs que prodigue au couple Raimundo Mullor, le tortionnaire de son frère Antonio :

Resultó ser ella -il s'agit d'Isabel-, al volante de un coche que, al parecer, le había dejado Raimundo Mullor. [...] Tu tío montó en el asiento de al lado y tu padre y yo nos quedamos en la acera. (*L.B.L.*, p. 95)

Se les veía en el casino, en la pastelería, tomando el vermut con Mullor, el que pegó a tu padre en el sótano del Ayuntamiento al final de la guerra. (*L.B.L.*, p. 105)

Antonio n'a pas le triste apanage de camper l'opportuniste accompli, exécration dans la perfection de sa fonction. La littérature romanesque de

R. Chirbes trouve un prolongement dans la création de ce type de personnage avec Carlos Císcar et Jaime Ort, jeunes miliciens républicains, protagonistes de *Los disparos del cazador*, qui adhèrent, le moment choisi, au régime franquiste¹. Dans *La caída de Madrid*, tandis que Franco agonise, José Ricart, propriétaire d'une usine de meubles, tente de défendre ses volte-face et son opportunisme et se heurte au sarcasme de son fils². M. Altmann, qui cite ces deux romans dans une étude consacrée à R. Chirbes, constate que ces personnages « representan la apropiación o el enriquecimiento acelerado gracias al hábil manejo de las circunstancias políticas en una España empobrecida, en la cual todo estaba por hacer³ ». On n'oublie pas *La larga marcha* qui, à l'instar de *La buena letra*, renvoie dos à dos les deux frères Raúl et Antonio, lorsque ce dernier assume avec force sa trahison⁴.

Antonio, comme ses successeurs littéraires, reflète une réalité de l'Espagne franquiste fort peu évoquée, pour des raisons évidentes. Son revirement politique, sa nouvelle position sociale et le rejet -temporaire, il est vrai- de sa famille, sont fortement liés à l'arrivée, puis à l'installation d'une étrangère au village. Si l'on s'en tient à l'aspect structurel du roman, l'apparition du personnage d'Isabel ne s'effectue qu'au chapitre 31, soit plus de la moitié après le commencement du récit, ce qui, si l'on

¹ Dans une conversation avec son ami Carlos Císcar, Jaime Ort justifie ainsi leur position : « Ganamos dinero para nosotros, no para dejárselo en el camino a los demás, y lo gastamos únicamente para poder seguir ganándolo » ; ce qui n'évite pas au protagoniste Carlos d'être lucide, en évoquant l'opinion de son père et celle de son beau-père : « Para ambos, yo no era más que un oportunista con escasos escrúpulos », Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, Barcelona : Anagrama, 1994, p. 28 et p. 62.

² « -Mira por dónde, se nos muere el viejo falangista y renace el joven republicano. [...] Con lo del joven republicano, aludía a que su padre había estado presente en el instante en que se izó la bandera tricolor en el ayuntamiento y había permanecido en territorio republicano al principio de la guerra. Lo había contado muchas veces; que al principio había creído en la República y que -eran sus palabras- sólo cuando vio los desmanes que cometieron los republicanos se asqueó y se pasó al otro bando y se puso la camisa de la Falange. », Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona : Anagrama, 2000, pp. 23-24.

³ Michael Altmann, « Entre la amnesia y el ajuste de cuentas », Universidad de Berna, ntbiomol.unibc.ch/altmann/amnesia.p.d.f, p. 5.

⁴ « No había entendido aquella prisa de su hermano por mostrar a todo el pueblo el abandono de sus viejas ideas. Cuando vinieron a contarle que, una tarde de domingo, en el cine, al final de la sesión, [...] se levantaron los espectadores para entonar brazo en alto el 'Cara al sol', y que Antonio [...] hizo lo mismo, y un camisa viejo le abofeteó delante de todo el mundo, diciéndole que un hijodeputa rojo no tenía derecho a manchar el himno de José Antonio, Raúl pensó que su hermano había traspasado esa barrera que separa en un hombre la vergüenza de la dignidad. [...] Pero su hermano no se inmutó. Volvió al cine al domingo siguiente, y cantó de nuevo el 'Cara al sol' con los ojos entornados. Y ya nadie le dijo nada. », Rafael Chirbes, *La larga marcha*, Barcelona : Anagrama, 1996, pp. 28-29.

ne se référerait qu'à l'aspect quantitatif, pourrait laisser croire à une influence de la protagoniste de moindre importance sur les membres de la famille. Cette constatation est évidemment erronée, mais elle laisse entrevoir la force et le poids du personnage ; en effet, le lecteur connaît son existence depuis le prologue et si l'on prend le parti -ce que j'ai volontairement choisi de faire lors de ma première lecture- de lire la note initiale de l'auteur, une fois le roman achevé, on ne prend connaissance de l'identité du personnage qu'à la page 88, sur un total de 138 ; dans le même temps, la protagoniste entre dans la famille d'Ana et de Tomás : « Isabel será pronto mi mujer » (*L.B.L.*, p. 88). Pourtant la présence, l'ombre de ce personnage envahit tout le récit, depuis la première phrase du prologue : « Hoy ha venido a casa » (*L.B.L.*, p. 9), jusqu'à l'avant-dernier paragraphe, qui s'achève sur une phrase exempte de tout espoir, soulignant à quel point Ana garde les traces de l'emprise d'Isabel : « Esta vez, de repente, me ha parecido que estoy más cerca de ella que de ti -son fils-, y esa sospecha me ha dañado y me he esforzado por rechazarla » (*L.B.L.*, p. 137). Isabel rythme l'ensemble des événements qui ont jalonné la vie de la narratrice, que celle-ci tient à relater à Manuel, avant sa mort. Même si Isabel ne s'introduit physiquement dans le foyer d'Ana qu'après la guerre civile et ne s'y implante pas définitivement, elle contamine son récit au point de donner au lecteur l'impression d'avoir dominé toute son existence et de l'avoir détruite. Cette technique narrative, faite de touches successives, de retours en arrière, d'allusions brèves et percutantes, parfois mystérieuses et insidieuses, va de pair avec le caractère même du personnage d'Isabel ; autrement dit, la présentation et l'agencement du récit d'Ana sont calqués sur la stratégie comportementale d'Isabel et sur les effets dramatiques qu'elle engendre, dans un procédé d'écriture mimétique¹.

Isabel, en occupant de manière implicite ou explicite la quasi-totalité de l'espace narratif, instille un venin aussi efficace que profond. A la différence de son époux Antonio, qui ne cherche jamais à donner le change, la jeune femme, avec sa subite apparition à Bovra, produit un véritable choc sur la villageoise inculte. Elle incarne, par sa tenue vestimentaire, le modèle cinématographique féminin, tout droit sorti des

¹ J'emploie le terme d'écriture, en tant que récit transmis au lecteur par la narratrice, mais je ne prononcerai pas sur le choix réel retenu par Ana dans la transmission qu'elle fait à son fils de son histoire : oralité ou écriture ? Rien, me semble-t-il, ne me permet de pencher davantage pour l'une ou l'autre solution ; je reviendrai néanmoins sur ce point plus avant.

films dont Ana nourrit son imaginaire chaque dimanche. Isabel apparaît comme un personnage et choisit de jouer le rôle de la bourgeoise citadine, dont elle est en fait l'une des servantes. La réalité se confond assez vite avec le rôle qu'elle s'est donné, en atteignant son objectif, même si elle demeure sans cesse en représentation. La « *cuñada mala* », pour reprendre l'expression de L. García Montero¹, met ainsi en pratique une tactique particulière, alimentée par l'hypocrisie, le mensonge, la bassesse et le mépris, pour parvenir à ses fins. Son ambition démesurée, qui trouverait peut-être une explication dans la non-acceptation de ses origines sociales, écarte toute notion de morale et par conséquent ignore celle du remords.

Ses agissements sont d'abord le fruit d'un calcul qui inclut la perspective d'user à sa guise de la bonne volonté, de la gentillesse et de ce qu'elle croit être la naïveté ou la bêtise d'Ana. Elle établit alors une sorte de fausse relation, fondée sur l'échange, dans laquelle chacune des deux jeunes femmes est censée apporter à l'autre ce qui lui manque, lui apprendre ce qu'elle ignore et s'offrir ainsi mutuellement un enrichissement, une ouverture :

No era muy eficiente para la casa -no sabía cocinar, ni coser, ni planchar y era torpe cuando fregaba y lavaba-, pero se esforzaba por ayudarme. [...] Aprendía con facilidad cuanto yo iba enseñándole. (*L.B.L.*, p. 90)

Se ofreció a mejorar mi torpe letra, a cambio de que yo la enseñara a cocinar; a traerme de la capital frascos de perfume y cremas de maquillaje, a cambio de que yo le enseñara a coser. (*L.B.L.*, p. 91)

L'illusion est de courte durée pour Ana, qui décèle rapidement l'hypocrisie dont fait preuve Isabel ; ce comportement lui rappelle tristement le mépris que la jeune citadine avait, à son arrivée, clairement manifesté à l'égard de sa famille. Son objectif était déjà tracé : extraire Antonio d'un milieu qu'elle détestait -et qui, socialement, était en partie le sien- ; dans la réalisation de ce projet et dans les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir, la notion de bien et de mal n'entrait pas en ligne de compte. La voilà devenue un Janus féminin ; tandis qu'elle domine son petit monde, elle offre un visage bifide, un comportement double et

¹ Luis García Montero, in Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española, 9/1, Los nuevos nombres : 1975-2000, Primer suplemento, op. cit.*, p. 413.

contradictoire : l'un est présenté aux habitants de Bovra, en accord avec son ascension sociale ; il a pour effet de consolider le mensonge dans lequel elle maintient le foyer de Tomás et d'Ana et de véhiculer une fausse image de prospérité familiale ; les réflexions aigres-douces des villageois ne se font pas attendre : « Hay que ver cómo habéis subido desde que ha llegado la 'mis' (así la llamaban en el pueblo). Se nota que viene de una familia de dinero » (*L.B.L.*, p. 105). La collusion politique fait également partie des plans d'Isabel et c'est avec une certaine jouissance qu'elle s'affiche dans la voiture du phalangiste Raimundo Mullor, puis en sa compagnie dans les lieux publics, entraînant, comme je l'évoquais précédemment, son époux Antonio. Écraser les siens est une étape, pouvoir le montrer en est une autre. Isabel ne doute de rien et elle y parvient.

Mais, dans l'intimité familiale, c'est une autre face du mal que présente Isabel. La fausse complicité de l'échange n'a pas eu de prise réelle sur Ana. Ne pouvant modeler sa belle-sœur à son image, celle d'une femme libre, féminine jusqu'au bout des ongles, si ce n'est féministe, mais, -ne nous y trompons pas !- comme seul faire-valoir : « Pero, Ana ¿no se da usted cuenta de que nos están condenando a fregar cazuelas el resto de nuestra vida? » (*L.B.L.*, p. 94)¹, elle opte pour une implicite sujétion ; le rôle qu'elle joue, et qui, par essence, constitue un mensonge, se fonde sur sa fausse fragilité, accentuée lorsqu'elle est enceinte, et sur les conséquences matérielles, physiques et morales qu'implique son état sur son couple, face à sa belle-sœur et à son époux. C'est la représentation de cette fragilité, poussée à l'extrême dans sa mesquinerie et sa bassesse, avec le mensonge pour corollaire, qui fera sa force et son triomphe. Isabel est un personnage mauvais par excellence. Dans une Espagne meurtrie et affamée où les vaincus survivent dans l'humiliation, elle devient un modèle d'hypocrisie et joue les délicates ; tout en se retranchant derrière ses maux d'estomac puis sa grossesse, elle puise sans vergogne dans les maigres ressources de ses hôtes, Ana et Tomás, qu'elle utilise à son profit et à celui d'un Antonio, certes, affamé et honteux mais trop dominé par sa lâcheté et son égoïsme pour lui en remonter. L'opportunisme paie ; il lui permet, avec Isabel, de se remplir

¹ Dans une étude consacrée à *La buena letra*, Nathalie Sagnes Alem explique fort justement qu'Isabel est une « autre femme, si différente -d'Ana-, si libre dans son rapport au désir et à l'amour », « *La buena letra* de Rafael Chirbes : la voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée », Maria-Graciete Besse, Nadia Mekouar-Hertzberg, coord, *Femmes et écriture dans la péninsule ibérique*, Tome II, Publications de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 88.

l'estomac sans aucun sentimentalisme ; telle la scène suivante, aux accents à la fois picaresques et galdosiens :

Sólo si la carne aparecía en la olla común comían con nosotros, pero entonces ella se volvía interesadamente servicial. Secuestraba la cazuela en la cocina y la ponía a su lado, sin dejarla llegar al centro de la mesa. Cogía el cazo y se encargaba de apartar las raciones, con lo que lo mejor se iba siempre a su plato y al de tu tío, que comía sin levantar la cabeza, avergonzado. (*L.B.L.*, p. 99)

Le départ du couple n'apporte qu'un répit relatif à leurs hôtes. Le mal qu'Isabel a semé laissera des traces indélébiles. Certes la rupture est consommée entre les deux frères et leurs conjoints, mais Isabel et Antonio ont définitivement brisé le droit au bonheur auquel prétendaient légitimement Ana et Tomás.

Dans la multiplicité du mal que subissent la narratrice et les siens, Gloria, la belle-sœur d'Ana, occupe une place de choix. Mais, dans son comportement on ne décèle pas une véritable technique de la méchanceté. Gloria n'a pas l'intelligence ni, donc, la perfidie d'Isabel. Certes, elle annonce la couleur de ses opinions : par exemple, sa haine inexplicquée pour Ángela, la première fiancée de son frère Antonio, au moment où elle fait sa connaissance. Il y a surtout de la véhémence et de la vulgarité dans sa méchanceté : « Ya está bien. En esta mesa no se sientan putas » (*L.B.L.*, p. 37), lancera-t-elle, à l'encontre d'Antonio et d'Ángela. Cependant, cette attitude, pour violente qu'elle soit, n'est pas le fruit d'un calcul, l'application d'une stratégie pour obtenir un quelconque profit, car Gloria n'en est pas capable, à la différence d'Isabel. Ángela disparaîtra aussitôt de sa vue mais aussi de la vie d'Antonio. La méchanceté de Gloria aura donc eu raison de la faiblesse de son frère. L'ascendant qu'elle exerce sur lui se traduit uniquement dans un rapport de dominant-dominé, mais il est symptomatique d'une jalousie malade que Gloria ne peut avouer. En revanche, ce sentiment et les effets qui en découlent n'échappent pas au regard de la narratrice qui l'avoue à son fils : « Tu tía Gloria estaba enamorada de su Antonio, no quería que nadie se lo tocara » (*L.B.L.*, p. 38).

Gloria croit trouver en Isabel une alliée. Ne s'arrêtant qu'à l'apparence, elle la juge digne de mériter son frère. C'était sans compter

sur l'égoïsme et le mépris qu'Isabel conservera toujours par devers elle pour l'ensemble de sa famille. Gloria sera prise au piège de sa propre méchanceté, car en la matière elle restera l'apprentie, face à la maîtresse Isabel. Et, croyant protéger son frère, elle passera, à l'inverse d'Antonio - ironie de la vie-, du statut de dominant à celui de dominé. Il n'y a sans doute pas dans sa méchanceté suffisamment d'intelligence, de perspicacité ni même de malice, pour être en mesure de capter le degré de noirceur qui habille l'âme de sa belle-sœur. Minée par la maladie, Gloria se verra refuser l'hospitalité d'Isabel. Cette dernière, avec un aplomb et une cruauté tels qu'elle en oublie presque sa stratégie de l'hypocrisie, réduit Gloria à l'état d'objet encombrant et dangereux ; le cancer -autre mal- fait peur.

Vino a buscarme -explique Ana- cuando se enteró de que Gloria quería meterse en su casa. 'Aprovechar la excusa de su agonía', dijo, 'para pasarse meses con nosotros e intervenir en nuestras vidas' [...] '¿Quién sabe si es contagioso?' dijo. Y dictaminó: 'Que no se crea, ni en sueños, que se nos va a meter en casa.' (*L.B.L.*, p. 127)

'Irás a vivir con Ana. En nuestra casa, con lo del negocio, se reciben demasiadas visitas. Hay demasiado ajeteo.' [...] 'Vendrás a comer con nosotros, siempre que no tengamos algún compromiso'. (*L.B.L.*, p. 128)

Gloria n'aura d'autre choix que de se plier et d'accepter l'offre d'Ana, la belle-sœur qu'elle avait si bien su fustiger en d'autres temps. La découverte de la passion secrète d'Antonio pour l'épouse de Tomás, si joliment rendue dans ses cahiers de dessin, avait, autrefois, attisé sa jalousie : « A mí no me gusta ser plato de segunda de nadie, ni siquiera de mi hermano. Dáselas a ella. [...] Sí, a ella » (*L.B.L.*, p. 67), avait-elle lancé lors d'un repas dominical où Antonio avait distribué à toutes les femmes présentes les fleurs d'un bouquet fraîchement cueilli.

La maladie aura eu raison d'une méchanceté qui masquait un mal plus profond, existentiel. Isabel, en revanche, reste bien vivante, comme un constant rappel dans la mémoire d'Ana des ravages qu'elle a causés.

Les conséquences de ce mal aux multiples facettes diffèrent selon le caractère des personnages et leurs réactions.

Tomás reste tout d'abord incrédule devant l'évolution négative de son frère. Même s'il a connu trois ans d'horreur sur le Front, même s'il se rend, il mesure et interprète comme une injustice le fait d'avoir échappé aux trois années d'incarcération que subit Antonio, arrêté quelques heures avant que lui-même ne soit relâché. Son impuissance et sa tristesse entretiennent une culpabilité gratuite qui le ronge. Il se retranche alors derrière une nécessité qui touchera bientôt à l'absurde : celle de protéger son frère, de le préserver. Les trois ans de prison d'Antonio deviennent une excuse systématique qui absout ses méfaits : « 'La cárcel lo ha hecho polvo', lo disculpó » (*L.B.L.*, p. 73), relate Ana. Mais Tomás se perd progressivement dans son absolu besoin de défendre Antonio contre les siens, contre lui-même. Il se perd car, se croyant coupable de n'avoir pas subi le même sort que lui, il refuse de considérer Antonio comme étant responsable de sa descente aux enfers, entraînant sa famille à sa suite : « Y tu padre se convertía en culpable porque lo rescataba y lo obligaba a vivir. Sí, la culpa caía siempre sobre nosotros, porque no lo dejábamos perderse de una vez para siempre » (*L.B.L.*, p. 75). Ses efforts pour redonner à son frère le goût de vivre et un certain sens moral se retournent contre lui et le renvoient à sa lâcheté. Incapable d'affronter Antonio et de le mettre face à ses responsabilités et à ses actes répréhensibles, il se réfugie dans le silence sans parvenir à se convaincre que sa veulerie répond seulement au désir de prolonger l'image d'une enfance heureuse avec Antonio et qu'il faut rompre ce mutisme : « Tu padre se había mantenido solo y en silencio porque tenía miedo de perder un amor que estaba anclado en el misterio de su infancia » (*L.B.L.*, p. 110). Lorsqu'il n'a d'autre solution que d'accepter la réalité, il découvre l'étendue de son erreur et l'horreur et le dégoût qu'il en éprouve le conduisent à se laisser mourir, ravagé par l'alcool. Cruel revers de destin pour un être qui, désarmé et triste devant les beuveries répétées de son frère, empruntera le même chemin et boira jusqu'à la lie. Mortifié, honteux et touché dans son amour et son amour-propre de s'être laissé bernier, il tentera de rayer de sa vie l'image du traître sans y parvenir. « Al tío Antonio no volvió a nombrarlo ni en sueños » (*L.B.L.*, p. 119). Cette défaite qu'il n'accepte pas projette son ombre sur son fils, faisant du bambin l'instrument de sa souffrance et de sa rancœur.

De son côté, Ana va assister, presque impuissante, à la dégradation progressive du caractère de son époux, à l'évolution néfaste des membres de sa famille. Sa ligne de conduite est liée au silence et à la résignation

devant le mal : une victime née ? En intériorisant ses sentiments et ses pensées, elle entretient une souffrance qui se décline en plusieurs étapes.

Ana -je l'ai souligné plus haut- a tout d'abord éprouvé une grande sympathie, une certaine attirance pour Antonio. Son beau-frère a, pour sa part, traduit de manière très explicite son attachement amoureux dans ses cahiers de dessin. La découverte qu'en fait Ana va au-delà du simple trouble : se savoir l'objet de la passion d'Antonio fait naître en elle un sentiment de culpabilité et de honte que son mutisme volontaire accentue. Il convient alors de nuancer le terme de « victime », employé à son égard à plusieurs reprises. Ana se sent à la fois fautive et victime du sentiment qu'éprouve Antonio pour elle ; elle le perçoit comme un mal, mais elle n'a pas le courage de le combattre ouvertement ; le manque de courage, mais, sans nul doute, le déterminisme qui la caractérise également, la poussent vers l'acceptation des choses, de son destin. Cependant, son sentiment de culpabilité est en partie fondé ; à ce titre, la confession -car je crois qu'il y a là confession- d'Ana à son fils demeure troublante. Si elle est choquée à la vue des multiples portraits qu'Antonio a faits d'elle, elle ne s'interdit pas de prendre son cahier et de le feuilleter, mais toujours à l'insu de son auteur.

En una ocasión, vi que había dibujado mi cara y sentí una culpa que sólo se desvaneció en parte cuando, al pasar la hoja, encontré el retrato de tu padre. Pocas semanas más tarde, en Misent, esa sensación culpable volvió a apoderarse de mí con violencia. Ya no me abandonaría nunca. (*L.B.L.*, p. 65)

Una vez entró de improviso en su habitación mientras yo hacía la limpieza, y me sorprendió con el cuaderno de dibujo en las manos. Entonces sacó otro que guardaba escondido en el doble fondo del baúl y me enseñó diez, veinte retratos míos. (*L.B.L.*, pp. 75-76)

Y yo había vuelto a complacerme -sufriendo cada vez más- entrando en su cuarto cuando él no estaba, [...] cuidando su ropa y acariciando las tapas verdes del cuaderno de dibujo. (*L.B.L.*, p. 77)

Son sentiment de culpabilité nous renvoie, toute proportion gardée, à celui de Carmen Sotillo, même si dans le cas de *La buena letra* la notion de culpabilité n'est pas associée à celle du péché, comme dans *Cinco*

horas con Mario. Ana se voit coupable d'une intention de faute¹. A sa manière, elle va alors s'efforcer de préserver son couple et tente de mettre en garde Tomás contre la présence d'Antonio, ressentie comme un danger. Mais le refus de son époux de craindre ce qui n'est pas et que, de surcroît, elle ne peut exprimer, exacerbe des sentiments qui deviennent contradictoires :

Sospeché que yo misma le estaba perdiendo el respeto a tu padre. No entendía que fuese tan permisivo con tu tío y que no se diera cuenta de que nos ponía en peligro. Le exigía que defendiera más nuestra casa, aunque cada vez que se lo insinuaba -apenas una palabra, porque no me atrevía a pronunciar la verdad de lo que no existía-, él siempre me salía con eso de que la cárcel lo había hecho polvo. (*L.B.L.*, p. 77)

Había empezado a odiarlo, quería que se marchara para siempre y, al mismo tiempo, me sentía culpable, como si estuviera engañando a tu padre. (*L.B.L.*, pp. 77-78)

Sa position duelle -victime incomprise et coupable virtuelle- aiguise alors sa soudaine « mauvaiseté », pour reprendre le terme kantien. On l'a prise pour cible, elle devient une arme, mais une arme en état de dormance, car elle seule se sait haineuse envers ceux qui concrétisent le mal et envers ceux qui refusent de le voir. Elle n'utilisera donc pas à son profit de ce sentiment, même s'il s'intensifie et s'étend aux autres membres de la famille ; l'aveuglement de Tomás, les mesquineries et les sous-entendus de Gloria, les observations ambiguës de Luisa, sa propre mère, sapent les efforts d'une Ana dominée par la solitude morale et la rage d'être incomprise. « Le odié a él y odiaba a tu tía Gloria, y a tu padre, porque tenía que librarme de él y no lo hacía, y a la abuela Luisa, porque me había acusado con sus sospechas y luego se había ido

¹ Dans *Cinco horas con Mario*, M. Delibes jongle avec les termes de la confession que fait Carmen à Mario ; mais, peu importe que la faute ait été commise ou non, que Carmen ait enfreint le sixième commandement dans son intégralité. Carmen avoue avoir accepté les assauts amoureux de Paco : « me besó y me abrazó, lo reconozco, pero de ahí no pasó ». Ce qui la condamne, et ce pourquoi elle voudrait le pardon de son défunt mari, se situe déjà dans le péché d'intention. Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona : Destino, première édition 1966, 1971, p. 281.

L'auteur est, quant à lui, suffisamment explicite : « Menchu llega a irse con otro, pero en el momento culminante se detiene. El único principio moral que rige su existencia es el sexto mandamiento. Y lo quebranta. Ella acepta solamente un freno : la fornicación ». César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona : Destino, première édition 1993, Destino libro, 1995, p. 75.

dejándome a la deriva como una rama seca en la corriente de un río » (*L.B.L.*, p. 78). La lutte lui semble inutile. Les efforts démesurés pour apporter une maigre nourriture à un Antonio criant famine en prison avaient un sens ; ils n'ont plus lieu d'être pour tenter de raisonner un traître opportuniste ou de contenir les ambitions de son épouse.

Le silence n'englobe pas seulement le sentiment de culpabilité d'Ana à l'égard de son époux. Il traduit aussi l'effort qu'elle déploie, dans un premier temps, pour taire ses mauvaises impressions, son désaccord avec le comportement de sa belle-sœur Isabel, afin d'établir une relation d'entente avec elle. Si elle saisit aussitôt son jeu, elle tente d'y entrer et n'agit donc pas en tant que victime, mais bien comme personne consentante, à la fois envieuse -reconnait-elle- et désireuse d'occulter la face mauvaise d'Isabel. « Aprendí a admirarla. [...] Y envidié -aunque no dejaba de escandalizarme- el modo en que trataba a tu tío, a quien besaba y acariciaba en público » (*L.B.L.*, pp. 90-91). L'illusion est de courte durée et le jeu cesse de lui-même, sans explication nécessaire entre les deux jeunes femmes. Dès lors, Ana perçoit Isabel définitivement comme une ennemie. Mais la narratrice va garder un sentiment d'infériorité, amplement entretenu, au demeurant, par sa belle-sœur. Ce choix du silence la dessert, comme on l'a vu auparavant dans le cas de son mari. Il l'éloigne peu à peu de la victime résignée qu'elle incarnait face à l'hypocrisie et aux mensonges d'Antonio et d'Isabel, et la transforme en coupable. En effet, le mal qu'Isabel répand, en profitant du mutisme de son ennemie, atteint un tel degré de machiavélisme qu'elle provoque une inversion des rôles ; Tomás et Ana s'enfoncent dans la mesquinerie et l'ingratitude face à des « bienfaiteurs » qui n'ont pas lésiné pour soulager un tant soit peu leur misère : c'est l'image qu'il faut donner aux habitants du village. Isabel s'y emploie et réussit à la perfection. « ...de repente era como si no hubiésemos hecho nada por ellos; casi te diría que ahora era como si nosotros tuviésemos que estarles agradecidos. La gente dio en pensar que de la mano de ella había llegado la abundancia » (*L.B.L.*, p. 105).

Le combat est donc vain, car trop inégal. Mais peut-on réellement parler de combat dès l'instant où Isabel se pose en triomphatrice, où Ana se sent noyée dans l'incompréhension, puis la solitude ?

Plusieurs questions apparaissent alors : quels motifs ont poussé Ana à transmettre ce récit à son fils Manuel, après tant d'années écoulées ?

Quelle valeur lui attribuer ? Par ailleurs, son récit aurait-il eu une existence en l'absence de la conjugaison de tant de maux ?

Ce qu'avant tout recherche Ana, dans le legs de ce récit à son fils, c'est restituer une vérité, apporter des éléments qui permettent à Manuel de combler des vides ou de rectifier les erreurs d'une histoire qu'il connaît par bribes, même si elle est en partie la sienne. Le processus narratif qu'emploie Ana est à ce titre proche de celui de Gabriela, qui, elle aussi, offre à sa fille Juana le récit de son existence dans *Historia de una maestra*. « Contar mi vida... -commence-t-elle- No sé cómo empezar »¹. Ana veut gommer la triste image que Manuel a pu garder d'un père distant, injuste, trop souvent absent et déjà tellement fragilisé avant sa naissance : des faiblesses et des travers qu'un enfant de trois ans ne peut comprendre. Mais, cette volonté de reconstituer l'histoire de son ménage, de sa famille, est également dictée par la voie qu'emprunte son fils, devenu adulte. Influencé par les dires de sa tante Isabel, par sa version des faits, puis happé par la société de consommation et le goût de l'argent, Manuel ressemble étrangement à Antonio. Soudain, Ana réalise l'ampleur de sa solitude, dans le temps présent de sa narration. Manuel, comme sa sœur, son aînée de plusieurs années, dont Ana taira le prénom tout au long de son récit, voient en leur mère un être âgé, s'obstinant à vivre dans l'inconfort d'une vieille maison, en grande partie inoccupée et que l'on pourrait raser au profit d'un immeuble de rapport dont ils tireraient les bénéfices, avec leur cousine, fille d'Isabel. Subitement Ana comprend jusqu'où a pu aller l'inutilité de sa lutte ; le comportement de ses enfants la renvoie à son échec dans sa tentative pour défendre des valeurs proches du Bien. L'histoire familiale d'Ana suit l'évolution de l'histoire collective, présente jusqu'aux dernières pages. Son récit est une ultime défense contre le mal vécu, mais aussi contre celui à venir, qui la guette. Il est une mise en garde contre les dérives d'une société qui fait du mercantilisme, du pouvoir et de l'argent ses références. Rafael Chirbes le rappelle dans sa définition du récit d'Ana, livré à Manuel « para que sepa su hijo que una casa -donde ella vive- no es sólo un solar que se puede

¹ Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*, Barcelona : Anagrama, 1992, p. 13. Plusieurs points communs sont à relever entre l'œuvre de R. Chirbes et celle de J. Aldecoa : la proximité des dates de publication, tout d'abord, puisque le premier volume de la trilogie -pour R. Chirbes, on peut parler de tétralogie- de J. Aldecoa paraît en 1992 ; puis, le récit qu'effectue Gabriela, à la fin de sa vie ; enfin, l'absence effective du narrataire, qui se trouve être la descendance de la narratrice, comme c'est le cas pour *La buena letra*.

vender. Es un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y el dinero »¹.

En offrant ce récit à son fils, elle met à jour ce qu'elle a tu des années durant. C'est donc aussi à elle-même qu'elle s'adresse, osant enfin exprimer une souffrance à la fois si lointaine et si présente. Mais cette narration ne la libère pas ; elle vient, au contraire, s'ériger contre l'image trop facile du temps porteur d'oubli. Le temps n'a pas d'effet curatif. En ce sens, la narratrice rejoint la pensée de l'auteur qui, dans la note préliminaire, citée au début de cette étude, affirme que le passage du temps ne referme pas les blessures mais les creuse. N. Sagnes Alem s'interroge à cet égard sur le possible statut de « double du narrataire » que prendrait alors R. Chirbes dans le récit d'Ana². Certains vaincus, survivants de la guerre civile, révèlent tôt ou tard leur histoire ; on assiste, ces quelques dernières années, à une foison de publications de récits, de témoignages recueillis, sans oublier les fictions, comme celle que j'ai choisie. Ce phénomène traduit bien une lutte à la fois contre l'oubli, contre le déni de l'Histoire et la nécessité de transmission aux nouvelles générations. C'est la rupture d'un silence qui « en las casas de los vencidos [...] se había apoderado de todo », rappelle R. Chirbes³. Le personnage d'Ana en est une illustration, puisque son histoire est ancrée dans celle de la guerre d'Espagne et du franquisme. Mais exhumer ses souvenirs personnels et familiaux n'est pas non plus une délivrance. S'il ne peut y avoir le moindre soupçon de vengeance, car on ne saurait voir une volonté d'instrumentalisation de Manuel, dans le récit qu'Ana lui présente, on décèle, en revanche, un pessimisme absolu. Puisque toute lutte est vaine, la seule issue reste la mort, qui n'est pas pour autant une libération. Ana l'attend, résignée, tout en sachant qu'elle ne lui apportera ni paix, ni soulagement. Elle ne servira qu'à rompre définitivement avec les ombres de sa famille disparue et qui ont habité sa solitude grandissante, au fil des ans, intensifiant ainsi la vacuité de son existence : « la muerte no va a juntarnos, sino que será la separación definitiva, porque, cuando también yo me haya ido, las sombras se borrarán un poco más y el viejo sufrimiento habrá sido aún más inútil » (*L.B.L.*, p. 135).

¹ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, 1999, n°3/4 (75/76), pp. 186-187.

² Natalie Sagnes Alem, « La buena letra de Rafael Chirbes : la voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée », Maria-Graciete Besse, Nadia Mekouar-Hertzberg, coord, *Femmes et écriture dans la péninsule ibérique*, op. cit., p. 84.

³ Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelona : Anagrama, 2002, p. 107.

Une histoire lisse, sans accrocs, sans doute ne se raconte-t-elle pas : elle se vit. Le récit d'Ana transpire la souffrance retenue pendant des années et l'impossibilité de se soustraire au mal, quelle qu'en soit la représentation. Cette vision des choses semble répondre à la fois à la notion de déterminisme qui régit les agissements de Tomás et de son épouse et à une conception nihiliste que la narratrice a de la vie. Pourtant, l'existence même de son récit prouve que les choses valent la peine d'être exprimées, ne serait-ce que pour affirmer que « todo esfuerzo no ha servido para nada » (*L.B.L.*, p. 138). Le contenu de son discours est lourd de signification, à la fois riche d'émotions et d'idées qu'Ana ne jugeait pas dignes d'être formulées. On peut alors le considérer comme une sorte de réponse à la méchanceté, la « mauvaiseté » d'Isabel ; la seule réponse qu'elle ose enfin, indirectement, lui donner. Ana aura au moins triomphé -vain et triste constat- sur ce point. Son récit vient combler les écrits creux, reflets d'un quotidien souvent inintéressant que notait Isabel sur des cahiers, et qu'elle déguisait par une belle écriture, devant une belle-sœur admirative, envieuse... et perplexe.

Récit écrit ou transmission orale faite à son fils ? Peu importe. Si « la buena letra es el disfraz de las mentiras » (*L.B.L.*, p. 135), « métaphore de las bellas apariencias detrás de las cuales no se ocultan nada más que hipocresías y mentiras », explique l'auteur lui-même¹, la calligraphie hésitante et gauche d'Ana cachait en vérité une histoire bouleversante et sincère. Une histoire enfin révélée, et qui n'est pas loin, dans la démarche narrative, de rappeler le processus psychanalytique d'une analyse dont la signification rendrait compte de la complexité du personnage : sa souffrance muette face à un mal multiple, puis son désir réprimé de renvoyer ou de refouler ce mal, arrivé au seuil du paroxysme, mais son incapacité à se rebeller vraiment. C'est alors une autre définition du mal que l'on pourrait appliquer à Ana, comme on a pu le percevoir chez d'autres personnages : celle du mal être, du mal existentiel, face à l'impossibilité de se définir en tant qu'individu et de trouver sa place dans une société ennemie.

¹ Helmut C. Jacobs, « Las novelas de Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, 1999, n°3/4 (75/76), p. 179.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Rafael Chirbes

La buena letra, Madrid : Debate, 1992.

Los disparos del cazador, Barcelona : Anagrama, 1994.

La larga marcha, Barcelona : Anagrama, 1996.

La caída de Madrid, Barcelona : Anagrama, 2000.

El novelista perplejo, Barcelona : Anagrama, 2002.

Articles et travaux sur *La buena letra*

Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid : Marenostrum, Ensayos y estudios, 2003.

Michael Altmann, « Entre la amnesia y el ajuste de cuentas », Universidad de Berna, ntbiomol.unibc.ch/altamnn/amnesia.p.d.f, pp. 1-16.

Helmut C. Jacobs, « Las novelas de Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, 1999, n°3/4 (75/76), pp. 175-181.

Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, 1999, n°3/4 (75/76), pp. 182-187.

Luis García Montero, in Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española, 9/1, Los nuevos nombres : 1975-2000, Primer suplemento*, Jordi Gracia, Barcelona : Crítica, 2000, pp. 412-414.

Nathalie Sagnes Alem, « *La buena letra* de Rafael Chirbes : la voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée », Maria-Graciete Besse, Nadia Mekouar-Hertzberg, coord, *Femmes et écriture dans la péninsule ibérique*, Tome II, Publications de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Paris : L'harmattan, 2004, pp. 83-90.

Autres ouvrages

Anne PAOLI

Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*, Barcelona : Anagrama, 1990.

César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona : Destino, première édition 1993, Destinolibro, 1995.

Etienne Borne, *Le problème du mal*, Paris : P.U.F, 1963.

Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona : Destino, première édition 1966, 1971.