

**SUSO DE TORO : MAÎTRE HORLOGER
DES LETTRES GALICIENNES
(AU SUJET DE *TIC-TAC*)**

BENOÎT MITAINE

Université Stendhal - Grenoble 3

En 1994, année où *Tic-Tac*¹ reçut le Premio de la Crítica para narración gallega, on parlait encore de Suso de Toro comme d'un de ces jeunes auteurs² incarnant le renouveau littéraire galicien. Depuis 2003, entre autres dates importantes, année où Suso de Toro a été récompensé par le Premio Nacional de Narrativa pour son roman *Trece badaladas*³, les choses ont bien changé. Le jeune écrivain d'alors est à présent un acteur incontournable du champ littéraire et culturel galicien ainsi qu'une figure très largement reconnue sur l'ensemble du territoire espagnol.

S'il me semble important de revenir sur *Tic-Tac*, texte qui a maintenant plus de douze ans, c'est parce qu'il est l'aboutissement et la pièce maîtresse d'une trilogie révolutionnaire qui a bouleversé le champ

¹ D'abord publié en galicien par Ediciones B en 1993, puis en castillan par Ediciones B en 1994.

² Avec Manuel Rivas qui venait de publier *En salvaje compañía*.

³ D'abord publié par Xerais en 2002, puis par Seix Barral la même année sous le titre de *Trece campanadas*.

galicien dès 1983 avec *Caixón desastre*, puis en 1986 avec *Polaroid*¹. La révolution littéraire conduite par Suso de Toro pendant ces dix années se fixera pour objectif majeur de dénationaliser, déterritorialiser la littérature galicienne et de l'ouvrir aux tendances les plus contemporaines afin de pouvoir l'exporter aux quatre coins du monde. Un tel projet pourrait paraître d'une ambition folle s'il ne s'agissait d'un champ littéraire aux dimensions modestes qui ne comptait au début des années 80 que quelques dizaines d'écrivains actifs². S'il est certain que cette donnée quantitative permet de mieux appréhender le contexte de production dans lequel de Toro réussit à bâtir sa réputation d'écrivain avant-gardiste et contestataire, il faut aussi se garder de toute conclusion hâtive qui viserait à réduire la portée de son action au prétexte que tous les champs ne se valent pas.

Mon propos sera de montrer en quoi *Caixón desastre* et *Polaroid* mais surtout *Tic-Tac*, tant par leur forme que par leur fond, ont contribué à la rénovation de tout un système littéraire aussi bien en en dénonçant les dysfonctionnements qu'en offrant aux nouvelles générations de lecteurs une alternative littéraire aux modèles esthétiques et thématiques dominants des dernières décennies. Pour ce faire, il s'agira dans un premier temps de mettre en exergue certaines des stratégies narratives développées par l'auteur en réponse à un discours littéraire qui était à son goût soit trop conservateur avec une tendance à la fétichisation des grandes figures littéraires nationales (Rosalía de Castro, Castelao, Cunqueiro, etc.), soit trop ethniquement marqué par une tendance lourde et stérilisante au ressassement des mêmes topiques littéraires, soit trop fonctionnel, c'est-à-dire ouvertement nationaliste. Pour les auteurs issus d'espaces littéraires périphériques (dites aussi « petites » littératures ou

¹ A signaler qu'il s'agit-là des deux premiers romans de l'auteur et qu'ils n'ont toujours pas fait l'objet d'une traduction en castillan à l'heure actuelle. Les explications ne manquent d'ailleurs pas pour justifier le peu d'enthousiasme que les éditeurs castillans semblent leur manifester : il faudrait invoquer tout d'abord leur forme, très fragmentée et éclatée, qui les fait plus ressembler à des recueils de petits récits qu'à des romans, et surtout leur contenu qui, bien souvent, ne semble pouvoir s'adresser qu'à un lectorat galicien tant le poids du contexte de production s'y fait sentir. Enfin, pourquoi ne pas le reconnaître, il est aussi probable que le faible succès éditorial rencontré par *Tic-Tac* (le grand frère des deux précédents textes) ait joué et joue encore en leur défaveur. Pour plus d'information sur *Caixón desastre* et *Polaroid*, voir B. Mitaine, *Suso de Toro : de l'altérité galicienne à l'identité narrative*, thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble 3, 2004 (inédit).

² Pour être plus précis, l'universitaire galicien Xoán González-Millán a recensé exactement 120 titres publiés entre 1975 et 1984 pour un total de 64 écrivains. Cf. X. González-Millán, *A narrativa galega actual (1975-1984)*, Vigo : Xerais, 1996, pp. 359-366.

« littératures mineures ») cherchant à échapper aux différents travers énoncés ci-dessus, l'ironie et l'intertextualité semblent être les recours et les refuges les plus immédiats : elles permettent de rester à l'écart des différentes écoles littéraires instituées par les figures dominantes du champ galicien, c'est-à-dire de s'affranchir (un temps) de toutes les luttes intestines en affectant une certaine distance et neutralité.

S'il ne fait aucun doute que Suso de Toro a été l'un des agents culturels les plus actifs pour sortir le champ littéraire galicien de sa longue léthargie, on peut néanmoins questionner *Tic-Tac* sur son degré apparemment très élevé de déterritorialisation. Si *Polaroid* et *Caixón desastre* portent très largement l'empreinte de leur contexte de production, *Tic-Tac*, en se drapant sous les traits de l'esthétique postmoderne la plus débridée et en se présentant au niveau thématique comme l'anti-stéréotype par excellence de la Galice rurale et traditionnelle, semble être étranger à toute forme de représentation du territoire ou de la communauté galiciennes. Or, l'hypothèse que je souhaite défendre en second lieu est que la centaine de microrécits éclatés qui composent le texte —et qui a fréquemment valu à *Tic-Tac* d'être considéré comme un des parangons de la postmodernité espagnole—, peut aussi se donner à lire comme une allégorie d'une nation galicienne encore inapte à se percevoir en tant que société unie et vertébrée¹. Autrement dit, il n'est pas vain de se demander si l'esthétique fragmentaire privilégiée par de Toro entre 1983 et 1993 n'était pas en

¹ Voir Paul Fallon, « Sobre a construción do corpo político galego en *Tic-Tac*, de Suso de Toro », *Anuario de estudios literarios galegos*, 1998, pp. 146-147 ; Dolores Vilavedra, « De *Polaroid* a *Tic-Tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo », *Grial*, n° 127, tomo XXXIII, 1995, pp. 333-343. On pensera aussi à Ramón Máiz, doyen de la Faculté de Sciences Politiques de Saint-Jacques de Compostelle, interrogé par le journaliste Josep Massot (*La Vanguardia*), à propos des effets de l'accès à l'autonomie sur le développement identitaire, politique, économique de la Galice des années 80 : « Disponer de instituciones propias ha contribuido a crear algo que antes no existía: Galicia. [...] Figuraba como nacionalidad histórica, pero hasta hace muy poco tiempo no existía. Por subdesarrollo, por falta de vías de comunicación y de urbanización, estaba fragmentada territorialmente. También culturalmente había multiplicidad de Galicias. Reinaba la desconfianza, las tensiones entre ciudades, la desarticulación social, el enfrentamiento entre ciudades, los localismos varios, los sectores en pugna, Rías Bajas contra Rías Altas, pesca de altura contra pesca de bajura, ciudades del norte contra ciudades del sur... Galicia era un lugar invertebrado, causa por la que habían fracasado las ideologías y los nacionalismos, que se dirigían a pequeñas minorías urbanas. Ahora, gracias a políticas propias en infraestructuras o comunicación, se ha generado una identidad colectiva. » Josep Massot, « La Galicia que no nace », *La Vanguardia*, 23/09/2001. Ajoutons à cette analyse que si l'accès au statut de Communauté Autonome a sans conteste fortement contribué à unifier une Galice qui était largement fragmentée, il est tout de même à craindre que R. Máiz fasse preuve d'un excès d'optimisme.

elle-même une représentation plus ou moins inconsciente et métaphorique de la Galice qui reste, roman après roman, son espace de référence.

1. DÉCONSTRUIRE POUR MIEUX RECONSTRUIRE

Para servir a unha lingua ou a unha literatura, primeiro hai que traicionarl. Quero dicir que non hai que someterse, senón que hai que rebelarse. Facer unha rebelión particular contra a tradición imposta é a única maneira de, posteriormente, poder servir a unha lingua e a unha tradición¹.

Ce principe énoncé par l'auteur, nul ne pourra nier qu'il ne l'a pas appliqué au pied de la lettre. En l'occurrence, ce sont ses deux premiers textes de 1983 et 1986 qui permettent le mieux de comprendre l'idée de trahison et de rébellion face à ses maîtres : dans « A lebre de Merliño », un des cinq récits composant *Caixón desastre*, de Toro pastiche l'imaginaire du Cunqueiro auteur de *Merlin e familia* (1955) et de *As crónicas do Sochantre* (1956) en racontant une histoire abracadabrante où l'on voit les chevaliers de la Table Ronde dans des situations orgiaques et un Merlin peu amène qui ne semble avoir d'intérêt que pour la musique du groupe anglais *Soft Machine* qu'il écoute à plein volume sur son baladeur. Néanmoins, cette première provocation envers l'une des figures les plus admirées des lettres galiciennes n'est rien comparée à des textes comme « Manifesto kamikaze » et « Galicia, esa merda », deux des 56 textes composant cet étrange roman qu'est *Polaroid*. Ces textes, qui se présentent comme des manifestes publiés par un groupe de nihilistes galiciens, enjoignent aux membres de leur communauté d'en finir avec cette Galice qui n'en a jamais assez de s'avilir : « ¡DESTRUAMOS O QUE QUEDA DO PAÍS! ¡DESTRUAMOS O QUE QUEDA DA NOSA CULTURA E DO NOSO IDIOMA! » ; « ¡PROFANEMOS O PANTEÓN DE GALEGOS ILUSTRES! », « ¡DERRUBEMOS A CASA-MUSEO DE ROSALÍA! », « ¡FAGAMOS CROQUETAS COA MOMIA DE CASTELAO! » (p. 99 et 101).

¹ « Suso de Toro: Sonoras disidencias », *Tempos novos*, n° 60, Mercredi 15 mai 2002. Entretien électronique disponible à l'adresse suivante : www.vieiros.com/noticia.asp?Ed=18&N=22310

Les trois microrécits qui viennent d'être cités donnent un bon aperçu, si ce n'est de l'ampleur, au moins de la forme de la rébellion entreprise par l'auteur. Il faudrait bien entendu entrer plus en détail dans chacun de ces romans pour mieux comprendre comment Dolores Vilavedra, l'une des plus éminentes spécialistes du champ littéraire galicien, en est venue à affirmer que « tout a changé dans le roman galicien suite à la publication de *Polaroid*¹ » ou pour voir pourquoi de Toro a pu s'imposer aussi vite en tant que chef de file du renouveau littéraire galicien. Mais en dépit de leur immense qualité, nul ne niera que ces textes n'ont qu'une valeur locale et plus encore que, par leur ethnocentrisme, ils ont confiné leur auteur dans son champ de production sans guère lui laisser percevoir de perspective d'ouverture sur le champ littéraire castillan, hermétique par nature aux textes engagés issus des périphéries.

Tic-Tac, en revanche, par son haut degré de déterritorialisation et de dépolitisation est le premier texte véritablement dégage (vs engagé) de l'auteur. Et de fait, en dépit d'une forme qui aurait pu faire reculer le plus audacieux des éditeurs, il sera aussitôt édité en castillan : il faut en effet savoir que *Tic-Tac*, texte de 300 pages, est composé de cent microrécits répartis de façon à peu près égale en cinq parties. À cela, il faut ajouter la présence de douze photographies insérées à des endroits clés du roman et la reproduction de deux textes manuscrits, soi-disant écrits par Nano, le personnage principal de ce roman-puzzle.

La forme fragmentaire est donc celle des précédents romans, même si *Tic-Tac* est incontestablement le texte le plus abouti et le plus sophistiqué de la période expérimentale de l'auteur. Cette complexité n'est pas simplement due à la fragmentation, mais aussi à la nature des textes qui renvoie assez largement à des cas d'intertextualité et de réécriture. Ce recours massif à des intertextes, comme cela a été suggéré précédemment, est une des stratégies qui a le plus servi l'auteur dans son effort de déterritorialisation et d'internationalisation de son univers romanesque².

¹ « Nada foi igual na narrativa galega dende a publicación de *Polaroid* ». Dolores Vilavedra, *Sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo : Galaxia, 2000, p. 92.

² A signaler que Ur Apalategui, dans *La naissance de l'écrivain basque* (L'Harmattan, 2000), observe un phénomène similaire chez Bernardo Atxaga et en tire des conclusions voisines : l'« intertextualisme volontaire » aura servi à Atxaga à combattre la dépendance « face aux références exclusivement politiques et totalement extralittéraires » (p. 172). Néanmoins, Apalategui ajoute aussi que cette stratégie, par effet de ressassement, aura vite montré ses limites en se révélant finalement aussi stérile que le travers inverse qui consiste à voir la littérature basque comme un vase clos.

S'il nous est impossible d'entrer au cœur du texte pour montrer la densité du tissage intertextuel¹, certains titres de microrécits peuvent déjà s'avérer représentatifs de ce phénomène : « Ítaca, dicen / dicen que Ítaca » (pp. 32-33) ; « Ciudad de pecado (Historia sagrada) » (pp. 44-45) ; « Crimen y castigo » (pp. 114-115) ; « La *Iliada* para niños » (pp. 163-166) ou « (Breve resumen del teatro universal) » (pp. 288-293). Quant à sa forte dimension ironique, il faudra se contenter, là encore, de quelques bribes bien insuffisantes pour se rendre vraiment compte de son importance : exemple, ce récit qui a pour titre « My sex (una pieza en forma de pera) » (pp. 172-173), clin d'œil trivial aux *Trois Morceaux en forme de poire* d'Erik Satie ou ce savoureux court-circuit, que Genette qualifierait plus justement de métalepse², dans lequel Nano, le personnage principal —qui est par ailleurs attardé mental— énumère les titres qu'il aimerait donner au roman qu'il pense écrire : « *Dándole duro*, porque si sacaba un libro así iba a contar todo como es la vida » (p. 241) ou « *Autopsia* », car dans une autopsie, on révèle et montre tout ce qui ne va pas, ou encore « *Tic-Tac*, que ésa sí que es cabronada, el pasar del tiempo » (p. 242).

Pour conclure ce premier point, disons simplement qu'en plus d'avoir sans doute été le premier véritable auteur « hérétique » —selon la terminologie de Bourdieu— de la littérature galicienne des années quatre-vingt, de Toro est aussi l'importateur de l'esthétique postmoderne en Galice. Ses romans répondent en effet en grande partie aux critères définitoires de cette esthétique : recours à la fragmentation, à l'ironie, à l'intertextualité, à l'intergénéricité, à l'intersémioticit , aux techniques de collage, etc.³ En ce sens, Suso de Toro a bien réussi à ouvrir sa propre voie littéraire en remettant en cause l'esthétique dominante de la littérature galicienne et en faisant preuve d'irrévérence face aux « figures

¹ Cf. B. Mitaine, *Suso de Toro : de l'altérité galicienne à l'identité narrative*, op. cit., pp. 226-243.

² Pour Genette est métalepse « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar ». La métalepse, comme c'est le cas dans l'exemple de *Tic-Tac*, « produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. » (*Figures III*, Paris : Seuil, 1972, pp. 243-244).

³ Voir notamment à ce sujet Georges Tyras (éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996.

momifiées¹ » qui constituent le panthéon des lettres galiciennes. C'est aussi grâce à son irrévérence qu'il est parvenu à s'extraire de cette « 'literaturiña' de xoguete », doctrinaire et onaniste qu'il a toujours rejetée : « [...] a coacción 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.² »

2. *Tic-Tac* : UNE REPRÉSENTATION ALLÉGORIQUE DU CORPS SOCIAL GALICIEN ?

A présent que certaines des raisons qui ont fait de Suso de Toro le maître d'œuvre du renouveau littéraire galicien ont été exposées, il convient d'essayer de comprendre en quoi *Tic-Tac*, ainsi que *Nano*, pourraient être à divers égards une représentation allégorique de la Galice.

De par la multiplication des points de vue, des scènes proposées et des thèmes abordés, *Tic-Tac* témoigne d'une certaine préoccupation sociale et offre un portrait de ce que pourrait être une communauté. Le conditionnel s'impose ici, puisque telle qu'elle est présentée dans le roman, cette communauté est fragmentée en une multitude de cellules isolées sans liens directs entre elles, à l'instar des résidents de cet immeuble dont un des locataires remarque que personne ne se connaît : « en aquel edificio nunca acababa uno de conocer a los vecinos, uno siempre veía caras nuevas » (*Tic-Tac*, p. 73). Ces cellules, qui peuvent se donner à voir aussi comme les pièces d'un puzzle en vrac, font de *Tic-Tac* une sorte de grand immeuble vu en coupe et dans lequel le lecteur aurait le privilège exorbitant et terriblement voyeuriste de pouvoir se promener d'un appartement à l'autre sans qu'aucune logique de déplacement soit

¹ On retrouvera ces termes de Suso de Toro dans une entrevue électronique consultable à l'adresse suivante :

www.anosaterra.com/documentos/central_principal.php?pagina_actual=principal_2&numero=1100

² Traduction personnelle : « les pressions exercées sur l'écrivain pour qu'il écrive pour ses 'compatriotes' ne conduisent qu'à obtenir une littérature de valeur locale. [...] Dans la littérature que je veux, je garde une large place pour le local, mais je la veux nationale, et même plus internationale. » Suso de Toro, « A literatura é puta », in *Parado na tormenta*, Vigo : Galaxia, 1996, pp. 184-185.

imposée. Ces tranches de vie (la coupe, le morcellement, reste le champ lexical approprié), donnent finalement de la Galice l'image « [de] un corpo social fragmentado, fracturado¹ ».

Concrètement, la critique galicienne semble s'accorder sur le fait que *Tic-Tac* représente une communauté fragmentée et virtuelle, une communauté en devenir ou en souffrance (au choix), dont les liens de solidarité organique qui devraient la souder, lui donner corps, lui font encore défaut. Cette absence d'articulation du corps social galicien est d'ailleurs évoquée par Nano en des termes qui lui sont propres : « por junto no valemos mucho, no acabamos de levantar cabeza. [...] los hombres o hacen cosas pero no saben explicarse bien o se ponen a hablar diciendo que hacen y que hacen y no hacen nada. En este país nuestro más bien, aproximadamente, es de esta manera » (pp. 247-248). Cette vision critique que Nano porte sur sa communauté est, faut-il s'en étonner, voisine de celle de l'auteur :

Con ese lenguaje con el que enredo intento reflejar la conciencia del ser humano contemporáneo, caracterizada por la fragmentación de la percepción y del pensamiento, dislocación del sentido, descontextualización,... ausencia de valores, de memoria e incomunicación. Esa era mi experiencia de mi lugar y mi tiempo, una poética que llamaba 'del Caos'. Muy lejos de las concepciones más dominantes en la cultura y literatura gallega que se caracterizaban por representar un mundo en armonía, en Orden, a través de la mistificación beatífica del mundo rural o de retóricas mitificadoras y estetizantes de la nación gallega. En general la postura dominante era conjurar el desastre que era el presente en una actitud de muchos escritores que definí de 'horror presentí' [sic].²

Quant à Nano, de par son haut degré de marginalisation né d'un viol, oligophrène, pauvre, amputé d'une main), il concentre tous les stigmates de la différence, de la périphérie, c'est-à-dire de ce que Dolores Vilavedra nomme la « conflictuelle altérité galicienne³ ». Les nombreuses tares qu'il

¹ Paul Fallon, « Sobre a construción do corpo político galego en *Tic-Tac*, de Suso de Toro », *Anuario de estudios literarios galegos*, 1998, pp. 146-147.

² Suso de Toro, « Cómo lo ve uno y lo que uno cree que hace », *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n° IV, 1994-1995, p. 244.

³ « conflictiva 'outridade' galega ». D. Vilavedra, « De *Polaroid* a *Tic-Tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo », *Grial*, n° 127, tomo XXXIII, 1995, p. 335.

accumule pourraient en effet symboliser par le grotesque et l'exagération burlesque l'identité galicienne qui a si souvent été à l'origine de moqueries et de brimades. Ainsi perçu, Nano serait une sorte de personnage-somme de tous les stéréotypes dégradants (émis par les Espagnols du « centre ») qui courent sur les Galiciens ; personnage naïf qui se fait lui-même l'écho des stéréotypes qui touchent ses propres compatriotes comme c'est le cas lorsqu'il dit « que parece que aquí [en Galicia] no se dan los hombres enteros del todo. [...] parece que somos todos un poco parados, como si dijéramos » (p. 247). La naïveté de Nano est justement l'arme la plus subtile de l'auteur car le fait qu'un personnage, dont l'hypermarginalisation en fait une figure carnavalesque, reprenne à son compte les stéréotypes qui émaillent le discours dominant sur les Galiciens tend à subvertir et à rendre caduque toute la valeur négative que ces stéréotypes peuvent véhiculer.

Que Nano soit ou non une figure parodique visant à subvertir le discours dominant, il n'en reste pas moins que son amputation fait de lui un symbole fort d'une société encore inachevée, incomplète, voire inapte à se percevoir comme un corps articulé, uni. Cette hypothèse du corps national démembré trouve un complément de taille dans la mise en scène photographique qui est proposée dans le roman : 9 des 12 photographies montrent des membres (yeux, mains, pieds, tête) ou des parties du visage, sans que jamais n'apparaisse le corps dans son unité.

La construction polyphonique et extrêmement fragmentée de *Tic-Tac*, qui est une des grandes réussites du roman, matérialise avec efficacité l'inexistence communicationnelle qui isole dramatiquement chacun des personnages, dont certains font pourtant partie de la même famille. Cette esthétique ne fait donc que renforcer leur isolement en les confinant dans des espaces linguistiques exigus et hermétiques (la page), espaces qui pourraient avantageusement être qualifiés de cellules... d'isolement. Le terme n'est pas forcé car si les histoires qui composent *Tic-Tac* développent des points communs en grand nombre (principalement thématiques), et si elles donnent bien le sentiment de dialoguer entre elles, les personnages eux, en revanche, ne le font jamais. Le dialogue a cédé la place au monologue, et qui plus est, majoritairement intérieur.

Ces quelques éléments qui viennent d'être mis en lumière s'inscrivent dans la même veine sociocritique que celle utilisée par Dolores Vilavedra lorsqu'elle soulignait en 1994 que *Polaroid* « assume de la façon la plus radicale qui soit la désorientation ethnologique de la Galice

contemporaine¹ » ou qu'elle ajoutait en 1999, cette fois au sujet de *Polaroid* et de *Tic-Tac*, que :

ces deux romans, en recourant à des stratégies aussi bien pressenties que la désintégration discursive, la polyphonie énonciative et la fragmentation de l'identité des personnages tout autant qu'en arborant un langage démythificateur et démythifié, sont le pari le plus radical qui a été fait pour réaliser une littérature révélatrice des contradictions de la société galicienne, de son aliénation et de son absurdité².

Ajoutons simplement, en guise de conclusion, que le travail profondément salutaire exercé par l'auteur à l'intérieur de son champ littéraire doit être considéré comme authentiquement révolutionnaire, même si la voie qu'il a ouverte, à l'échelle de la République mondiale des lettres, n'est aucunement une révolution artistique : l'esthétique utilisée par de Toro relève plus de l'importation que de l'invention pure, de l'« accélération temporelle » ou de la « mise à jour » que de la « novation littéraire » au sens propre. Il a importé dans un espace littéraire périphérique qui avait accumulé un certain retard esthétique, « des bouleversements littéraires qui ont déjà eu lieu au centre³ ». C'est en cela que Suso de Toro est « le maître horloger » des lettres galiciennes, celui qui a le plus contribué aux premières heures du processus autonome à résorber le décalage temporel esthétique que connaissait la Galice par rapport au « méridien de Greenwich littéraire⁴ ».

¹ « asume dun xeito máis radical a desorientación etnolóxica da Galicia contemporánea ». D. Vilavedra, *Sobre narrativa galega contemporánea, op. cit.*, p. 92.

² « ambas constitúen unha aposta radical pola desintegración discursiva, pola polifonía enunciativa e pola fragmentación da identidade dos personaxes, así como por unha linguaxe desmitificadora e desmitificada, consideradas como estratexias axeitadas para realizar unha literatura reveladora das contradicións da sociedade galega, da súa alienación e o seu absurdo. » (Traduction personnelle). D. Vilavedra, *ibid.*, p. 25.

³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999, p. 143. Le mot « centre » fait référence à toutes les capitales littéraires reconnues, qu'il s'agisse de Paris, New York, Londres ou Madrid (ou Barcelone).

⁴ *ibid.*, p. 127.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ur Apalategui, *La naissance de l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris : L'Harmattan, 2000.

Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.

Paul Fallon, « Sobre a construción do corpo político galego en *Tic-Tac*, de Suso de Toro », *Anuario de estudios literarios galegos*, 1998, pp. 141-156.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

Xoán González-Millán, *A narrativa galega actual (1975-1984)*, Vigo : Xerais, 1996.

Fredric Jameson, « Third-world literature in the era of multinational capitalism », *Social text*, n° 15, automne 1986, pp. 65-88.

Joseph Massot, « La Galicia que no nace », *La Vanguardia*, 23/09/2001.

Benoît Mitaine, *Suso de Toro : de l'altérité galicienne à l'identité narrative*, thèse de doctorat, Université Stendhal - Grenoble 3, 2004 (inédit).

Suso de Toro

- *Caixón desastre* (1983), Vigo : Xerais, 1990 (Narrativa).

- *Polaroid*, Vigo : Xerais, 1986 (Narrativa).

- *Tic-Tac*, Barcelone : Ediciones B, 1993 ; trad. castillane de B. Losada, *Tic-Tac*, Barcelone : Ediciones B, 1994 (Tiempos Modernos).

- « Cómo lo ve uno y lo que uno cree que hace », *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n° IV, 1994-1995, pp. 243-245.

- « A literatura é puta », in *Parado na tormenta*, Vigo : Galaxia, 1996, pp. 184-185.

Benoît MITAINE

- *Trece badaladas*, Vigo : Xerais, 2002 ; trad. castillane de Dolores Vilavedra et Ana Belén Fortes, *Trece campanadas*, Barcelone : Seix Barral, 2002.

- « Suso de Toro: Sonoras disidencias », *Tempos novos*, n° 60, 15/05/2002. Journal en ligne :

www.vieiros.com/noticia.asp?Ed=18&N=22310

Georges Tyras, (éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble : CERHIUS, 1996.

Carme Vidal, « Suso de Toro: 'Non pertenzo a ningún círculo, nin galego, nin español' », 17/11/2003. Journal en ligne :

www.anosaterra.com/documentos/central_principal.php?pagina_actua l=principal_2& numero=1100

Dolores Vilavedra

- « De *Polaroid* a *Tic-Tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo », *Grial*, n° 127, tomo XXXIII, 1995, pp. 333-343.

- *Sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo : Galaxia, 2000.